

---

## IMAGENS DO JORNALISMO

A arte fotográfica passou por um período de rápidas e profundas transformações a partir da segunda metade do século XIX. A possibilidade de reprodução ilimitada alterou o sentido das imagens.

Até então as fotografias eram peças únicas, daguerreótipos, e os jornais e as revistas usavam gravuras. A afirmação desses periódicos como veículos de massa e a diminuição dos custos do material fotográfico propiciaram uma nova modalidade de captação e apresentação da realidade, o fotojornalismo. Curiosamente, num primeiro momento, a fotografia foi rejeitada pela imprensa de elite. Revistas e jornais populares perceberam com maior rapidez seu alcance e suas possibilidades como elemento de atração e reforço da mensagem para seus leitores.

No período anterior à I Guerra Mundial, os fotógrafos tendiam a focalizar situações anedóticas, cotidianas. No entanto, podemos já perceber algumas temáticas básicas do fotojornalismo contemporâneo. Os temas políticos e sociais. E também a modernidade. Exemplos disso manifestam-se nas documentações da guerra dos bóeres, das crises na Rússia czarista, da guerra russo-japonesa, dos desgastes do colonialismo na África e na Ásia, do terremoto de São Francisco, do movimento dos jovens turcos, da guerra civil no México, da organização das mulheres por novos direitos. O trabalho, o automóvel, o avião, a ciência, a arte, o cinema, a criminalidade tornaram-se igualmente objetos de interesse para o fotojornalismo.

Os antecedentes de 1914-1918 e todo o desenrolar da guerra podem ser acompanhados por fotografias. A atividade da guerra é uma constante em todas as épocas. No entanto, pela primeira vez, a fotografia permitiu sua visualização em vários planos. Do detalhe à panorâmica aérea. A divulgação da dor, da fome, do sofrimento e das perdas transportou o sentimento do horror. Criou uma comunicação com aqueles

---

que aparentemente nada tinham a ver com o cotidiano do conflito.

Esse redimensionamento da informação gerou novas possibilidades de reflexão sobre as instituições, a política, a ordenação do corpo social. Conduziu a uma sensibilização sem fronteiras. À própria construção de uma memória desses eventos. E consolidou-se como uma forma de ver e perceber a história. As fotos dos massacres dos armênios pelos turcos preconizaram aquelas dos campos de concentração da II Guerra. O desespero das trincheiras de Verdun, o terror das imagens da guerra do Vietnã. Os fotógrafos iam direto ao assunto. Em panorâmicas ou *closes* não distantes de uma linguagem cinematográfica. Do que seria o cinema de Eisenstein na Rússia na década de 20. Com as massas invadindo as lentes. Feridos, inválidos, desfigurados, os soldados se apresentavam como numa pintura expressionista. Além disso, tornava-se cada vez mais evidente a busca do movimento, da ação dentro da foto. E de uma captura da realidade atenta à conjunção da forma com o sentido.

A primeira metade do século XX já tem todos os seus processos políticos documentados. A Revolução Russa criou verdadeiros ícones fotográficos. Como a imagem de Lenin discursando para as massas em 1920. Foto que deu margem a uma outra estória. À direita de Lenin, no plano inferior, figurava Trotsky. Pouco depois Stalin faria com que a presença dele fosse apagada da foto. O que a tornou um exemplo clássico de manipulação fotográfica com finalidade ideológica.

Na construção dos regimes totalitários, do nazismo, a fotografia não é apenas uma fonte para a história. Ela assume outro papel. Torna-se um instrumento da propaganda ideológica, política e cultural dos governos. Fixa valores e padrões. A iconização de Hitler foi resultado de um longo e elaborado processo fotográfico. Em princípio Hitler não queria que vissem seu rosto. Foi o fotógrafo Heinrich Hoffmann que construiu a imagem dele para as massas. Criou as poses e a encenação própria à

---

figura do *Führer*. Suas imagens foram reproduzidas aos milhões e espalhadas por toda a Alemanha.

Nos Estados Unidos, Dorothea Lange (1895-1965) focalizou a Grande Depressão de 1929. Em suas fotografias mostrava a desintegração social e econômica americana. Seus ensaios abordavam o tema de forma personalizada. A conjuntura manifestava-se por intermédio de tipos humanos e da captação dos objetos da pobreza e do abandono. Desempregados, prostitutas, vítimas da crise que atingiu todas as partes do planeta tornaram-se personagens privilegiadas do fotojornalismo. Percorreram o mundo as imagens dos 457 quilômetros da marcha dos desempregados ingleses, em 1936. Ao mesmo tempo, era possível acompanhar o agravamento dos problemas sociais na China. E as manifestações pacíficas lideradas por Gandhi no processo de independência da Índia, consolidado em 1947.

Na Alemanha, houve uma estetização cada vez maior na representação da política. A fotógrafa e cineasta Leni Riefenstahl (1902-) era a responsável pela produção das imagens grandiosas que, durante os anos 30, ajudaram a construir a idéia do III Reich. Ao mesmo tempo, iam se acumulando os documentos da destruição. Eventos do dia-a-dia, como a “Noite dos Cristais”. Em 1938, os bairros judeus em toda a Alemanha eram invadidos e depredados por nazistas.

Do ponto de vista do fotojornalismo, a década foi marcada sobretudo pela Guerra Civil da Espanha (1936-1939). A fotografia de um soldado morrendo feita por Robert Capa (1913-1954) e publicada em uma edição de 1937 da revista *Life* é um dos ícones absolutos desse momento. Uma lembrança de Goya (1746-1828). Seu poder de impacto, sua precisão ao captar o milésimo de segundo em que o soldado era atingido, a postura do homem, o movimento para trás, braços abertos, tudo é tão arrebatador que sua veracidade seria posta em dúvida mais tarde.

---

---

A partir de 1939, com a invasão da Polônia, as imagens de guerra vestiram-se de uma intensidade dramática sem precedentes. O ápice do atroz foi atingido em 1945, quando da explosão das bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki. E quando se tornou pública a realidade dos campos de concentração. O extermínio em massa deixava de ser uma abstração. As fotos assumiam o papel de um espelho do inconsciente ocidental. Do grau de indiferença e desmedida possíveis da cultura branca, civilizada, cristã. A visualização do desespero que liga Nagasaki a Buchenwald materializa uma fissura no tempo. Um antes e um depois. Um soco na face da condição humana. Uma privação de sentidos. E dos sentidos. Paralelo a isso, havia as imagens oficiais, dos grandes líderes políticos dividindo o que restara da superfície do mundo. Em contraste flagrante com cenários devastados, mulheres de cabeça raspada à beira do linchamento, e a ausência geral de norte do pós-guerra. Contrastando mesmo com as imagens de uma estupenda alegria que momentaneamente tomava conta do mundo.

3.47

Quando acompanhamos os registros do fotojornalismo parece não haver jamais uma trégua. A guerra é contínua. Interminável. Desloca-se no espaço. E só. Terminada a II Grande Guerra, outras frentes explodiram nas manchetes. Na Coreia ocupada pelos Estados Unidos e pela União Soviética, a situação deteriorou-se rapidamente. Em 1952, Margaret Bourke-White (m. 1971) flagrou uma pequena cena do conflito que originou a divisão entre o Sul e o Norte. Em primeiro plano, surge um pedaço de braço e a mão que segura uma cabeça pelos cabelos. A cabeça está sangrando. Decepada. Com os olhos fechados e a boca entreaberta, como se ainda pudesse falar. À esquerda, um soldado ri. Um machado no ombro. Poucos fotógrafos capturaram a ferocidade da guerra da Coreia com a precisão de Bourke-White. Correspondente da ONU, ela pôde mostrar os horrores do conflito, como havia feito durante

---

---

a II Guerra, e os combates na Índia e no Paquistão. Suas fotos são um padrão de referência na visualização das guerras.

Até a II Guerra Mundial, a maioria das fotografias jornalísticas estava sujeita à censura oficial. Mas esse foi também o último conflito em que os fotógrafos se mostraram simpatizantes da política vigente. Na segunda metade do século, em especial a partir da guerra do Vietnã (1964-1973), os fotojornalistas passaram a usar seu trabalho também numa perspectiva de protesto contra atitudes autoritárias e ideologias. O registro fotográfico politizou-se.

A partir do final dos anos 50, a revolução cubana, a figura de Fidel Castro e de Ernesto “Che” Guevara criaram um imaginário revolucionário latino-americano. A foto do “Che” tirada por Alberto Dias (Korda), em 1960, sobrevive em pôsteres e camisetas em todo o mundo, até hoje. Herói jovem, bonito, firme, olhar para o infinito, decidido. Mas permeável ao vento que toca seus cabelos.

Com o Vietnã, o fotojornalismo pôde expressar em imagens outros paroxismos da violência no mundo. 1963 é um ano marcado pela série de fotos de suicídios rituais de monges budistas. Como protesto ao direcionamento político do governo sul-vietnamita, os monges imolavam-se em fogo. Nos clichês a brutalidade de um ser humano em chamas. Contrito e sereno. Em volta, os sinais da banalidade do cotidiano em Saigon. No mesmo ano, a morte do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy. Uma morte multiplicada ao infinito pela imprensa. Em instantâneos rosados pelo *tailleur* da primeira-dama no momento em que ele levava um tiro na cabeça.

As fotos da Revolução Cultural (1966) captam um clima frenético. São panorâmicas da ira, dos gritos, de um trasbordamento de gestos, letras, bibliografia nas mãos. Popularizaram a China em todo o mundo. As massas tomadas pelo furor disputavam espaço com as atrocidades da

---

guerra do Vietnã nas primeiras páginas dos jornais. É também desse período a abertura de espaço no fotojornalismo para os movimentos civis contra as guerras e por vários domínios de libertação. Dos negros, das mulheres, dos perseguidos políticos.

O Vietnã desvelou a ambigüidade moral e política da presença dos Estados Unidos no Oriente. Nas milhares de fotos do conflito, o medo mostra-se estampado em todas as faces. A tomada da menina nua aos berros correndo como se quisesse abandonar seu corpo agonizado por napalm é a materialização da essência duvidosa das guerras.

Mil novecentos e sessenta e sete. Na América Latina, os conflitos sociais e o descarte da liberdade política não faziam manchete. A fotografia do corpo do líder Ernesto “Che” Guevara, rodeado por militares bolivianos, tornou ainda mais melancólica a cena política do continente.

Na Europa, tentava-se uma reversão de todos os valores vigentes. Uma euforia desmesurada tomou conta das ruas de Paris. A ação e a imprensa construía “maio de 68”. A imaginação ansiava pelo poder. Os fotógrafos focalizavam especialmente a guerra entre os estudantes e as forças policiais. O clima das ruas. Em Praga, a intensidade dos conflitos foi maior. A esperança e a ingenuidade ilimitadas. Os manifestantes subiam nos veículos blindados, na tentativa de convencer os russos a permitir a autonomia da Tchecoslováquia. Derrota. No momento seguinte, a desilusão. Proporcional à excitação que motivou os protestos.

Dos anos 50 em diante, o fotojornalismo registrou a gradual e profunda mudança de mentalidade do pós-guerra. Que se manifestava no cinema, na música, em toda expressão estética. A fotografia ajudou a eternizar novos ícones. Da *juventude transviada* ao *submarino amarelo*. Mesmo aí subjazendo uma visão crítica, muitas vezes conservadora. A histeria ou frenesi dos adolescentes diante de seus ídolos era um dos clichês mais explorados. Na tentativa de reiterar uma idéia de vazio

---

inerente à geração do pós-guerra. Sua rebeldia, intolerância e vontade de descarte do passado. Novas atitudes eram detectadas a partir das roupas, das relações pessoais, de uma nova significação do mundo e das coisas. Na Inglaterra, os Beatles e Rolling Stones. Nos Estados Unidos, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Woodstock. Os gurus, a Índia, os *hippies*, o LSD elaboravam um novo visual para o Ocidente. Nas imagens, os jovens dão forma às bandeiras do sexo livre, das drogas, do “paz e amor”.

Essa explosão de possibilidades era privilégio de poucos. No resto do mundo as lentes focalizavam os fortes sinais de desintegração política, econômica, social. Os corpos esturricados da fome em Biafra (1969), os mortos da cólera em Bangladesh (1971). Os choques entre irlandeses católicos e protestantes nas ruas de Londonderry, a segregação racial na África do Sul. A experiência socialista no Chile simultânea à perseguição política na América Latina. A câmara enfocava, cada vez mais de perto, a expressão das pessoas envolvidas nos conflitos do coletivo. E, em meio a tudo isso, as pegadas do homem na Lua.

Em meados de 1970, as agências internacionais mostraram ao mundo a política de terra arrasada no Camboja. Em 1975, a fotógrafa Christine Spengler fez uma panorâmica da capital, Phnom Penh, depois da ação devastadora do exército liderado por Pol Pot. A cidade perdera toda a consistência. A indeterminação das matérias banhada por uma luz difusa, por miasmas criados por restos de fumaça do que ainda arde.

As tensões entre cristãos e muçulmanos no Líbano exacerbaram-se a partir do início dos anos 70, com a chegada dos guerrilheiros palestinos exilados da Jordânia. A violência aumentou com a interferência de Israel, que atacou as aldeias libanesas suspeitas de acolher membros da Organização para a Libertação da Palestina, OLP. O massacre dos palestinos pelos-atiradores da falange, os paramilitares maronitas cristãos, em abril de 1975, mergulhou o país na guerra civil total. Durante décadas. Por

---

fotografias o mundo pôde acompanhar a evolução da desintegração política e física do Líbano. Numa foto de 1976, falangistas aparecem cantando e tocando. Num cenário escuro, enfumaçado por bombas, celebravam a morte de uma jovem palestina. Ao lado dos cantores, seu cadáver está esparramado sobre as crateras do asfalto, a lama e o lixo de uma rua totalmente devastada.

Mao Tsé-Tung apertou a mão de Richard Nixon em todos os jornais do mundo. Que logo em seguida publicavam as impressionantes fotos do líder chinês morto, com a bandeira sobre seu corpo. Uma espécie de último gigante que se desmaterializava com toda uma era.

Com o agravamento da crise no Oriente Médio, a guerra se dispersou por locais inusitados. Como os aeroportos. Durante anos, a imprensa captou e fotografou a emoção de seqüestradores e de seqüestrados em locais em princípio fora de zonas de guerra. A vida se endurecia na Europa. Ecoando os problemas do Oriente, mas também insatisfações locais. As Brigadas Vermelhas na Itália, a Ação Direta na França, os Baader-Meinhof na Alemanha e, na longa duração, o IRA (Exército Republicano Irlandês) espalhavam bombas, pânico e uma sensação generalizada de insegurança dentro da prosperidade. Os fotógrafos buscavam os resultados dos ataques terroristas, bem como documentar os longos processos e julgamentos quando da desintegração dos grupos radicais.

Ajustando-se a novas formas desde os anos 60, o mundo continuava em ebulição. Todo o mundo. Outras personagens e países antes periféricos tornavam-se alvo das câmaras. Entrava em cena o aiatolá Khomeini, no Irã; com ele homens barbudos e mulheres de *shador*. Na Nicarágua, o sangrento cotidiano da guerra civil até a vitória dos sandinistas. Na Polônia, os fotógrafos clicaram as massas eufóricas com o sucesso do sindicato Solidariedade, dos trabalhadores do porto de Gdansk. No Brasil, políticos e artistas davam à luta pela democracia ares

---



de grande espetáculo. O comício pelas eleições diretas, em 1984, levou um milhão de pessoas à Praça da Sé, em São Paulo. Após décadas de ditadura, as massas saíam das tocas. Nunca a bandeira do Brasil foi tão fotografada. E nunca se mostrou tão estética e inspiradora.

Paralelo ao cenário político, o fotojornalismo acompanhava outras mudanças. Na música popular, no esporte, na moda, no cinema. No comportamento. Como a reação dos fãs de John Lennon a sua morte. E também acionava seu próprio poder de criação de imaginários. Em 1980, a imprensa começava a fabricar um novo ídolo a partir de uma estrutura quase ausente. Diana Spencer, que não era política, nem *pop-star*, nem modelo, nem atriz, apenas uma cara bonitinha sem mais, tornou-se o rosto mais conhecido do mundo nas duas décadas seguintes.

Outros rostos faziam concorrência à Lady Di. Na política, Yasser Arafat, Margaret Thatcher, François Mitterand, Ronald Reagan, Mikhail Gorbachev, o Papa João Paulo II. Na música, Madonna, Michael Jackson, José Carreras, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti. E, subitamente, o mundo viu-se invadido pelas fotos das multidões dos megaconcertos em benefício de causas humanitárias. *USA for Africa. Live Aid.*

No esporte, Pelé, Diego Maradona, Michael Jordan. E, enquanto o neoliberalismo suprimia empregos e desestruturava as conquistas sociais dos trabalhadores europeus, as torcidas não encontravam limites. Em 1985, trinta e nove pessoas morreram num tumulto na disputa da final da Copa Européia de Futebol entre o Liverpool e o Juventus da Itália. As fotos mostram pessoas pisoteadas e os corpos espremidos contra as grades de proteção do estádio de Bruxelas.

Durante anos, manifestações contra a energia nuclear foram uma constante no noticiário. Em 1986, a explosão na usina de Chernobyl dava razão aos ativistas. Milhares de ucranianos morreram. Por causa da radiação, as fotos da usina foram tiradas à distância. Em sépia evocam uma

---

atmosfera de antigos filmes de ficção científica. Mais dramática foi a cobertura das vítimas da radiação. Um ano depois, o descaso no armazenamento de produtos radiativos também causava vítimas em Goiânia.

Conflitos internacionais nunca acabam. Um dos focos mais intensos é o do Oriente Médio. Ronald Reagan bombardeou a Líbia. O Iraque invadiu o Irã em 1986. A presença soviética no Afeganistão chegava ao fim em 1987, entregando o país às disputas entre facções internas. Cinco milhões de pessoas tornaram-se refugiadas em sua própria nação. A dimensão humana desses conflitos está registrada nas fotos de Sebastião Salgado sobre os curdos e os afeganes.

Em 1989 uma nova revolução na China. Desta vez sem o Livro Vermelho nas mãos. Sem Mao. Estudantes pediam liberdade e democracia. Nas fotos mais letras, cartazes, a eterna e chinesa cor vermelha. E a violência desmedida. Soldados cremados vivos. Tanques avançando sobre os manifestantes.

A dissolução das formas políticas materializadas no pós-guerra é também visível por meio das grandes manifestações de massa na Europa do Leste. 1989/1990. Primeiro Praga. E, depois, o quase inacreditável. A queda do Muro de Berlim. Nas fotos, a explosão, a farra, a confusão no momento da desintegração do símbolo grosseiro da divisão. E, logo após os rostos absolutamente atônitos dos berlinenses do leste diante das possibilidades ilimitadas de consumo do capitalismo. Mais tarde, os problemas e decepções com a reunificação da Alemanha. De ambas as partes.

Dois anos depois, o esfacelamento da União Soviética e o afastamento de Mikhail Gorbachev. As imagens mais significativas desse momento envolvem o delírio da supressão dos ícones do socialismo. Vários Marx e Lenins derrubados de seus pedestais. Uma das fotos mais evocadoras do colapso do sistema mostra um enorme Lenin atado a uma balsa, descendo o Danúbio, com seu braço direito apontando para o nada.

---

Essa onda de liberação alcançou a África do Sul. Nelson Mandela voltava à luta direta, após vinte e sete anos de resistência na cadeia. Suas fotos apertando as mãos de F. K. de Klerk expressam novas possibilidades do fazer política em meio a dissensões ancestrais.

Poucas guerras superaram em termos imagéticos a guerra do Golfo em 1991. Primeiro um grande espetáculo na televisão. Na imprensa fotográfica é sobretudo o pós-guerra que cria uma visão estarrecedora. Os iraquianos em debandada sabotaram quase todos os poços do Kuwait, causando incêndios desproporcionais no deserto. Vemos poços de petróleo jorrando. Homens totalmente cobertos por óleo, lama. Entre os bombeiros que lutam para apagar o fogo, uma impossibilidade quase absoluta de distinguir se estão vivos ou mortos. Se são homens ou seres de outro mundo. Sebastião Salgado fez uma longa reportagem sobre esse episódio.

Em 1993, Sarajevo foi completamente cercada pelos rebeldes sérvios. As milhares de mortes provocaram a intervenção da OTAN. Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Rússia assumiram a responsabilidade pelo futuro de milhares de vítimas da guerra civil, que se espalhou por toda a península. Os jornais e as revistas voltaram a mostrar fotografias de cidades destruídas. O cenário mudava, de novo. Mas as imagens se repetem: fome, segregação, explosões, morte. A tensão latente nos Bálcãs remonta ao século XIV, quando os turcos venceram a Batalha de Kosovo e invadiram a península.

A desigualdade, a injustiça, os pesos e medidas diferenciados são objetos intrínsecos ao fotojornalismo. Reconhecida pela ciência nos anos 80, a AIDS tornou-se um flagelo mundial na década seguinte. E rememorou um tema do mais primevo imaginário do homem. O da igualdade na morte. Ao contrário da fome e da guerra, a AIDS não se restringe a grupos sociais nem a países. Todos podem ser vítimas. O jornalismo aborda o assunto servindo-se em muito das fotos para dar um

---

conteúdo humano, existencial, à doença. As tomadas feitas nas campanhas lideradas por astros da mídia, a denúncia de contaminação do sangue no sistema de saúde pública da França e de outros países e as reportagens sobre as epidemias de AIDS na África procuraram igualmente desmistificar uma enfermidade tabu. Envolvendo sexo e morte.

Mais do que qualquer doença, as dissensões políticas, a miséria e a fome mataram milhares na África. Os fotógrafos enfocaram amontoados de cadáveres sendo empilhados por tratores. E depois despejados em valas comuns. Procedimentos de rotina em Ruanda. Resultantes da luta entre as etnias hutus e tutsis. Quem sobrevivia fugia para o Zaire. E aí se arriscava a morrer de cólera.

O ano de 1994 começou com um levante no sudeste do Estado de Chiapas, no México. Os rebeldes se autodenominam Exército Zapatista de Libertação Nacional. Seu líder, subcomandante Marcos. Capuzes, lenços cobrindo o rosto, trajes tradicionais, camponeses, os zapatistas evidenciam que a questão da liberdade política, econômica e social no continente americano ainda não está resolvida.

De repente uma novidade nas manchetes mundiais. Uma polêmica sobre os limites do conhecimento. Suscitada por uma foto. A foto de Dolly. Uma ovelha com cara de ovelha. Que era na verdade uma ovelha. Mas muito excêntrica. Com um pai cientista.

Mesmo simpático, o perfil de Dolly não resistiu muito tempo como manchete. 1999 foi o ano das fotos pungentes, melancólicas, veladas por plásticos, da população do Kosovo.

Com a chegada do ano 2000 o fotojornalismo está sendo revisitado. Tornava-se imperativo dar cara ao século. E suas feições só podem ser remontadas a partir do fotojornalismo. Dos imaginários das décadas criados pelas imagens. Podemos constatar que o século XX foi um século extremamente violento. Extremamente ameno. Extremamente conserva-

---

dor. Extremamente revolucionário. E de muitos outros extremos. Mas até aí nada demais. Nessas assertivas não há nada que o distinga essencialmente de outros séculos. A diferença fundamental reside na maneira como foi apreendido. E de como pode ser reapreendido. Foi o primeiro século a ser totalmente documentado por fotografias. Em todas elas a vida. E a morte. O instante único da foto.

### JORNALISMO EM IMAGENS

---

O conceito e a prática do fotojornalismo são bastante complexos. Porque implicam uma confluência e simultaneidade de ações. E também de repercussões. O profissional dessa área não é apenas um fotógrafo. Tampouco só um jornalista. O produto de seu trabalho não se limita à fugacidade de uma manchete do jornal diário. Ou à circunstancialidade de um editorial. Tampouco se vê tolhido pelas barreiras da língua, da geografia ou do tempo. Uma foto pode ser publicada em vários jornais. De diferentes países. Sem sincronicidade obrigatória. Não é válida somente por um dia. Mas como documentação de um processo em curso. Pode igualmente ser veiculada em outros suportes. Como um livro. Seu caráter é mais duradouro do que aquele da notícia escrita. Que em geral se atém ao imediato. Além disso, o trabalho fotojornalístico envolve outras opções. A escolha de temas determinados numa longa duração. Temas que podem ser de naturezas diversas. Sociais, políticos, comportamentais, biográficos. Recortes privilegiados da realidade. Durante anos, o fotógrafo pode trabalhar na pesquisa, análise e documentação de um assunto. É o caso do próprio *Êxodos* de Sebastião Salgado. Com seu tratamento das migrações em todo o planeta Terra.

O fotojornalismo atua como informação, como gerador de opinião, como crônica social. Em sua expressão pode estabelecer um gancho com a arte. E, como produto final, documenta e dá uma consistência imagé-

tica à memória coletiva. Materializa uma percepção histórica diferenciada do escrito. Nesse caso, a fotografia assume dupla função. Como fonte, permite ser visualizada e estudada tanto em seu aspecto formal como em seu conteúdo.

A fotografia jornalística não é meramente uma ilustração complementar a um texto nem uma substituição a ele. Embora no cotidiano do jornalismo isso possa acontecer. Aqui a foto não raro é utilizada como atrativo para o texto. Mas em sua essência o fotojornalismo tem autonomia. Na verdade é um texto em si. A linguagem da fotografia pode ser tão ou mais abstrata, forte, ou contundente que aquela do texto escrito. O entendimento de ambas as linguagens, no entanto, depende da cultura em que vive o observador ou leitor.

O trunfo de uma foto é que pode ser compreendida sem palavras. Em qualquer lugar. Por qualquer pessoa. Tem mais impacto. Sua capacidade de comover, de fazer pensar, é mais instantânea do que a da linguagem escrita.

3.57

*QUE A PESSOA VEJA QUE ESSAS FOTOGRAFIAS SÃO PARTE DE SUA VIDA,  
DO NÚMERO DE IMAGENS QUE VÊ TODOS OS DIAS, DESSE MUNDO FABU-  
LOSO QUE É O IDIOMA DAS IMAGENS, A VERDADEIRA LINGUAGEM  
UNIVERSAL. [Sebastião Salgado]*

Em geral, a fotografia é a primeira coisa a captar a atenção do leitor de um jornal ou revista. Além disso, a estética fotográfica possibilita um contato sensual, materializado, com várias temporalidades. Do passado ao contemporâneo imediato. Com vários espaços. Maneiras de estar no mundo. Passa pela consciência do observador. Grava-se em seu inconsciente.

A câmara fotográfica é um suporte de retenção da imagem. Suporte mecânico, eletrônico ou digital. Isso poderia excluir qualquer subjetividade no processo de apreensão da realidade. Mas a câmara é também

---

uma extensão do olho. O olho é uma câmara. A câmara é um olho. O que torna a percepção fotográfica um processo criativo. Nesse perceber e no fotografar estão embutidos tanto a criatividade individual do fotógrafo como o imaginário coletivo, a cultura em que vive. O próprio enquadramento de uma fotografia é revelador de uma estrutura significativa. Na outra ponta, quando a fotografia é vista, ocorre em parte uma duplicação do processo do olhar do fotógrafo no momento em que está diante da realidade. Uma outra subjetividade entra em cena.

Uma fotografia não parte do nada. Ainda que o acontecimento que retrate seja inédito. Nela é sempre possível encontrar um gesto, um movimento, uma forma corporal, um estilo fotográfico, evocadores de outros gestos, movimentos, formas, fotografias. Nesse sentido, a transmissão da mensagem escolhida pelo fotógrafo está mediada pelos conceitos de informação e redundância. Para melhor ser compreendida deve remeter o observador a alguma realidade conhecida. Caso contrário, a fotografia se torna hermética, difícil de ser decodificada. Por outro lado, sua mensagem só se torna atraente se trazer também um grau de informação inesperado. Algo que exija a atenção e o exercício da sensibilidade e da inteligência do observador.

*EU PRETENDO QUE A FOTOGRAFIA PROVOQUE UM DEBATE QUE CREIO NECESSÁRIO HAVER NA SOCIEDADE. CREIO QUE, FOTOGRAFANDO ASSIM, TEMOS UMA OPORTUNIDADE DE IR A PONTOS DO MUNDO BEM DISTANTES E MOSTRAR ÀS PESSOAS QUE NÃO TÊM OPORTUNIDADE DE LÁ IR AS COISAS QUE ACONTECEM. [Sebastião Salgado]*

Quando o leitor vê uma fotografia, é movido por seu conteúdo, pelo tema. Mas igualmente por outras forças. Pela emoção. Pela identificação com o observado. A emoção pode causar até mesmo distorções ópticas. Cada fotografia é um recorte de um entorno espacial. Mas o espaço não

---

---

se limita ao campo visual. Encerra um conceito mais vasto que a experiência física, uma experiência que transcende o imediato e alcança a idéia e a imaginação. A fotografia pode revelar o mundo além do físico, do material, do aparente. Para que isso ocorra, entram em jogo a sensibilidade, a capacidade de compreensão do fotógrafo diante de seu objeto. E também sua técnica, sua perícia, sua arte.

A fotografia é sempre registro. De um passado. De um momento irreversível. Nunca mais repetido. Pessoas retratadas envelhecem e morrem. Cenários se transformam, desaparecem. Mas a fotografia em si sobrevive intacta. Fixa um átomo do tempo. Cria uma memória. A reconstituição desse passado, no entanto, não é simples. E nem está completa na foto. Requer também uma sucessão de construções imaginárias por parte do observador. O contexto que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos põem em ação a própria história daquele que vê. Seus códigos, sua visão de mundo, seu entendimento de si e da realidade exterior, suas experiências passadas, suas preocupações atuais, sua emoção.

Embora aparentemente imutáveis, as fotografias seguem acumulando sentidos diferentes com o passar do tempo. Mesmo se esquecidas no fundo de uma gaveta – o próprio esquecimento tem sua razão de ser. Ou ao serem ressuscitadas com finalidades inimagináveis no momento em que foram tiradas. Como é o caso de fotos geradas num contexto afetivo, e que se tornam documentos de época. Olhados com distanciamento.

Desde seu surgimento, à fotografia se dá o valor incontestável da credibilidade. No entanto, ela é passível de intervenções que deturpam o retratado e manipulam seus sentidos. No campo da comunicação de massas, no jornalismo, há como alterar uma fotografia por meio da digitalização. Ou às vezes simplesmente com uma legenda capciosa,

---



---

equivocada. Caso sua procedência não possa ser detectada, não deve ser aceita imediatamente como representativa de algum fato.

Mesmo sem manipulação deliberada, não se pode falar em objetividade absoluta diante de uma foto. Toda e qualquer foto pode conter ambigüidades, significados não explícitos e omissões pensadas. Na preferência por um enquadramento, na divulgação de determinada imagem em detrimento de outra. Na escolha do que é e do que não é notícia. Na preferência por fotos de acontecimentos trágicos, conflitos, guerras. Fotos sensacionalistas ou de puro entretenimento. Nesse sentido, a foto assume uma realidade própria como documento e representação. Que não retrata, necessariamente, a realidade total do objeto do registro. Dá um sentido ao visto. Sentido que deve ser decodificado pelo observador.

Independentemente da intenção do fotógrafo, o espaço e o tempo implícitos na imagem subentendem um contexto específico. A fotografia aí se concretiza. Registra um microaspecto. É sempre uma cristalização de um fragmento escolhido do real. O fotógrafo, seu repertório, seus filtros pessoais, mais os recursos da tecnologia produzem a imagem. Mas, até que esta adquira sua consistência final, há um longo caminho de construção. Que passa pelas interferências de seu processamento no laboratório.

A fotografia jornalística visa mostrar e também convencer o observador de uma determinada situação. Nesse sentido, ela assume um caráter didático. De linguagem informativa, pedagógica. Que demanda clareza. Que visa elucidar, transformar a pessoa que atinge.

#### ■ A SERIALIDADE DAS IMAGENS

Para que essa transformação ocorra, é necessário que a foto cause um impacto. Uma emoção. Uma comoção na rotina mental, na apreensão do mundo de quem vê. É necessária uma perfeição estética. O aspecto artís-

---

---

tico da fotografia jornalística suscita uma discussão sobre os limites entre jornalismo e arte. Séries compostas por fotografias jornalísticas têm sido reunidas e vendidas em volumes específicos em todo o mundo. Nesse caso, a fotografia jornalística é retirada de seu contexto original, ou seja, o jornal ou a revista, e passa a ser um elemento isolado. A função de complementaridade a um texto se perde. Em compensação, pode ganhar em profundidade. Adquire uma identidade intrínseca total. A apreensão do real passa a ser menos fragmentada e circunstancial. Uma série examina determinada situação sob vários aspectos. Inclusive técnicos. Através de panorâmicas, de planos gerais, de fotos à média distância, de retratos e *closes*. Permite também estabelecer comparações com diferentes espaços e tempos. Criar uma leitura homogênea da realidade a partir de uma idéia, de um conceito, de um ponto de vista.

Outro aspecto a ser considerado na relação entre o fotojornalismo e a arte são as exposições de fotografia. Galerias, museus, centros culturais, públicos e privados, especializados ou não na imagem fotográfica, realizam retrospectivas de grandes fotógrafos. Montam exposições temáticas. Lançam profissionais ainda sem renome. Além disso, fotos e fotógrafos são cotados e vendidos. Como artistas plásticos de outras modalidades.

3.61

#### ■ AS RELAÇÕES ENTRE A ESTÉTICA E O OBJETO FOTOGRAFADO

A estética, a forma básica de uma foto, é sempre reveladora de seu conteúdo. Da intenção do fotógrafo. É a matéria assinada de seu trabalho. Forma e conteúdo nunca estão em desarmonia. A expressão de uma idéia, de um sentimento, de uma mensagem, de uma notícia, de uma emoção, de um conhecimento, tem de se revestir de uma forma adequada, compatível com o tema em foco.

A estrutura básica da foto pode ser detectada a partir de vários ele-

mentos. Seu esqueleto é constituído por geometrias. Linhas, círculos, triângulos, retângulos, cruzamentos, sobreposições. Linhas de força, perspectivas, pontos de fuga, planos. Cada objeto terá relação com um espaço. Esse espaço pode ser ampliado, diminuído, cortado, revelado, de acordo com os critérios do fotógrafo. De acordo com aquilo que deseja mostrar. A percepção pode separar objetos e o fundo. Ou fundi-los. Grandes planos, planos médios, *closes*, pequenos recortes mudam completamente o sentido de uma foto. O fotógrafo Henri Cartier-Bresson falava de um “*momento decisivo*”; nesse instante o tema e os elementos de composição formavam um todo; o fundo e o primeiro plano criavam uma harmonia para a compreensão do leitor sobre o acontecimento e a emoção em torno dele.

Todo objeto possui forma, contorno e organização espacial. Esses elementos não são fixos, transformam-se de acordo com o olhar do fotógrafo e do observador, em uma relação de identificação com a realidade conhecida. A forma, a luminosidade, a cor, a velocidade, a orientação no espaço são elementos perceptivos que nos ajudam a estabelecer identidades. Mas essa operação não existe sem seu oposto, o contraste, uma força que atrai a atenção do observador.

A luz é a essência de uma foto. É a fixação de luz no suporte que dá o contorno do objeto. Entre o claro e o escuro se define sua forma. A luz e a sombra dão volume. Profundidade. É a própria foto. A ausência total de luz inviabiliza o olhar. A luz cria também as distorções, os contrastes, as sombras, as hierarquias internas à foto. Gradua os níveis de realismo de uma tomada. Determinada luz ou sombra pode criar interferências e estabelecer um outro sentido.

O impacto de uma foto depende igualmente dos ângulos, das massas, das formas que nela predominam. Daquilo que está salientado pela luz. Essas formas são também simbólicas. Têm significados que tocam o

---

espectador de maneira às vezes inconsciente. E ajudam a compreensão do próprio assunto que está sendo objetivado.

[UMA FOTO] É UMA LINGUAGEM SIMBÓLICA, UMA LINGUAGEM ESTÉTICA, COMO UM ESTILO DE ESCREVER. [Sebastião Salgado]

A relação da imagem com o olho do observador passa por diversos processos. Num primeiro momento instantâneos. Extremamente rápidos. O bater dos olhos numa imagem. A fixação nesse foco de atenção. O reconhecimento. A reflexão. A meditação. Tudo isso pode acontecer em poucos segundos. Nesse caminho há, no entanto, um perigo possível. O descarte da imagem. A quantidade de apelos visuais no dia-a-dia é enorme. Televisão, cinema, *outdoors*, revistas, jornais, panfletos, propaganda estruturam-se total ou parcialmente na imagem. As próprias pessoas estruturam-se na imagem. As roupas, o corte de cabelo, os acessórios, a expressão corporal de cada um e de todos correspondem igualmente a uma mensagem, a uma certa maneira de estar no mundo. A uma cultura. A códigos específicos de comportamento. A um determinado tipo de contato e de busca de entendimento com o próximo. Tomado por tantos signos, o olho – e a mente – tende a olhar e não ver. Jogar fora. Excluir. Como um segundo de videoclipe que, substituído pelo seguinte, já desapareceu de nosso universo. Nunca o planeta esteve tão sobrecarregado de imagens. E talvez nunca tenham sido tão mal vistas. Porque o excesso tende a fazer com que percam seu sentido e poder de transformação. Quando o olhar não é atento. Sensível. Sensibilizado.

Durante milênios, a imagem revestiu-se de um caráter mágico. Impunha respeito aos olhos. Até mesmo temor. Além do limite de qualquer racionalidade. Esteve associada sobretudo a poderes religiosos.

---

Atuava como um intermediário entre o sagrado e o profano. Materializava conceitos. Através dos ícones. O ícone é aquilo que se parece com alguma coisa, mas não é a coisa em si. À mulher que ofereceu um pano para o Cristo carregando a cruz foi dado o nome de Verônica. A palavra Verônica vem de ícone. Verônica significa o “verdadeiro ícone”. Ou seja, ela foi assimilada a sua ação. A de ter obtido a verdadeira imagem do rosto do Cristo. Seus traços semelhantes. Não o próprio rosto.

As imagens religiosas, mesmo anteriores ao cristianismo e à cultura ocidental, eram caminhos para outras dimensões da existência. Apocalípticas. Reveladoras. Desvelavam as possibilidades dos imaginários de cada cultura. Profundidades além do cotidiano. A percepção visual é mais distanciada que a auditiva. O ouvido é menos analítico que o olho e se funde com o que ouve. Isso fez com que diante de uma imagem houvesse a tentação do toque. Que se perpetua até hoje diante de figuras de santos e ídolos. Mesmo os efêmeros. Ou de um afeto qualquer. Encostar a mão numa imagem, beijá-la, tê-la junto ao corpo como amuleto, propiciava uma conexão com forças invisíveis. Atraía o milagre, a cura, a boa sorte. Mediava a integração do sujeito com os poderes do objeto.

Além de ícones, as culturas criaram também símbolos. A linguagem simbólica implica códigos. Um entendimento do olhar além do olhar. Numa estrada, duas linhas retas cruzadas significam meramente um cruzamento. Numa igreja, uma cruz de sofrimento e redenção. Na aritmética, um acréscimo.

Com a gradativa dessacralização do imaginário, a imagem adquire uma existência mais autônoma. Passa a existir por si e em si. Porque também pode se manifestar fora da estrutura religiosa. Mas guarda conexões com sua anterioridade. Essa passagem pode ser claramente detectada na pintura, na escultura. Os temas mudam. No entanto, as estruturas se mantêm por séculos.

---

Nesse sentido, a estrutura básica de uma imagem pode ser analisada a partir de suas formas geométricas. Isso vale tanto para a pintura e a escultura como para a fotografia. Cada forma geométrica representa um determinado contato com o mundo. Uma manifestação emocional diferenciada. Linhas retas, arestas evocam sentimentos diversos daqueles de uma curva, de um círculo. Superfícies quebradas materializam uma inquietação alheia àquela de linhas contínuas e calmas. Para que o significado de uma imagem não passe despercebido, é preciso dar especial atenção a essa estrutura. E à relação simbólica entre estrutura e tema.

À vista de um círculo os simbolismos são múltiplos. Desde o início dos tempos, em todas as culturas, o círculo representou a forma perfeita. Contínua. Sem começo nem fim. A totalidade. Mas que, ao mesmo tempo, cria uma dualidade no espaço. Um dentro e um fora. O dentro corresponde a uma idéia de comunhão, de mundo organizado, ordenado, limitado. Fora do círculo manifesta-se a exclusão. O desconhecido. Num círculo não há hierarquia. Não há tempo. Não há antes nem depois. Há homogeneidade, continuidade. Ausência de distinção. De divisão. Qualquer ruptura pontual significa a quebra da magia. Da proteção que ele representa. O círculo simboliza também o céu. Pode mesmo se identificar com uma idéia de divindade. No centro de um círculo todos os raios coexistem numa só unidade. Mas o círculo evoca igualmente uma possibilidade de mudança. No girar da roda da fortuna, o que está embaixo vai para cima e vice-versa. Assim, diante de uma estrutura circular numa pintura ou numa foto, é possível de imediato captar um desses sentidos. A forma circular em geral traz uma sensação de conforto, de apaziguamento. Está ligada ao feminino. Às danças de roda. Mas o círculo em seu interior pode significar também um fechamento. Uma estrutura sem saída. Nesse caso, o círculo enclausura. Isola. Mas não deixa de corresponder a um universo. Um universo do qual é necessário se libertar.

---

Diante de uma linha, ou de linhas retas, paralelas, horizontais ou verticais, as possibilidades de leitura são diversas. A linha reta significa uma progressão. Um caminho. Uma direção. A flecha. O raio. Uma comunicação entre a causa e o efeito. A passagem de uma ação a outra. A divisão. A medida. Uma fronteira entre duas partes. A linha reta separa. Ao contrário do círculo, torna clara a diferença. Mas também pode representar o infinito espacial. O tempo infinito. Uma extensão sem princípio nem fim. Simbolicamente, as linhas horizontais representam o mundo temporal, o aspecto passivo das coisas. A linha vertical faz referência a um mundo espiritual, das alturas. Da coluna dos templos. Do anseio por uma outra dimensão. Pela transcendência. Dos braços erguidos demandando justiça. Do braço erguido do arcanjo São Miguel. Da espada erguida. Dos braços de Deus no Julgamento Final. O direito apontando para cima em direção ao paraíso. O esquerdo para baixo mostrando os caminhos do inferno. A vertical é a linha do mundo material em conexão com o divino. Do eixo cósmico. Da árvore primordial. Da ligação entre a terra e o céu.

A ligação de três linhas forma o triângulo. O triângulo é a primeira figura plana. A representação fundamental de superfície. Os triângulos estão associados com todas as naturezas triplas do universo. Céu, terra, homem. Pai, mãe, filho. Corpo, alma, espírito. Com a Santíssima Trindade. Com uma idéia do divino em geral. Com a forma perfeita. Toda divisão de um triângulo resulta em outro triângulo. O triângulo equilátero simboliza a harmonia, a proporção. O equilíbrio. O triângulo com um dos vértices para cima, a vida, o fogo, o calor. O princípio masculino. A trindade do amor, da verdade, da sabedoria. Com um dos vértices para baixo evoca a mulher, o feminino, a matriz. A água. Simbolicamente, o homem pode corresponder a um triângulo equilátero dividido em dois; a um triângulo retângulo.

---

Mas, se o triângulo representa sobretudo o divino, a perfeição, o quadrado simboliza a terra. O universo criado. Humano. O mundo material. A materialização da idéia. O fenômeno por oposição à essência. É a forma dos quatro elementos básicos. Terra, ar, fogo, água. O quadrado se opõe ao céu. À divindade. Ao círculo em sua perfeição ilimitada. O quadrado liga-se à estabilidade. À solidez. E mesmo a uma idéia de estagnação. De pedra. De limitação. De imutabilidade. A rigidez da morte em oposição ao ciclo da vida. A agricultura, a arquitetura e o sedentarismo em contraste com os círculos das tendas, dos acampamentos dos povos nômades. Ou dos povos marítimos e as curvas das ondas, do mar. O quadrado é a forma do fechado, do jardim, do claustro, da ordem. Do espaço ordenado pela razão. Uma das representações fundamentais do homem liga-se ao quadrado. Com braços abertos e pernas unidas, em forma de uma cruz. Cinco quadrados horizontais e cinco verticais.

3.67

#### ■ A ICONOGRAFIA

No interior de uma foto é possível distinguir também uma iconografia. A maneira de realizar a representação de um tema. Uma certa captação da realidade dentro de um padrão visual. Que pode ou não reiterar uma continuidade com os códigos tradicionais do olhar e do enquadramento utilizados na pintura ou na escultura. No Ocidente, na formalização das expressões plásticas, houve sempre um intercâmbio entre as iconografias profanas e religiosas. A representação do Deus cristão, por exemplo, deriva daquelas do imperador romano. Mas a do imperador romano é resultado de uma apropriação da imagem do Deus solar persa. Essas passagens, empréstimos, intervisualidades, releituras, citações podem ser constatadas em maior ou menor grau também na fotografia. Há Michelangelo nas tomadas épicas de jovens negros feitas por Pierre Fatumbi Verger (1902-1996), citações de impressionistas, de



partes do mundo. Traços, gestos, roupas, fisionomias, peles as definem como pertencentes a um grupo, a uma situação, a um momento. Sem que percam a magia da unicidade. Da peculiaridade individual transmitida pelo fundo do olhar.

Outro elemento que não pode ser descartado na composição do documento fotojornalístico é o da foto dentro da foto. Fotógrafos criam um estilo, uma escrita visual, uma iconografia própria. Com isso, exercem tanto ou maior influência sobre outros fotógrafos do que os motivos vindos de outras plásticas. Há linguagens dentro de cada trabalho individual. Cartier-Bresson faz retratos em que a inconsciência dos hábitos das mãos e das quebras dos corpos falam mais que os olhos dos modelos. O enfoque grandioso, épico, de Sebastião Salgado tornou-se um parâmetro para qualquer aproximação fotográfica do mundo do trabalho. Ou da guerra. Nelas estão os muralistas mexicanos, Portinari, Picasso, Delacroix, Géricault. As luzes de Grünewald. De Rembrandt. E também de uma memória fotográfica. Na apreensão do Kosovo, ecos das crianças húngaras de Werner Bischof, em 1947. Nesses processos, o passado tende a entrar de maneira inconsciente. No produto final tudo se apresenta retrabalhado, reinventado, reimaginado, novo. Surpreendente. Com uma outra assinatura.

As pautas privilegiadas do fotojornalismo são as guerras, o poder, os conflitos, as celebridades, a miséria do humano, o trabalho, o sofrimento, os esportes, o lazer, a festa, os crimes. Vários desses temas estão presentes na iconografia tradicional. Sobretudo a partir do século XVII, os olhares dos pintores enfocam o cotidiano, o anedótico, o mundo do trabalho, o microcosmo terreno. Se os miseráveis eram apenas figurantes em grandes cenas, pouco a pouco passam a ser personagens principais. No século XIX, há uma fuga consciente dos temas grandiosos e uma aproximação com o que em princípio não era digno de ser objeto

da arte. A doença, a pobreza, o desamparo, o desespero entram no repertório de forma mais sistemática. Os alienados de Géricault, por exemplo, materializam um salto quântico na apreensão diferenciada do humano. No século XX, o expressionismo busca a deformação moral da sociedade, o esfacelamento da dignidade humana. Os ideários socialista e fascista exaltam e transformam os trabalhadores em heróis de murais e de esculturas.

A arte contemporânea buscou igualmente mostrar a desintegração do homem e da sociedade por meio da desconstrução do figurativo. Nesse sentido, o fotojornalismo é mais conservador. Em geral, usa uma estrutura de representação formal com tendência realista. Mesmo no caso de fotos de surpreendente conteúdo abstrato, a realização tende a uma captura com legibilidade aparentemente mais próxima de um naturalismo. Ou, ao menos, do que é reconhecido como tal. A tendência das lentes, nas últimas décadas do século, foi a de esmiuçar o patético, visitar fundo os limites de sobrevivência do humano. Seus ilimites.

O fotógrafo Don McCullin (1935-) dizia que a arte e a foto são duas vias paralelas. Que alguns fotógrafos conseguiam fazer com que convergissem. Mas ele não. Seu trabalho era mais jornalismo do que arte. Embora sempre procurasse a perfeição. Para McCullin, o mundo afigurava-se como algo completamente embaralhado. Mas essa confusão desaparecia diante da lente e tudo tornava-se transparente como cristal. Essa clareza traduz-se numa visão paroxística e crua do sofrimento. Passível de ser muito conflitante para o observador. Expõe-se em variadas e complexas horizontalidades da morte ou na frágil verticalidade de corpos macerados pela fome, pela doença e pelo desespero.

A materialidade da fotografia pode desencadear tensão e impacto maiores do que a pintura. Pelas possibilidades de recorte da realidade. E talvez porque no imaginário do olhar a foto tenha mais *status* como

documento. A tendência em sua leitura é a de assimilar a cena à idéia da vida como ela é. Ao passo que na pintura há uma incerteza. Por mais chocante que seja, o meio em si pode atenuar o sentimento. Distanciar. Porque não se oferece ao espectador com o pressuposto da representação do real. No Inferno de Dante, gravado por Gustave Doré (1832-1883), homens seguram as próprias cabeças nas mãos, têm os membros cortados, gritam, rasgam a pele, mostram as entranhas. Desesperam eternamente. Experimentam o vazio absoluto. São desdobramentos das possibilidades ilimitadas do desatino humano. Em versos. Em desenhos. Tocam. Transformam as mentes. Afinam a sensibilidade. Mas só têm vida própria no mundo depurado dos conceitos. Das esferas do imaginário. Os amputados do Afeganistão, as pilhas de cadáveres de Ruanda, a ausência de chão própria aos refugiados suscitam outros tremores na alma. Porque diante dessas visões subjazem algumas certezas. Aqui não há Paraíso. Nenhum dos fotografados está num círculo isolado. O círculo é único para todos. É exatamente o mesmo de quem vê as fotos. De quem lê este texto. O do planeta Terra. Do céu que nos protege.