

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E
COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

HELOISA SOUZA DOS SANTOS

**Empatia pela dor: representações femininas e narrativas-
imagéticas da violência no Prêmio World Press Photo**

BAURU

2016

HELOISA SOUZA DOS SANTOS

**Empatia pela dor: representações femininas e narrativas-
imagéticas da violência no Prêmio World Press Photo**

Trabalho de conclusão de curso entregue como requisito para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo do Curso de Comunicação Social: Jornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação da Profª Drª Eliza Bacheга Casadei.

BAURU

2016

HELOISA SOUZA DOS SANTOS

**Empatia pela dor: representações femininas e narrativas-imagéticas da
violência no Prêmio World Press Photo**

Trabalho de conclusão de curso entregue como requisito para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo do Curso de Comunicação Social: Jornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação da Prof^a Dr^a Eliza Bachega Casadei.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Eliza Bachega Casadei

Prof^a Dr^a Maria Cristina Gobbi

M^a Vivianne Lindsay Cardoso

Bauru, ____ de _____ de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe que me apoiou materialmente, psicologicamente e pacientemente durante toda minha graduação tornando esse momento possível, você é minha melhor amiga e eu te amo. Aos meus irmãos, por me darem tanta alegria e fazerem eu me sentir uma irmã mais velha responsável. À minha família, especialmente minhas tias, que são tão generosas e me ensinam coisas que não poderia aprender de outra maneira.

Obrigada Guilherme, por ser tão gentil e amável e estar sempre do meu lado quando precisei. Obrigada meus amigos, Isabela Giordan, João Pedro Ferreira, Jorge Salhani e Julia Bacelar, que são os melhores que eu poderia ter! Seria impossível passar pela graduação sem vocês e eu amo todos!

Agradeço à minha orientadora, Eliza, que me iluminou com seu entusiasmo pela pesquisa e se mostrou tão disponível e interessada em resolver minhas dúvidas e problemas durante o trabalho. Agradeço a todas as professoras que me ensinaram por quatro anos os meandros da Comunicação e me fizeram questionar coisas que eu pensava ser inquestionável.

Obrigada professora Maria Cristina Gobbi e Vivianne Lindsay Cardoso, por tão gentilmente aceitarem fazer parte banca examinadora. Vocês foram me inspiraram durante a graduação e me sinto honrada de tê-las em minha defesa.

Por fim, agradeço aos departamentos de Ciências Humanas e de Comunicação Social pelo apoio técnico e acadêmico ao longo dos quatro anos de graduação.

*Para minha mãe, essa mulher
incrível!*

Resumo: A partir do pressuposto de que a fotografia pode ancorar determinados discursos narrativos baseados em codificações socialmente convencionados, o presente trabalho se propõe a analisar como é feita a representação feminina e a forma como a de violência contra a mulher é midiaticizada em trabalhos de fotojornalistas premiados pelo World Press Photo do ano de 2014. Para isso, na pesquisa busca-se compreender os processos de entendimento da fotografia e as convenções sociais que permeiam as relações de gênero e os conceitos sobre violência, especialmente no fotojornalismo de guerra.

Palavras-chave: Jornalismo; Fotojornalismo; Fotografia; Mulher; Gênero;

Abstract: Under the assumption that photography can embrace determined narrative speech based on socially stipulated codifications, this study aims to analyze the issue of female representation and how violence against women is depicted in 2014 World Press Photo awarded photojournalists' work. To that end, it is fundamental to comprehend the process of understanding photography and social conventions which penetrate gender relations, as well as the concepts of violence, especially on war photojournalism.

Key-words: Journalism; Photojournalism; Photography; Women; Gender.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. Metodologia.....	14
2.1. Definições de ícone e códigos icônicos.....	14
2.2. Conotação e Denotação na publicidade.....	17
2.3. Fotos selecionadas.....	19
3. A realidade na fotografia: documento e criação subjetiva.....	20
4. Fotojornalismo de guerra: estabelecimento do fotojornalismo e fotógrafas.....	37
4.1. Jornalismo de guerra e fotojornalismo.....	39
4.2. Sobre os horrores.....	41
4.3. Fotógrafas e jornalistas mulheres.....	46
5. Representação feminina e guerra.....	51
5.1. Mulheres na guerra.....	55
5.2. A beleza.....	58
5.3. Representação feminina e sexismo.....	61
6. Análise de fotografias.....	63
6.1. “Typhoon survivors”. Philippe Lopez. Ganhadora em primeiro lugar na categoria “Spot News” como foto única.....	63
6.2. “Soldier’s Funeral”, Andrea Bruce. Daily Life, segundo lugar em foto única. Síria. 44mm.....	65
6.3. “Occupied Pleasures”. Tanya Habjouqa. Daily Life, segundo lugar em histórias Israel, 35mm.....	66
6.4. “Typhoon Haiyan”. Chris MacGrath. General News, primeiro lugar em histórias. Filipinas, 24mm.....	71
6.5. “Chaos in Central African Republic”. William Daniels, General News, segundo lugar em histórias. República Centro Africana, 30mm.....	74
6.6. “A Portrait of Domestic Violence”, Sara Lewkowicz. Contemporary Issues, primeiro lugar em histórias. Ohio, EUA. 35mm.....	79
6.7. “Collapse of Rana Plaze”, Rahul Talukder. Spot News, terceiro lugar em histórias. Bangladesh. 80mm.....	83

6.8. “War and Mental Health After Crisis”, Robin Hammond. Contemporary Issues, segundo lugar em histórias. Sudão do Sul. 50mm.....	87
6.9. Conclusões das análises.....	90
7. Considerações finais.....	93
Referências.....	95

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Figura 1: Refugiados da Malaga, Espanha, datada de fevereiro de 1937.....	41
Figura 2: Revista Time, edição de agosto de 2010. Foto capturada por Jodi Bieber.....	43
Figura 3: Foto do atentado de 11 de março de 2004 em Madri, Espanha, capturada por Pablo Torres. No canto inferior esquerdo é possível ver um pedaço de carne humana, arrancado durante a explosão.....	43
Figura 4: Robert Capa. “A morte do soldado legalista”. 1936. Espanha.....	46
Figura 5: Philippe Lopez.....	67
Figura 6: Andrea Bruce.....	69
Figura 7: “Uma mulher sem visto de viagem anda nos túneis subterrâneos entre a Faixa de Gaza e o Egito a caminho de uma festa, segurando um buquê de flores. Na metade do ano, o novo governo militar egípcio começou a fechar esses túneis secretos, o que para muitos moradores de Gaza era uma passagem para fora de seus enclaves” (Tanya Habhouqa, livre).	71
Figura 8: “Com aulas recentes de yoga de um instrutor americano, Hyatt (esquerda) passa seu conhecimento para outros residentes de sua vila” (Tanya Habjouqa, tradução livre).....	72
Figura 9: “Estudantes experimentam vestidos para a escola de dança” (Tanya Habjouqa, tradução livre).....	72
Figura 10: “Uma mulher brinca com dois filhotes de leão, nascidos no Rafah Zoo. Cuidadores de animais de Gaza são reconhecidos por sua criatividade sob circunstâncias difíceis, tendo a fama de terem pintado um burro como uma zebra, e também contrabandeado animais por túneis secretos, e os empalhando ao morrer, já que não são fáceis de conseguir” (Tanya Habjouqa, tradução livre).....	73
Figura 11: “Khalir Zid e suas cinco filhas se dão um tempo em meio às ruínas de sua casa” (Tanya Habjouqa, tradução livre).....	73
Figura 12: “Pessoas esperam por voos fora do Aeroporto Tacloban, nas primeiras horas da manhã do dia 15 de novembro” (Chris MacGrath, tradução livre).....	76
Figura 13: “Duas mulheres tomam banho em meio à destruição feita pelo Tufão Haiyan” (Chris MacGrath, tradução livre).....	77
Figura 14: “Duas mulheres rezam em uma paróquia logo após o Tufão Haiyan” (Chris MacGrath, tradução livre).....	77

Figura 15: “Uma mulher que parece ter 20 anos, parente de Sept-Abel Sangomalet chora sua morte. Membros de um grupo muçulmano armado o esfaquearam enquanto dormia. Seu corpo foi encontrado do lado de fora da casa de sua família” (William Daniels, tradução livre).....	80
Figura 16: “Membros do exército choram a morte de um companheiro baleado por rebeldes Séléka no dia anterior” (William Daniels, tradução livre).....	80
Figura 17: “Uma parente de Fleuri Doumana, que morreu por uma granada Séléka, fica no batente da porta de uma casa em Bangui, dois dias após a morte de Doumana” (William Daniels, tradução livre).....	81
Figura 18: “Crianças feridas são vigiadas por soldados da MISCA (Forças Pacificadoras da União Africana), no dia 6 de dezembro, após suas vilas serem atacadas por anti-Balaka. As crianças foram apresentadas para jornalistas, para o presidente e para o primeiro-ministro antes de serem levadas ao hospital” (William Daniels, tradução livre).....	81
Figura 19: “Pessoas desabrigadas se refugiam em um campo improvisado, que acomodou cerca de 40.000, no Aeroporto Bangui Mpoko” (William Daniels, tradução livre).....	82
Figura 20: “Pessoas desabrigadas fazem fila para pegar comida na Capital, no dia 9 de dezembro” (William Daniels, tradução livre).....	82
Figura 21: “Shane e Maggie discutem na cozinha após uma noite fora no bar” (Sara Lewkowicz, tradução livre).....	85
Figura 22: “Shane arremessa Maggie de volta para cozinha quando ela tenta fugir” (Sara Lewkowicz, tradução livre).....	86
Figura 23: “Memphis corre para a cozinha conforme a discussão entre Shane e Maggie aumenta. Depois, ela se enfia entre os dois e se recusa a sair do lado de Maggie” (Sara Lewkowicz, tradução livre).....	86
Figura 24: “Savar, Bagladesh. Uma costureira grita ao ver seu primeiro raio de luz do sol após ficar presa embaixo de um pedregulho por 73 horas” (Tahul Talukder, tradução livre).....	90
Figura 25: “Uma mulher chora pela perda de um familiar, que trabalhava em uma fábrica em Rana Plaza” (Rahul Talukder, tradução livre).....	90
Figura 26: “Savar, Bangladesh. Uma mulher chora enquanto segura a foto de uma vítima do colapso de Rana Plaza” (Tahul Talukder, tradução livre). Fonte: World Press Photo, 2013....	91
Figura 27: “Savar, Bangladesh. Vítimas do colapso de Rana Plaza confortam umas às outras no hospital local” (Rahul Talukder, tradução livre).....	91

Figura 28: “Ex-criança-soldado, Mamie Davis vive em Trench Town, um assentamento informal na Monrovia, capital da Libéria, habitado majoritariamente por combatentes de guerras civis no país.” (Robin Hammond, tradução livre).....	94
Figura 29: “Um homem arrasta uma parente mentalmente doente após ela não obedecer suas instruções, no hospital psiquiátrico Brother of Charity em Goma. membros da família são encorajados a ficar com os pacientes pois não há equipe suficiente no hospital” (Robin Hammond, tradução livre).....	95
Figura 30: “Uma mulher tenta escapar do Centro de Saúde Menta Galkayo” (Robin Hammond, tradução livre).....	95

1. Introdução

A violência contra a mulher é um tema que têm ganhado destaque na mídia e nos estudos sobre o jornalismo graças à aprovação da Lei Maria da Penha, em 2006, e às campanhas pelos direitos da mulher que se espalham pelo mundo, como a campanha “He For She”, apoiada pela Organização das Nações Unidas (ONU) Mulheres, a campanha “Chega de Fiu Fiu”, da Organização não-governamental Think Olga e os movimentos sociais como a Marcha das Vadias e a Marcha Mundial das Mulheres. No jornalismo, o uso da imagem das mulheres atrelada à sexualidade ou a outros homens passou a ser questionado, especialmente o tratamento da imagem feminina em editoriais de esportes. O uso da mulher como um elemento de sensibilização, seja pela presunção de atração masculina, seja pela expectativa de aumentar a identificação ou a compaixão podem ser analisados como consequências da estrutura patriarcal na qual nossa sociedade é construída. No fotojornalismo, especialmente em notícias de guerra, a mulher aparece como vítima, amparada pelos estereótipos de fragilidade e passividade. Em fotografias do prêmio World Press Photo, objeto escolhido para a pesquisa, a representação feminina parece quase sempre mostrar essa figura da mulher impotente e sujeita a violências, que pode ser usada para sensibilizar um determinado público, criando empatia pela compaixão ou pena.

A fotografia já se provou, como Susan Sontag observa em *Ensaio Sobre Fotografia* (1981), como uma forma eficaz de armazenar informações e desenvolver uma narrativa, sendo um elemento já comum no cotidiano da maioria das pessoas. Estudar como as representações femininas se dão no fotojornalismo de guerra pode ser, portanto, de grande contribuição para o entendimento da posição atual da mulher em nossa sociedade, além de ajudar a expandir os conhecimentos da discente sobre semiótica, sociologia e a comunicação.

O presente trabalho se propõe a estudar o processo fotográfico, técnico e simbólico, para o uso da imagem da mulher no prêmio World Press Photo de 2014. A representação feminina é uma questão abrangente, que pode perpassar por questões raciais, culturais, sociais e econômicas. Entender como a figura feminina é representada é também entender, ao menos em alguns níveis, como a mulher é vista em sociedade e quais as expectativas de gênero imputadas à classe sexual feminina.

O recorte de material a ser analisado foi feito com base no histórico de prestígio do prêmio e seus critérios¹ sobre a informação divulgada. A representatividade feminina no

1 É possível verificar o código de ética e todas as regras do prêmio no endereço:

fotojornalismo de guerra pode ser usada para sensibilizar o público, e isso é feito com base em estereótipos de gênero, que podem ser usados conscientemente pelos jornalistas ou não, sendo assim o objetivo da pesquisa compreender e analisar quais tipos de representações da mulher são feitas nas fotos selecionadas.

A pesquisa é dividida em quatro partes: metodologia, fundamentação teórica, análise das fotografias e conclusão. O método de análise semiótico para imagens utilizado, proposto por Umberto Eco em “A Estrutura Ausente” (1991), é eficaz para o estudo de fotografias jornalísticas, uma vez que integra a linguagem visual e verbal. O método trabalha os níveis iconográficos e icônicos das imagens, bem como a integração dos significados visuais e verbais, um aspecto importante no fotojornalismo, uma vez que há a ancoragem foto-legenda. Na fundamentação teórica, que se dá ao longo dos capítulos, são abordados os diversos conceitos de fotografia, fazendo um percurso pelos estudos do tema; em seguida há um breve resumo da história do fotojornalismo de guerra, passando pela questão da exposição do horror ao público; é estudada a situação dos profissionais fotojornalistas, especialmente as mulheres que atuam no campo e, por fim, a questão do gênero é apresentada confrontando diversas visões sobre o assunto, focando na beleza feminina como um mecanismo de opressão e uma condição para a representação da mulher em imagens. A análise das fotografias selecionadas é feita com base no método semiótico para imagens de Eco (1991) e a conclusão da análise considera fatores culturais e sociológicos que perpassam as análises.

Analisar produtos da comunicação que ajudam a compor a visão de mundo dada por instituições e pela imprensa pode ser extremamente útil para compreender os aspectos mais sutis da opressão do gênero e destrinchar as formas enraizadas na sociedade de reafirmação da hierarquia sexual. No presente trabalho espera-se, no mínimo, começar a entender esses processos tanto pela conceituação teórica quanto pelas análises em si.

2. Metodologia

O método utilizado no presente trabalho é dividido em quatro etapas, sendo elas: revisão bibliográfica de conceitos aplicados à fotografia, gênero e fotojornalismo; aplicação dos conceitos a situações contemporâneas; análise de fotografias selecionadas com base no método de Umberto Eco (1991) e síntese das análises aplicando os conceitos previamente estudados. A conceituação teórica antes das análises é importante para aprofundar as ideias que possam surgir a partir do estudo das fotografias e fundamentar possíveis conclusões. Nesse capítulo, é exposto o método de Eco e todo o processo semiótico envolvido.

2.1. Definições de ícone e códigos icônicos

A metodologia da análise das fotografias do World Press Photo Contest 2014 é baseada no livro “A Estrutura Ausente”, de Umberto Eco (1991). O autor deixa claro que a interpretação de imagens não deve ser feita necessariamente em uma base verbal. Nem sempre se deve decifrar uma imagem como se faz com texto (escrito ou falado).

O primeiro passo para compreender o sistema de interpretação proposto por Eco é relembrar os conceitos de índice, ícone e símbolo, inicialmente na forma proposta por Peirce (SANTAELLA, 1983) e, posteriormente, com as observações de Eco.

Os signos de Peirce são, a grosso modo, divididos em três etapas de interpretação:

- Em relação a si:
 - a. Quali-signo (a cor de algo, por exemplo);
 - b. Sinsigno (figuras facilmente identificáveis, como sinais de trânsito) e
 - c. Legisigno (signos que têm seu valor baseado em convenções sociais).
- 2. Em relação ao objeto:
 - a. Ícone (a Mona Lisa, uma estrutura conhecida);
 - b. Índice (signos convencionais, induzem a uma interpretação) e
 - c. Símbolo (novamente, uma convenção em torno de um signo).
- 3. Em relação ao interpretante:
 - a. Rema [“qualquer signo visual tomado como termo de um possível enunciado” (ECO, 1991, p. 98)];
 - b. Dici-signo [“dois signos associados de um molde” (ECO, 1991, p. 98)] e
 - c. Argumento [“complexo sintagma visual que põe em relação signos de vários tipos”

(ECO, 1991, p. 98)].

Peirce (SANTAELLA, 1983) trabalha também com os conceitos de objeto (direto e indireto) e interpretantes, que não serão abordados nesse trabalho, pois, como será visto adiante, não contribuem para o desenvolvimento do conceito de ícone, signo iconográfico e código icônico, elementos considerados necessários por Eco (1991) para a compreensão de mensagens visuais comunicacionais.

O signo icônico, segundo Peirce (SANTAELLA, 1983), é um signo que possui alguma semelhança nativa com o objeto a qual se refere, como, por exemplo, a cor e a forma. É diferente do índice por não induzir nenhuma interpretação nem impulso cego (uma impressão, reconhecimento vago). Porém, como Eco (1991) observa, um signo icônico não se parece *realmente*, materialmente com o objeto ao qual se reporta.

Podemos dizer que uma foto de uma pessoa famosa apresenta semelhança física, mas, ao escrutinarmos a imagem, veremos que o signo icônico, na verdade, reproduz a percepção que temos sobre o objeto. Um olho em uma fotografia parece com um olho real, mas, na verdade, é apenas uma impressão deixada pela gelatina de prata, pela tinta da impressora ou ainda pelos bytes do computador. Os signos icônicos, em outras palavras, atuam mais com códigos perceptivos do que com semelhança nativa (ECO, 1991). Essa definição é calcada na percepção (um campo da psicologia majoritariamente), nos códigos de reconhecimento (basicamente, blocos de percepção estruturados em semas, conceito que será visto mais adiante), nos códigos de transmissão (mais vinculados à sensação após a percepção de uma imagem) e nos códigos tonais (elementos já convencionalizados).

Posto isso, Eco (1991) discute a questão da dupla articulação dos códigos como validação de uma linguagem. O autor afirma que nem todo código possui duas articulações fixas, como propunha Lévi-Strauss (ECO, 1991). A dupla articulação pode ser explicada mais facilmente pela linguagem verbal: a primeira articulação consiste em elementos tomados de significado, os monemas, que são combináveis e formam os sintagmas. A segunda articulação são os fonemas, mais limitados, mas que oferecem base para os monemas.

Eco (1991) afirma ser errado pensar que todos os atos comunicacionais se baseiem em um código de linguagem verbal e que nem todo código possui dupla articulação fixa. O autor cita os estudos de Luís Prieto (ECO, 1991), que observou que a segunda articulação é o “nível daqueles elementos que não constituem fatores do significado denotado pelos elementos de

primeira articulação, mas que têm apenas valor diferencial” (p. 127). Ainda usando o exemplo da língua, podemos dizer que uma palavra (fonema) não possui necessariamente elementos denotativos de seu significado, mas está em um nível de interpretação e articulação que apenas se diferencia da primeira articulação (monema),

Nas articulações dos códigos visuais (códigos icônicos) se usa no lugar do fonema a figura, que é definida da mesma forma: elementos de segunda articulação, com valor diferencial da primeira articulação. A mudança de nome se dá, é claro, por se tratar de imagens e não de palavras. Os monemas permanecem com a mesma definição dada anteriormente. Prieto, como descreve Eco (1991), passa a denominar *sema* signos cujos significados são enunciados. O exemplo usado por Eco (1991) é o da sinalização de trânsito: uma placa com uma flecha com a ponta indicando uma determinada direção quer dizer “siga nessa direção” ou “proibido ir por aquela direção” ou “essa via é de mão única nessa direção”. Os semas, na definição dos autores, são coligáveis, mas não formam articulação, ou seja, um conjunto de placas de trânsito indicam vários enunciados separados que dão orientações conjuntas, mas não formam um código, não interagem entre si nem se combinam, como seria em uma sequência de palavras (frase), por exemplo.

Os semas podem ser combinados de várias formas e agirem em diferentes funções: há o sema único (que se define por sua presença, se não há o sema não faz diferença nem indica nada), o sema zero (cuja presença ou ausência implicam em coisas diferentes), o semáforo (sequência de semas que indicam algo, mas não se articulam). Os semas são decomponíveis em figuras nos códigos que possuem apenas a segunda articulação e são analisados como signos em códigos com apenas a primeira articulação.

Eco (1991) define o signo icônico como um sema, ou seja, unidades de significados complexos, analisáveis em signos precisos, mas dificilmente em figuras (p. 134). Segundo o autor, os signos icônicos promovem conotações a partir de denotações. Um exemplo rápido: uma figura de animal em preto e branco promove diversos significados a partir de sua forma, desde que seguindo as regras de representação gráfica e de percepção, com base na convencionalidade. Por exemplo, um elefante desenhado com orelhas grandes, tromba, presas e corpo grande e patas rotundas acompanha diversos significados, como o fato de ser uma espécie do continente africano, ter couro grosso e acinzentado, ser um animal enorme (embora o desenho seja em escala muito menor), ser um animal caçado por suas presas de marfim, etc.

Porém, se uma pessoa desenha um elefante sem a tromba é mais difícil de identificar o animal representado e, portanto, todos os significados já citados não são interpretados.

Podemos usar o mesmo exemplo do elefante representado em um desenho para explicar melhor as relações dos códigos icônicos. As figuras (segunda articulação) desse código consistem nas relações geométricas do elefante, sendo elementos ligados aos códigos de percepção. Os signos (monemas de primeira articulação) formam os semas de reconhecimento, como a identificação da tromba, das orelhas grandes, etc. E os semas são as imagens, sendo interpretados como um enunciado.

Por fim, temos os códigos iconográficos (significante e significado dos códigos icônicos que denotam semas mais complexos), códigos de gosto e sensibilidade (muito influenciados pelo contexto cultural vigente), os códigos retóricos (dividem-se em figuras retóricas, premissas e argumentos), códigos estilísticos e códigos do inconsciente (provocações de reações e projeções por meio de estímulos), que serão trabalhados adiante com exemplificação na publicidade.

2.2. Conotação e Denotação na publicidade

A mensagem publicitária se diferencia das outras linguagens comunicativas por sua intenção de persuadir ou construir um discurso específico em torno de um produto ou estilo de vida associado ao produto. Para analisar a mensagem publicitária é importante que se dedique atenção aos códigos iconográficos, de gosto, retórico, argumentativo, estilístico e inconsciente. Como no cinema, a linguagem corporal deve ser considerada como uma forma de comunicação (ECO, 1991), já que mesmo na mídia impressa e em fotografias é possível se delinear ou construir um discurso corporal, este, permeado por convenções e ideologia.

De acordo com Eco (1991), a mensagem publicitária usa convenções (arquétipos de gosto) para afirmar uma impressão ou para inverter a lógica e surpreender o público (consumidor). As respostas são premeditadas pelos publicitários, que esperam reafirmar uma ideia já esperado pela publicidade (esse produto é bom) ou chamar atenção à própria propaganda, associando o trabalho de divulgação ao produto (essa propaganda é inteligente e criativa, portanto esse produto é de qualidade).

Para o fotojornalismo, sendo mais um ramo da comunicação, a análise usada por Eco (1991) pode ser útil para as fotografias, mas não necessariamente para a análise da legenda ou

história associada à foto. Embora jornalistas queiram contar boas histórias e atrair ou manter o público, o produto vendido (a notícia) diferente de uma marca ou empresa. O autor analisa a publicidade como um terreno no qual há dois registros: o verbal e o visual. O registro escrito ou verbal tem como função ancorar a mensagem, já que a comunicação visual pode ser ambígua. A mesma técnica pode ser usada para analisar o fotojornalismo, uma vez que, nessa modalidade, temos a legenda ancorando a mensagem visual. São os níveis:

- a) Icônico: é o estímulo que uma imagem causa, de acordo com seus elementos e referenciais. Por exemplo, uma foto de uma pessoa na chuva pode evocar a sensação de frio ou umidade, assim como temos a impressão de áspero ou macio quando vemos uma foto que nos lembra ou mesmo parece ter textura.
- b) Iconográfico: são elementos que são interpretados de acordo com convenções sociais e históricas. Incluem a pose corporal e a escolha dos objetos (uns podem lembrar de coisas antigas, outros de referências da cultura popular). Na publicidade, o autor cita dois tipos de codificação: a iconografia histórica (por exemplo, uma auréola denotando santidade) e o publicitário, que são iconogramas convencionados pela própria publicidade (como a pose de manequins). No jornalismo também podemos encontrar um certo repertório referencial próprio, utilizado para dar destaque à reportagens ou materiais (por exemplo, é impossível contar quantas vezes variações do título famoso “Frank Sinatra has a cold” aparecem na imprensa escrita).
- c) Tropológico: engloba os tropos verbais traduzidos como imagens. Os tropos verbais são as chamadas “figuras de linguagem”, uma instrumentalização mais complexa da linguagem para passar mensagens diferentes das que aparentam ser em primeiro momento. Pode-se incluir metáforas, hipérbole, metonímias, etc, apesar de existir tropos visuais que não são “traduzíveis” em tropos verbais. Um exemplo simples é uma foto de um cachorro comendo manga: a imagem é uma literalização, que pode acompanhar uma mensagem verbal referindo à expressão popular “o cão chupando manga”.
- d) Tópico: é o nível em que estão as premissas argumentativas. São iconogramas que evocam premissas ou blocos de premissas. Eco (1991) afirma que o que se pode observar na linguagem visual é a “existência de iconogramas que conotam de antemão um campo tópico, que evocam por convenção uma premissa ou blocos de premissas de

modo elíptico, como se tratasse de uma sigla convencionada” (p. 164).

e) Entimemático: são argumentações visuais, já convencionadas, que são evidenciados por uma imagem que seja codificada o bastante. Esse nível já é evocado no nível tópico, que lança uma base para que os entimemas apareçam. Nesse nível a mensagem verbal associada se torna importante pois fica mais clara sua função, que pode ser a de guiar a interpretação da imagem, interagir com a imagem, ancorar a imagem, e assim por diante.

Os níveis citados podem ser notados durante a análise de dois aspectos de uma imagem: denotação e conotação. Eco (1991) analisa os exemplos incluindo os níveis dentro dessas divisões citadas. A denotação engloba o nível icônico e a conotação o nível iconográfico, processo que se aprofunda nos níveis tropológico, tópico e entimemático. Como o presente estudo seguirá a metodologia de Eco, a análise se dividirá na seguinte ordem: Registro visual, denotações, conotações, registro verbal, relação entre os dois registros.

2.3. Fotos selecionadas

O World Press Photo Contest de 2014 é dividido nas seguintes categorias: “Contemporary Issues”, “Daily Life”, “General News”, “Nature”, “Observed Portraits”, “Sports Action”, “Sports Feature”, “Spot News” e “Staged Portraits”. Dessas categorias, foram selecionadas uma ou mais fotos de mulheres em contexto e situação de violência, sendo as fotos de Philippe Lopez, Rahul Talukder, Robin Hammond, Sara Lewkowicz, Maciek Nabrdalik, Andrea Bruce, Tanya Habjouqa, Chris McGrath, William Daniels e Pau Barrena.

As fotos, que serão contextualizadas mais detalhadamente mais adiante, são de mulheres em guerras civis, em selvas, chorando os mortos, sobrevivendo à violência doméstica e convivendo com a doenças mentais no pós-guerra. As imagens são todas ganhadoras do prêmio em diferentes níveis, do primeiro lugar ao terceiro, como foto única ou sequência. No website do prêmio está disponível a história completa por trás de cada fotografia, na seção “Contest in Context”². No presente trabalho nos interessa a legenda que acompanha cada fotografia e as técnicas utilizadas pelos fotógrafos.

As fotos são separadas em categorias de acordo com as técnicas utilizadas e histórias

2 Essa seção está disponível no endereço: <http://www.worldpressphoto.org/collection/context/photo/2014>, acesso em 15 jan. 2016.

contadas por uma série de fotos serão analisadas como apenas uma, uma vez que a escolha do fotógrafo em publicar uma sequência deve ser levada em conta para a narrativa proposta fazer o mínimo de sentido. As análises serão feitas com base no método de Eco (1991) e utilizam os dados e conceitos que serão desenvolvidos nos próximos capítulos.

O Prêmio World Press Photo existe desde o ano de 1955, quando um grupo de fotógrafos holandeses organizou um prêmio para expor suas fotos para a comunidade internacional. De acordo com o site do prêmio³, “A fundação World Press Photo é um grande esforço em desenvolver e promover o trabalho de jornalistas visuais, com uma grande gama de atividades e iniciativas pelo globo”. O prêmio divide as premiações por temas e, dentro desses temas, em estrutura de narrativas, com fotos únicas e sequências de fotos, todas legendadas e seguindo as regras estritas do prêmio. Esse sistema garante que essas duas formas de contar uma história tenha suas especificidades respeitadas, uma vez que fotos únicas ou sequências podem tratar do mesmo assunto, mas de modos completamente diferentes.

3 www.worldpressphoto.org/about

3. A realidade na fotografia: documento e criação subjetiva

Um dos principais enganos sobre a fotografia é a crença de que ela é um documento que comprova uma realidade objetiva. Segundo essa ilusão, a fotografia adquire credibilidade científica, uma vez que há a noção de que é impossível mentir para a luz registrada no negativo. “As fotografias fornecem provas. Qualquer coisa de que se ouve falar mas de que se duvida, parece ficar provado graças a uma fotografia.” (SONTAG, 1986). A fotografia como documento se estabelece como uma importante auxiliar do jornalismo, e pode apenas endossar o que um texto jornalístico diz, mas também pode acrescentar alguma informação que não está no texto.

De fato, não se pode negar o caráter de registro da fotografia. Por mais diversas que sejam as circunstâncias, a foto comprova que aquele objeto e cenário existiram: eles refletiram a luz que sensibilizou o filme fotográfico, são como que fatos concretos e apenas isso (DUBOIS, 1994). Assim, a fotografia de fato pode agir como um documento no sentido de uma fonte gigantesca de índices, no sentido peirceano¹. Uma fotografia, vista assim, cumpre um papel mais objetivo e factual. Ela nos diz apenas da existência daquilo que podemos ver na imagem, mas não nos dá maiores detalhes sobre sua aparência ou funcionamento.

Assim, dispositivo ganha o papel de garantir a objetividade. Uma fotografia é mais verdadeira do que um desenho ou pintura pois sua tecnologia garante que o mundo físico seja mimetizado de uma forma muito mais fria e científica. Diferente do desenho, que necessita de lápis, borracha, papel e uma pessoa com mãos habilidosas, a fotografia precisa de um cientista, um técnico apenas para encaixar as peças na máquina, que fará o seu trabalho de forma totalmente imparcial. Nesse ponto de vista, a fotografia é um registro sem significado subjetivo. Não é pensada como uma forma de arte ou qualquer coisa que se assimile a isso (DUBOIS, 1994).

No fotojornalismo, essa crença da fotografia como uma prova concreta foi o que, por muito tempo, fundamentou o trabalho do repórter fotográfico. Nesse sentido, o material produzido em campo pode levar ao público, da forma mais objetiva possível, o que as pessoas não puderam ver com seus próprios olhos. É como uma reafirmação da experiência do jornalista. Não apenas são fragmentos, miniaturas da realidade que podem ser adquiridos,

1 Charles Sanders Peirce (1839-1914) definiu o conceito de índice como uma representação que tem uma conexão física com o que é representado, ou seja, um signo pode ter *indícios* do objeto que ele representa.

como Sontag (1986) descreve, mas também provas, registros absolutos. Cria-se o senso de que não é possível mentir para uma fotografia: Como mentir para a própria luz? Como mudar os fatos do mundo físico?

Quando nos propomos a analisar uma imagem, porém, devemos estar conscientes de que nem sempre a realidade nesses pedaços de papéis ou arquivos digitais que vemos é completa e que nunca é definitiva (KOSSOY, 1999). De fato, mesmo quando se considera a fotografia como somente documento, é possível suscitar questionamentos sobre suas circunstâncias: qual dispositivo foi usado? Essas pessoas estão posando para a foto? Essa paisagem urbana representa mesmo a cidade na qual está inserida? O fotógrafo estava em evidência ou escondido? Quando essa imagem foi feita? Em qual lugar foi feita? As perguntas podem se estender longamente, esmiuçando cada detalhe da fotografia e cada técnica utilizada. A cada resposta, o olhar sobre a imagem se modifica, ganhando novos parâmetros e nuances. Saber e entender as circunstâncias nas quais uma fotografia foi tirada é como entrar em um mundo completamente novo e oculto a um primeiro olhar. É como colocar óculos e perceber que tem miopia.

Ao encarar uma realidade inicialmente oculta em uma imagem, percebemos o quanto o olhar do fotógrafo é importante na construção de uma fotografia. Já não é mais uma atitude objetiva, séria e imparcial. Segundo Sontag (1986), quem detém o dispositivo também detém o poder de mostrar o que vê e, acima de tudo, o que, pessoalmente, vale a pena ser visto. Cada escolha técnica é uma escolha ideológica, mesmo quando o “mais conveniente” é o que é possível, fácil, rápido ou o que está diretamente à frente.

Enquanto uma pintura ou descrição em prosa nunca podem ser mais do que uma simples interpretação seletiva, uma fotografia pode ser encarada como uma simples transparência seletiva. Mas, apesar da presunção de veracidade que confere à fotografia a sua autoridade, interesse e sedução, o trabalho do fotógrafo não é uma exceção genérica às relações habitualmente equívocas entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos se propõem sobretudo a refletir a realidade estão ainda constrangidos por imperativos tácitos de gosto e de consciência (SONTAG, 1986, p. 16.).

Se aplicarmos o princípio de que existem várias realidades dentro de uma fotografia, que vão muito além do registro material, o fotojornalismo ganha um caráter mais interpretativo e subjetivo. Uma simples mudança de enquadramento pode mudar um cenário e

mostrar detalhes antes não vistos. Também o fotógrafo é guiado por seu senso de bom gosto e ética. Confiar toda a verdade de um fato a apenas um dispositivo que promete a realidade é um processo muito parecido com toda a fundamentação social do jornalismo em si. Deposita-se confiança em uma instituição que pode ser o veículo jornalístico ou o próprio repórter a partir da promessa ou evidências de verdade. Presume-se que o repórter diz a verdade, tanto pelas fontes apresentadas, quanto pela narrativa, que se presume também ser objetiva. Quando o veículo ou jornalista não parece tão confiável, se avalia o quanto o fato parece verossímil. Se estiver de acordo com o esperado, novamente deposita-se confiança. Muitas vezes, é preciso que sejamos confrontados com outros fatos ou notícias para que questionemos mais a fundo um trabalho jornalístico.

No fotojornalismo, ou na fotografia em geral, confiamos no que vemos primeiro porque confiamos em nossos olhos, depois porque confiamos na câmera fotográfica e então porque a imagem é verossímil (DUBOIS, 1994). A fotografia, assim, pode ser um produto jornalístico eficiente. Quando sabemos e entendemos a técnica usada, todas as possibilidades que um fotógrafo pode ter, os recursos visuais usados, as cores destacadas, a iluminação, o enquadramento, o ângulo, o posicionamento do objeto e até mesmo detalhes do dispositivo, como as lentes utilizadas, podemos analisar as intenções do fotógrafo e mesmo o que não é mostrado na imagem.

Quando conhecemos a metodologia jornalística e os meios de trabalho, passamos a encarar as reportagens e notícias de modo muito mais crítico: analisamos as fontes escolhidas, os juízos de valor, o tamanho, os recursos visuais, textuais e sonoros utilizados, a empresa que veicula a notícia e procuramos apontar qualquer presença ou ausência de ideologias que possam estar presentes nesses produtos. Uma vez conhecendo os métodos, nos tornamos mais capazes de questionar a veracidade de algumas informações.

Saímos então, da análise inicial de apenas concentrar as dúvidas na fotografia em si e passamos a questionar o fotógrafo e os propósitos de seu trabalho. Esse é uma possibilidade de desvendar a realidade própria da fotografia, como propõe Kossoy (1999), que destaca a seleção do assunto e a motivação como fatores necessários para a compreensão da realidade de uma fotografia.

Em *O Ato Fotográfico*, Dubois (1994) analisa as três fases nas quais os estudos sobre fotografia foram submetidos. Inicialmente, a foto é considerada um espelho do real. Apesar de

não ser exclusiva dessa fase, a foto é usada como um documento, um retrato perfeito, muito mais realista e imparcial do que qualquer artista. Muito mais crível do que qualquer outro processo descritivo da realidade e isso se dá pelo seu caráter técnico.

Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza (DUBOIS, 1994, p. 32).

A ideia de uma máquina capaz de espelhar a realidade com tamanha imparcialidade ainda não acabou completamente, por maiores que sejam as ressalvas. Muitas vezes, queremos acreditar que o que vemos é a realidade completa, especialmente em relação ao fotojornalismo: é missão do repórter trazer os fatos o mais puros possíveis, evidentemente, uma foto cumpre essa função com destreza.

É importante entender completamente essa primeira natureza atribuída à fotografia para que possamos prosseguir mais adiante na compreensão da posição do fotojornalismo em nosso atual contexto cultural e científico. Fotos de experiências científicas eram usadas como documentos, e ainda o são. Fotografias de casamento quase que validam por completo simbolicamente o enlace. Uma foto mostra um fato, um objeto, mesmo que o seu significado acabe em si própria. Uma imagem vazia, apenas um atestado da existência, sem qualquer código ou signo (DUBOIS, 1994).

A segunda fase de interpretação sobre a fotografia, segundo Dubois (1994), é um conjunto de ideias que afirmam a fotografia como uma transformação do real. Susan Sontag (1986) utilizou frequentemente esse conceito, especialmente ao analisar os hábitos e relações das pessoas com a fotografia. Para os estudiosos dessa fase, parecia necessário denunciar as ficções que uma foto pode abrigar. Uma imagem não apenas omite uma realidade completa, como a desconfigura.

Em suma, o que é expresso nesses textos é a concepção de uma forte dicotomia entre realidade aparente e realidade interna, ou verdade, concepção que remonta, devemos nos lembrar, ao mito platônico da caverna. Essa posição ideológica adquiriu uma amplitude bem particular nesses últimos anos. É a consequência lógica de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do efeito de real na fotografia (DUBOIS, p. 44, 1994).

Como propõe o autor, uma fotografia é como olhar por uma fresta pela porta, sem vermos a cena completa: a luz pode parecer forte ou fraca demais, objetos ficam desfocados e por mais que saibamos que entenderemos tudo melhor se abirmos a porta, não podemos fazer isso, pois a fotografia em seu próprio formato não permite.

Conhecer o processo técnico e cultural por trás de uma fotografia se mostrou necessário para o entendimento de uma imagem em todos os seus sentidos possíveis. Qualquer fator como enquadramento, ângulo, modelo da câmera, lentes disponíveis e utilizadas, iluminação e, já em tempos mais recentes, a cor presente, escolhida ou provocada durante a revelação do filme ou tratamento digital.

Um exemplo muito corriqueiro mostra a consciência das pessoas sobre as diferenças entre uma fotografia e a realidade. É um tanto comum dizer para pessoas que parecem belas em fotos que elas são “fotogênicas”. Essa observação carrega algumas conclusões sobre a natureza de uma foto. Sontag afirma que uma delas é que a aparência das pessoas se modifica nas fotos, isso pode dizer que as pessoas posam ou mostram características pouco vistas diante de uma câmera, mas também pode dizer que a fotografia transforma a imagem das pessoas de acordo com o cenário, a técnica utilizada e até mesmo a pose.

O trabalho de Diane Arbus, fotógrafa analisada longamente por Sontag e citada por Dubois, demonstra a situação acima com maestria. Arbus fotografava pessoas comuns ou excêntricas, suas fotos são todas posadas, totalmente encenadas e controladas, mas, mesmo assim, os retratos mostram qualidades inesperadas nos modelos. Pessoas que de outra forma seriam lidas como ordinárias ou normais aparecem no trabalho de Arbus como *freaks*, ou, em uma tradução mais gentil, *esquisitas*. Esses retratos, perturbadores e divertidos nos mostram o quanto um retrato pode ser apenas uma transformação do real, ou, ainda, uma extensão da realidade.

A desconstrução de uma realidade fotográfica pode se dar apenas pela sua análise técnica. Mas também pode se dar examinando o contexto cultural e conhecendo o objeto fotografado. As fotos de Arbus nos mostram um outro mundo, nos oferecem uma nova perspectiva para ver as pessoas e o mundo, mas, ao contrário do ideal dos fotógrafos, o *instante decisivo*, esses retratos são ensaiados, as poses se dão em ambientes controlados, e ainda assim é possível ver algo inesperado nos rostos, corpos e cenários. Apenas nos dispor

dos recursos técnicos de Arbus não é o suficiente. Para entendê-la, é necessário que saibamos os códigos culturais e sociais.

De acordo com Sontag (1986), a interpretação de uma fotografia não é a mesma em todas culturas e sociedades. Para um público incapaz de entender certos códigos sociais, uma foto é apenas uma foto. Um retrato é apenas um retrato. A fotografia volta para seu estado de “atestado de existência” das coisas. A imagem fica vazia de qualquer significado. Ora, presumia-se que uma imagem tão realística é compreensível quase universalmente. Uma fotografia pode ser um documento, mas esse documento só tem valor se é entendido pelo seu receptor, sem o entendimento, se torna uma imagem sem importância e fria.

Um exemplo de como os códigos sociais são importantes na forma como se entende o mundo, é a interpretação de expressões faciais e gestos. Os indianos, por exemplo não acenam com a cabeça do mesmo jeito que os ocidentais para responder “sim” ou “não”, também um sorriso não indica necessariamente aquiescência, alegria, insegurança, medo, etc. Mesmo o sorriso de recém-nascido não é por quê está feliz ou satisfeito, pode ser apenas um bebê imitando as pessoas ao seu redor ou uma contração muscular involuntária. Até expressões de dor são diferentes das estabelecidas socialmente e difíceis de identificar em recém-nascidos² (a não ser que o bebê chore, claro, mas até o choro pode ter vários significados). É necessário ter a carga cultural específica para entender até mesmo uma expressão facial, algo que se pensava ser nato.

Conclui-se que a fotografia pode transformar a realidade e até mesmo aumentá-la, mas, para isso é necessário que o receptor tenha conhecimento de uma série de códigos, acordos sociais. A foto não se põe como evidência, é preciso que seja interpretada. Como muitas linguagens e artes, nem sempre esse processo final acontece do modo esperado, embora seja possível prevê-lo em certa medida.

O fotojornalismo tem uma característica que pode incomodar alguns fotógrafos ou artistas: por mais profissional, isenta, autoexplicativa e bem contextualizada imagetivamente, uma fotografia jornalística estará quase sempre acompanhada de um texto ou frase explicando, no mínimo, onde e quando a foto foi feita.

2 BALDA, Rita de Cássia X, ALMEIDA; Maria Fernanda B.; PERES, Clóvis de Araújo; GUINSBURG, Ruth. Fatores que interferem no reconhecimento por adultos da expressão facial de dor no recém-nascido. Revista Paulista de Pediatria. Volume 27, número 2. São Paulo: Junho, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-05822009000200007 Data de acesso: 15 de abril de 2015.

São essas informações que transformam todo um trabalho fotográfico. Nem toda foto com identificação de local e data é uma foto jornalística, importante ou foto notícia, claro, mas um fotojornalista, quando publica seu trabalho trazendo essas informações pode despertar os sentidos do público para a impressão da realidade que a fotografia nos fornece.

Por exemplo, uma fotografia de uma rua comercial vazia tem um significado específico se for feriado, se for época de compras, se foi feita durante a manhã ou durante a tarde (caso não seja possível identificar isso apenas pela luz), se o local é famoso, se é uma cidade pequena, se é nos Estados Unidos, se é na Grécia ou Espanha, se é no Egito e assim em diante. Também, dependerá da formação do interlocutor uma interpretação adequada e do momento histórico. Uma rua comercial vazia pode significar más notícias para o governo do país ou cidade em que a rua está e sua equipe econômica, boas notícias para um passante em férias ou terríveis notícias para um comerciante.

Segundo Dubois (1994), o tempo, nesse caso, é um fator que pode mudar completamente o modo de se ver uma fotografia, muitas vezes não importando muito o assunto: as pessoas ficam fascinadas por qualquer foto antiga. Se um simples álbum de família pode causar comoção, uma série de retratos ou fotos de paisagens feitas há muitos anos é quase irresistível. No fotojornalismo, o tempo demarcado com data exata é uma informação muito significativa. Retomando o exemplo da fotografia de uma rua comercial vazia, basta imaginar como ela seria interpretada antes da crise econômica de 2008 e após ela. Ou então, antes da Primavera Árabe e após. Uma narrativa se forma claramente em nossas mentes, pois sabemos que a crise de 2008 faliu muitos bancos e levou países à recessão e sabemos também que a Primavera Árabe foi marcada por episódios de violência policial e militar, além do caos institucional. No fotojornalismo, uma foto não precisa ser muito antiga para ser interessante, basta se encaixar em um contexto considerado importante.

O conhecimento da técnica utilizada pelo fotojornalista pode ser necessária para o entendimento. Sabemos, por exemplo que Sebastião Salgado usa determinadas técnicas e quem conhece seu trabalho identifica uma foto de sua autoria facilmente. Um leitor comum não vê as fotos de Salgado da mesma forma que um fã, mas consegue notar características e temas parecidos, em algum momento esse leitor reconhecerá as fotos de Salgado, mesmo sem saber o nome do autor. Também esse leitor pode entrar em contato com outros materiais que tratem de temas recorrentes no trabalho de Sebastião Salgado, mas esse leitor hipotético pode,

ou, pelo menos, tem a capacidade, de perceber que as técnicas são diferentes. Por sua vez, o leitor reagirá de maneira diferente para cada material. A fotografia é tão dependente de um acordo social e um contexto cultural quanto qualquer outro meio de comunicação.

No ensaio *O Mundo das Imagens*, Sontag (1986) assume que as fotografias não são um espelho da realidade, mas não apenas a transforma: para a autora, as fotografias podem possuir e controlar a realidade. Conforme o pensamento racional avançou na sociedade ocidental, a necessidade por imagens somente aumentou: as imagens agora servem como fonte de credibilidade. Mais do que isso: são uma forma de alcançar uma experiência autêntica.

Fazemos fotos de viagens não apenas para registro, mas para adquirir a experiência de viajar. Validamos nossas vidas por meio de fotografias. Multiplicam-se revistas, suplementos, sites, contas no Instagram e tantos outros formatos dedicados a apenas publicar e promover fotos de paisagens estrangeiras. Talvez essas mídias não sejam o motivo principal para as pessoas viajarem, mas ver imagens tão belas de lugares estranhos ou já conhecidos nos causa um prazer indefinível. Sente-se que conhece de fato um lugar apenas por ver suas fotos. Mesmo sem cogitar viajar, as pessoas buscam essas imagens e quem chega a concretizar uma viagem turística tem um desejo, quase um dever implícito, de publicar e mostrar fotos para os amigos, conhecidos ou desconhecidos. Segundo Sontag, ver uma imagem é como vivê-la.

É notável ainda a necessidade de fotografias para o registro de eventos importantes. Já foi citada a cerimônia de casamento, na qual presume-se que sempre haverá uma fotografia, não apenas para o registro, mas para a legitimação do fato. Imagens são parte de nossa cultura tão fortemente que é como se somente existíssemos dentro de fotos.

A afirmação de que são as imagens que possuem e controlam a realidade talvez seja mais atual do que pensamos. O fenômeno de *selfies* exemplifica isso de uma forma muito clara: as pessoas tiram *selfies* para mostrar a si próprias, suas vidas e os eventos em que participam, mas, principalmente, tiram fotos de si mesmas para provarem suas existências, legitimarem experiências. Se não tem foto então não existiu, não ocorreu.

Em todos os casos, as imagens produzidas recebem significados complexos e suas interpretações vão além do simples atestado de existência. A realidade se torna um instrumento da câmera.

As câmeras concretizam uma visão estética da realidade por serem brinquedos mecânicos que colocam ao alcance de todos a possibilidade de emitirem juízos desinteressados sobre importância, o interesse e a beleza (“Aquilo dava uma boa fotografia”). E concretizam uma visão instrumental da realidade ao reunirem informações que nos permitem reações muito mais acertadas e rápidas (SONTAG, 1986, p. 155).

Nesse estágio, Sontag (1986) ainda parece ver a fotografia como uma transformação da realidade, embora caminhe na direção do terceiro conceito exposto por Dubois em *O Ato Fotográfico*. Mas para analisar melhor essa fase, é necessário retomar o conceito de *índice* e de *ícone*, propostos por Peirce (SANTAELLA, 1983). São essas definições sobre imagem que jogam luz sobre a natureza da fotografia e são relevantes para que os estudos semióticos sobre ao assunto prossigam.

Já no século XIX, o semiologista Charles Sanders Peirce (SANTAELLA, 1983) definia a fotografia como um índice. Em seus estudos de imagens e signos, o estudioso estabeleceu categorias para qualquer fenômeno semiótico, são elas: índice, ícone e símbolo. Sendo a última, uma competência que poucas fotografias têm.

Um índice é definido pela ligação física da representação com o objeto representado, ou seja, que nos remete de algo existente. Quando dizemos que algo é um índice é por sua referência ou *indício* a algo real, mas um índice não nos mostra como é essa coisa ou pessoa real. Assim, pode ser apenas uma imagem sem qualquer outro sentido: apenas uma evidência da existência de algo. Peirce (SANTAELLA, 1983) já dizia que uma fotografia, por isso, é um índice, pois pode nos lembrar de algo real.

Um ícone é por excelência, muito parecido e cheio de qualidades que nos remetem a algo real, mas também que nos aproximam desse objeto. Um ícone pode ser muitas coisas: uma pintura com texturas, uma propaganda partidária com cores fortes ou uma fotografia. Cores, formas, tamanhos e dinâmicas imagéticas podem definir um signo icônico, este, também tem características de um índice, porém, aprimoradas. No ícone, a semelhança com o objeto representado é mais clara, uma vez que ele mostra a aparência do objeto.

Assim, chegamos ao conceito de fotografia explorado mais recentemente: a foto como um traço do real. Nesse estágio, percebemos a fotografia como algo semelhante ao real, quase não podemos evitar de acreditar no que ela nos mostra, mesmo que estejamos conscientes dos códigos e enganos que ela abarca. Porém, a sensação de realidade é forte, pois uma foto pode

nos remeter a algo existente, já visto antes. Assim, muitas décadas após os estudos de Peirce, estudiosos das imagens perceberam a indicialidade da fotografia e também sua iconicidade.

Uma foto índice, novamente, não nos diz nada além da mera referência à existência de algo. A diferença desse estágio de interpretação da fotografia quando comparamos com o primeiro (fotografia como espelho do real) é basicamente que, dessa vez, não há uma obsessão com a mimética, esta desempenhada perfeitamente pela tecnologia fotográfica, mas há uma preocupação com os códigos que podem estar escondidos em uma imagem. É uma fase mais amadurecida, que deixa de ver a fotografia com inocência ou com desejo de que ela represente exatamente o real, mas não é tão radical ou desconfiado como o segundo estágio, que entende qualquer foto como uma distorção do real. A leitura fotográfica, então, se divide em dois eixos, de acordo com Dubois (1994): semiótico e ideológico.

No eixo semiótico há a consciência de que uma fotografia é formada quase inteiramente por códigos que perpassam por toda a imagem. Esses códigos podem ser fruto de manipulação técnica (pose, luz, estética, enquadramento, e assim por diante) ou podem aparecer simplesmente porque uma foto é um índice muito óbvio. Na análise ideológica há um conflito causado pela própria mimética da fotografia. Sabe-se de todos os enganos e equívocos que uma foto pode ter, sabe-se que nada do que se vê é confiável, mas, ainda assim, há uma impressão muito forte de realidade. A fotografia tem um *pathos* específico e próprio, capaz de apelar para a memória humana através das referências ou ao puro instinto: quase que se pode sentir a emoção das pessoas retratadas, quase que podemos sentir o calor do sol em uma fotografia de férias, quase que sentimos o gosto do bolo de aniversário de cinco anos (DUBOIS, 1994)

O *pathos* de uma fotografia também pode demonstrar que a imagem tem características que podem qualificá-la como um ícone, indo além da mera referência ou índice. As formas, iluminação, disposição dos objetos, expressão das pessoas retratadas são qualidades atribuídas culturalmente e que despertam os sentidos ou lembranças muito além da memória de como um objeto se parece. Uma foto colorida então, pode causar diversas interpretações simplesmente por suas cores ou pelo filtro colorido usado. Uma foto, assim, pode ser um ícone, esse sentido pode ser atribuído de acordo com as suas qualidades e importância, naturalmente e, como muitos outros signos, pode, eventualmente, se tornar um símbolo, conforme ganha destaque e importância social.

A natureza técnica da fotografia, no contexto ideológico, apenas a reforça como um índice, um testemunho do real, embora não exato nem absolutamente fiel ou verdadeiro. A fotografia atesta a existência, mas não é o sentido de uma realidade. Em ambos os eixos de desconstrução (semiótico e ideológica), há um retorno para a mimética fotográfica, mas também há a afirmação de que a fotografia não representa de fato a realidade, muito menos o objeto, embora sejam semelhantes fisicamente. Aqui, Dubois (1994) reafirma: a fotografia é um atestado de existência, não uma representação do real.

A fotografia sendo interpretada como um traço do real abre espaço para que sejam questionadas as várias realidades dentro de uma foto, que é o que Boris Kossoy faz em seu livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (1999). Para entender completamente o processo, primeiro o autor analisa todo o processo técnico e criativo, algo que, até então, serviu somente para demonstrar o caráter científico e exato da fotografia ou para o contrário, uma prova de que as escolhas durante esse estágio podem influenciar diretamente o resultado final e transformar a verdade exposta em uma foto.

Kossoy estabelece que a fotografia é feita a partir de um mecanismo físico em um determinado espaço e tempo: “A fotografia resulta de uma sucessão de fatos fotográficos que têm seu desenrolar no interior daquele contexto. Ela registra, por outro lado, um microaspecto do mesmo contexto” (1999, p. 26). Em outras palavras: uma foto é um pequeno vislumbre de uma realidade disposta em um espaço e tempo determinados, é uma pequena parte de uma situação muito maior, porém é única e irreversível.

O processo de criativo de um fotógrafo recebe influências do contexto ao qual o ele está inserido, e, com isso, todos os aspectos estéticos, culturais, e técnicos são sujeitos ao contexto. Sempre há uma trama, uma história de plano de fundo que pode orientar esse processo. É necessário entender cada elemento que compõem a trama fotográfica para que se possa compreender também o processo de criação como um todo. Kossoy (1999) chama a tudo isso de “elementos constitucionais”.

Os elementos constitucionais são separados em duas categorias: os de ordem material (técnica, processos físicos, químicos e eletrônicos) e os de ordem imaterial (cultura e processos mentais). O autor afirma que os elementos imateriais sempre se sobrepõem em relação aos materiais, pois são eles que definirão e orientarão todo o processo criativo de um fotógrafo. É a partir da experiência cultural e da mente de quem aperta o botão da objetiva

que todos os ajustes técnicos e estéticos serão estabelecidos até o momento no qual a foto será revelada ou impressa.

Mas os elementos imateriais não podem apenas influenciar o momento no qual a foto é produzida, mas também podem motivar o fotógrafo a fazer seu trabalho. Ou seja, a cultura e os processos mentais que escolhem o assunto a ser fotografado e isso é feito de acordo com a experiência e motivação de um fotógrafo. Pode-se fotografar um assunto por ser belo, por ser relevante socialmente, por ser importante no momento, por ser incrível ou por ser simplesmente diferente. No fotojornalismo, esse processo pode ser muito rápido ou minuciosamente planejado. Um fotógrafo pode capturar as imagens de um assunto guiado por intuição, ou pode passar meses observando uma situação recorrente e se preparar para captar o momento exato que desejar.

A finalidade da fotografia também orientará o processo de criação. Um fotógrafo profissional, por exemplo, presume-se que vive de vender fotos, por isso, terá maior cuidado técnico e estético na produção e no acabamento dado ao seu trabalho. Porém, um fotógrafo amador não terá o mesmo cuidado nem preocupação. Também, um fotojornalista pensa em técnicas que podem dar a impressão de dinamicidade, movimento e ação, caso as fotos sejam para um jornal diário, ou, pode pensar em elementos que deem uma impressão de refinamento, como iluminação suave e pouco movimento, se as fotos forem publicadas em uma revista, por exemplo.

O motivo da fotografia também pode ser o desejo intelectual de um fotógrafo de passar uma mensagem para um público. Isso é observado em fotos de políticos ou de coberturas de eleições, nas quais o material disponibilizado pelos partidos contém determinada mensagem, conflitante ou não com as imagens veiculadas na imprensa e nos partidos de oposição. No jornalismo isso é mais evidente: em certos casos, é suficiente observar as fotos produzidas e utilizadas para tratar de um mesmo assunto em jornais com posições ideológicas dissonantes. Mesmo se o texto for totalmente neutro, o viés político dos jornais pode ser demonstrado nas imagens publicadas.

Os elementos imateriais, guiados pelos processos culturais e mentais, podem modificar e adequar todo o sentido de uma foto para que fique de acordo com a opinião do fotógrafo. Esse processo, claro, pode ocorrer de forma natural e inconsciente. Kossoy (1999), antes da edição digital, já falava que o tratamento dado a imagem durante ou após a revelação do filme

podem afetar os sentidos apresentados. Durante essa manipulação, que o autor afirma ter sempre existido, as possibilidades para a construção da imagem se abrem e é possível corrigir falhas técnicas modificar elementos como iluminação, cores e até retirar objetos. A edição de uma fotografia é tão importante quanto o momento em que ela é feita.

Ainda sobre a edição, antes da foto digital e da popularização da manipulação fotográfica durante a revelação química, era comum corrigir imperfeições das fotos a lápis ou tinta. Tanto se costuma falar de como a fotografia reproduz exatamente o real (deixando de lado toda *mise en scene*, claro), mas, aparentemente, a realidade não é tão aceitável assim. Se a imagem não agrada, é muito fácil corrigi-la em softwares de edição, a ponto de nos últimos anos modelos e atrizes pedirem aos fotógrafos e editores que não modifique suas fotos digitalmente. Um dos problemas atuais são os índices de transtornos alimentares³ crescentes entre garotas adolescentes que anseiam pelo corpo magro como o apresentado em capas de revista e fotos dessas atrizes e modelos, um corpo que só existe na fotografia manipulada vendida para a imprensa que é tomado como natural, tamanha a frequência que é visto.

Indo além das técnicas e processos que culminam na foto como ela é, Kossoy (1999) define a fotografia de uma maneira prática, como um fragmento de espaço em um determinado tempo congelado.

A imagem é a própria cristalização da cena na bidimensão da superfície fotossensível. A imagem fotográfica contém em si um registro de um dado fragmento selecionado do real: o *assunto (recorte espacial)* congelado num determinado momento em sua ocorrência (*interrupção temporal*). Em toda fotografia há um *recorte espacial* e uma *interrupção temporal*, fato que ocorre no instante (ato) do registro (KOSSOY, 1999 p. 29).

O fotógrafo, a partir disso, tem a possibilidade de escolher qual realidade ele fragmentará e congelará por meio de seu ato fotográfico. Para isso, ele irá se orientar pelos processos imateriais e materiais já citados. O fotógrafo pode valorizar ou desvalorizar elementos de sua foto e decidir qual o instante decisivo para fazer a foto.

Uma vez estabelecidos os processos de produção de uma foto, Kossoy (1999) afirma o caráter documental da fotografia, mas ressalva que é importante não tomá-la como evidência final ou única, é necessário um estudo mais aprofundado, consciente de que há um contexto

3 PINZON, V. & NOGUEIRA, F.C. Epidemiologia, curso e evolução dos transtornos alimentares. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rpc/v31n4/22399.pdf> Data de acesso: 21 de abril de 2015.

por trás da imagem. O autor entende que há realidades ocultas dentro de uma fotografia, nem sempre claras e nem sempre possíveis de interpretar. Saber a história de uma foto pode ser útil para decifrá-la, mas saber técnicas de interpretação de suas realidades pode gerar novas descobertas de sentidos e narrativas escondidas.

Nesse ponto, retoma-se a discussão sobre a fotografia como um índice, uma vez que ela pode ser um documento histórico e pode comprovar uma realidade, mesmo, acrescenta Kossoy (1999), que seja uma realidade criada artificialmente. Ou seja, essa visão reforça a fotografia como um índice, mas também adiciona outra definição, mas aprofundada, sobre a fotografia como um ícone. A fotografia pode se tornar um ícone quando é um documento histórico, por exemplo, pois é, em tese, a comprovação material da aparência do assunto e da semelhança que ele tem com a imagem. A fotografia, assim, mostra como é a aparência de um objeto por semelhança, diferente da ligação física do índice, embora esses processos sejam correlacionados. É válido ressaltar que a iconicidade de uma foto não é por completo: lentes, filtros, técnicas de revelação do negativo e impressão podem mudar a aparência do objeto fotografado e até distorcer a imagem. Tem-se então a aparência do objeto fotografado, mas não se pode acreditar que é exata.

Para Kossoy, caráter de índice e de ícone não são desvinculados dos processos técnicos, ao contrário, são dependentes: uma foto não é um índice tão óbvio sem a tecnologia que possibilita a quase perfeita captação de luz e a converte em imagem, e nem é um ícone sem a sensibilidade e escolhas estéticas, documentais e a narrativa que um fotógrafo pode acrescentar.

Assim, a indicialidade iconográfica que dá corpo à evidência e conforma o registro fotográfico não independe do ato criativo conduzido pelo fotógrafo durante a produção da representação, ao contrário, é a sua concretização codificada. O índice iconográfico comprova a ocorrência/aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar (KOSSOY, 1999, p.34).

Apesar de supor-se que grande parte dos atos fotográficos são controlados, bem escolhidos e editados, também pode-se crer que parte seja espontâneo.

Kossoy (1999) classificou, com mais profundidade que os outros autores, as realidades da fotografia de modo a captar todos os processos técnicos, semióticos, humanos e sociais. Ele descreve um processo que chama de *primeira realidade* como o próprio passado ou a

história particular do assunto. Pode-se entender como a legenda que contextualiza uma foto em uma revista, ou documentos relacionados com a imagem. Também é a realidade das técnicas e do processo de criação, é na *primeira realidade* que obtemos informações sobre enquadramento, luz, elementos, objetos, data, local, nome das pessoas retratadas, dentre outras. É nela que o caráter de índice se estabelece em uma foto, pois nela está a ligação física da imagem com o real. A *primeira realidade* também apresenta a *realidade interna*, e ambas são frequentemente confundidas. A *realidade interna* de uma foto é complexa e invisível, mas, segundo Kossoy, todas as fotografias a possuem.

A *segunda realidade* é a realidade do objeto ou assunto representado. É a própria fotografia em si, um fato definitivo a partir do registro de um determinado objeto ou assunto em um determinado espaço e tempo. Na *segunda realidade* está a definição documental e icônica de uma foto, sendo o aspecto de uma realidade de fora da fotografia. É relacionada com ela a última realidade citada por Kossoy (1999), a *realidade exterior*, que é a definição para a aparência física do objeto, ou seja, a qualidade que dá o status de documento a uma foto. É por meio dessa última realidade que é constituída a *segunda realidade* de uma fotografia. Por fim, o autor, a partir dos elementos apresentados, afirma a fotografia como sendo a transposição de uma realidade selecionada de um contexto físico e de vida (*primeira realidade*) para um plano representativo (*segunda realidade*).

Sontag (1986), quando analisa a representação de realidade que a fotografia promove, lembra que o movimento surrealista chegou a considerar a fotografia como a mais surreal das artes, a mais absurda de todas. A pergunta do movimento é simples: como é possível captar um instante real e físico e transpô-lo com tamanha verosimilhança para uma realidade de representação? Como é possível que um dispositivo simples como uma objetiva consiga transpor e modificar a realidade de uma forma que ainda é crível e real? A ideia de existência da fotografia pareceu, aos militantes do movimento artístico, mais surreal do que qualquer pintura que eles poderiam produzir.

Por fim, a fotografia não corresponde a uma verdade histórica, apenas registra a aparência das coisas. A realidade da fotografia, assim, está na leitura que as pessoas que a virem farão. E em cada momento essa leitura pode mudar. Muitas vezes fotografias absolutamente banais tornam-se muito interessantes conforme o tempo e a vida humana avança. Uma fotografia de família do século XIX é muito mais interessante para nós do que

uma fotografia de família do final do século XX. Assim, uma foto tem múltiplas realidades, ocultas ou explícitas.

A compreensão de como cada autor vê os processos de produção fotográfica diferem e convergem em certos pontos, mas sempre enfatizam a técnica para operar o equipamento e as decisões humanas que são tomadas ao longo de todo o trabalho com a objetiva. Todos também concordam que a fotografia pode ser usada e é um importante documento histórico, embora não haja consenso sobre como analisar uma foto histórica. É interessante notar as semelhanças de discurso quando tratam da transformação da realidade promovida dentro da fotografia. Todos demonstram que o trabalho de um fotógrafo pode ser influenciado por infinitos fatores, desde decisões técnicas planejadas (a câmera usada, a lente escolhida, o enquadramento, a abertura do diafragma, do obturar, o ângulo, etc) até acontecimentos imprevisíveis (falta de recursos, movimentos inesperados, o próprio clima no caso de fotos em ambientes externos, falha do dispositivo, situação inesperada, etc).

Os conceitos aqui expostos podem se aplicar de forma mais exemplificada ao fotojornalismo do que a qualquer outra modalidade de fotografia. Se pensarmos na primeira fase interpretativa, da fotografia como um espelho do real, verificaremos que, embora fotos inicialmente sejam usadas pela imprensa como um acompanhamento da reportagem, é com revistas de fotojornalismo, como a National Geographic, e a popularização da televisão, as fotos passaram a ser a reportagem em si, apesar de ainda usar-se legendas para situar o tempo e espaço nos quais foram feitas. Essas fotos são usadas, então, como documentos, retratos de uma realidade inacessível para o público, sendo uma das funções do jornalista a mostrá-las ao mundo.

No segundo momento, quando a fotografia é considerada uma transformação da realidade, temos não apenas as imagens, mas todo o fazer jornalístico posto em dúvida. A beleza estética da fotografia é questionada, pois evidencia as escolhas do fotógrafo durante seu trabalho. Até onde uma foto é contaminada pelas escolhas do humano que a faz? Quais as verdades e quais as mentiras que permeiam toda a trama fotográfica? A desconfiança do conteúdo das fotos jornalísticas colaborou para a diversidade de relatos, fotos e vídeos que hoje podemos encontrar na internet ou em publicações da mídia independente. Questionar a história por trás de fotos e reportagens também é uma forma de percebermos que existe um ou mais seres humanos nos bastidores de toda notícia, de todo documento histórico, também é

pensar todo o processo de forma mais compreensiva e clara, entendendo que um produto pode ser afetado de acordo com as suas motivações e circunstâncias.

Definir a fotografia como um índice ou como um ícone é a conciliação entre a fotografia como documento ou transformação da realidade. Um problema do primeiro é que nem sempre o que se via condizia com o que se sabia da história, e haviam desconfianças quanto à mimética da foto. O problema do segundo é a resistência inconsciente que temos ao tentar analisar uma foto como algo completamente diferente da realidade. É difícil ver a imagem, tão igual ao que existe, e pensar que pode ser uma distorção daquilo que ela mostra. É curioso que Peirce (SANTAELLA, 1983) tenha compreendido isso parcialmente ainda quando a fotografia era uma técnica relativamente nova e que foi preciso quase um século de estudos para se chegar à mesma conclusão, embora todo o material intelectual produzido seja parte importante para a compreensão da arte e da documentação que a fotografia promove.

O fotojornalismo, então, é visto com mais credibilidade, mesmo jamais se desvinculando do texto-legenda. A ideia de que uma imagem vale por mil palavras não serve aqui: o fotojornalismo precisa de uma explicação que contextualize a situação retratada, do contrário, é apenas uma foto chocante ou bela.

É necessário frisar que toda narrativa precisa de um intérprete, o receptor. E, como é notado em outros meios de comunicação, pouco adianta uma narrativa ser informativa, dentro de padrões éticos e importante socialmente se o receptor não tem bagagem cultural para compreender o que é exposto. Todo o trabalho não fará sentido para ele, ou então, será entendido de forma diferente da qual o jornalista ou fotógrafo pensou que seria.

A forma como interpretamos a fotografia (como índice, como transformação do real ou um documento) pode influenciar a forma como o fotojornalismo é feito. Os correspondentes de guerra no início do século XX ainda contavam fortemente com o relato verbal para validar suas experiências e as imagens obtidas. Gradualmente e rapidamente, essa dinâmica muda, dando muito crédito às fotos rápidas e de ação, que mostram de forma muito óbvia qual é o ponto de vista do jornalista, mas, ao mesmo tempo, têm a credibilidade de um documento imparcial (embora não seja).

4. Fotojornalismo de guerra: estabelecimento do fotojornalismo

O Fotojornalismo se desenvolveu mais proeminentemente durante as guerras: a cobertura fotográfica é mais rápida, crível e sensibilizante do que qualquer relato de repórter ou informações mecânicas impressas em um jornal. Se a foto servia antes apenas para acompanhar ou ilustrar um texto, agora a imagem pode mudar toda uma forma de se analisar uma guerra ou conflito. Vê-se o sofrimento humano e a destruição material e isso sensibiliza as pessoas, independente da ilusão de realidade que se sabe que uma foto cria.

Em fotos de guerra podemos experimentar o horror, a impotência, a empatia. Isso tudo pode ser sentido quando vemos fotos de campos de concentração nazistas, de campos de batalha sírios e mesmo o terror diante de um desastre natural, como o tsunami que varreu a Indonésia em 2004. Quando se contempla fotografias desses eventos tem-se a impressão de que eles foram assimilados em nossa mente, como se integrassem uma grande enciclopédia mental (SONTAG, 2003).

As fotografias ficam guardadas na memória de uma forma diferente da de filmes ou narrativas verbais, como Sontag afirma em *Ensaio Sobre Fotografia* (1986). Ao pensar em uma foto, conseguimos lembrar de todo o contexto no qual ela está inserida. Em fotografias de guerra, nos lembramos das circunstâncias, dos motivos da guerra e dos sentimentos que a imagem nos traz. E essa memória sensorial pode variar ao longo do tempo. Essa experiência visual é retomada por Sontag em *Diante da Dor dos Outros* (2003), a autora destaca a importância que as fotos e imagens tomaram em nossas vidas cotidianas e nos acontecimentos marcantes ou históricos. Se pensarmos nos principais fatos do século XXI, pode vir à mente as fotos das torres gêmeas do World Trade Center envoltas de fumaça, Lula recebendo a faixa presidencial de Fernando Henrique Cardoso, a destruição causada por um tsunami na Tailândia, imagens da campanha política de Barack Obama, o sertão nordestino desértico e até mesmo as fotos de baixa resolução do cadáver de Saddam Hussein. Qualquer coisa que aconteça pode ser lembrada em uma ou duas imagens.

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 provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente (Sontag, 2003, p. 198).

Sontag (2003) se alonga na maneira com que lidamos atualmente com acontecimentos fora do comum, como tragédias ou situações improváveis, quando não encontramos palavras suficientes para descrever o que vimos, costumava-se dizer “como um sonho”, mas essa expressão foi substituída pela “como um filme”, em parte, sim, pela indústria cinematográfica, mas também pela relação que as pessoas desenvolveram com as fotos e filmes. Paga-se fotógrafos profissionais nos eventos importantes, como formatura, casamento e aniversário e o celular com câmera é um sucesso absoluto, permite levar um álbum de fotografias para todos os lugares e registrar imagens quando parece ser necessário. Os celulares com câmera também parecem fomentar a ideia de que qualquer pessoa pode ser um repórter, que surgiu com a popularização da internet e blogs. Aos poucos, a noção de que fotografias amadoras têm uma legitimidade, uma singularidade própria se espalhou.

A guerra gera uma narrativa jornalística, que ainda hoje é impactante, conforme seu uso e veículo, pode nos imergir dentro do contexto de guerra, pode nos colocar dentro do calor de uma batalha, pode nos chocar e impressionar de muitas formas, mas uma narrativa no modelo escrito clássico pode não ser acessível a todos, uma vez que existem barreiras de idiomas e letramento.

A fotografia, porém, tem o potencial de dizer algo para praticamente todas as pessoas, independente de escolaridade. Ao contrário de textos escritos ou falados, uma imagem tem apenas uma maneira de ser acessada, que transcende idioma e local: o olhar. Claro, como Kossoy (1999) e Dubois (1994) afirmam, o sentido da fotografia é perdido durante a interpretação do público, dependendo de repertórios culturais e sociais para ser inteiramente compreendida. Aqui, supomos que o público em questão está em uma terra sem grandes conflitos, sem ameaças iminentes e em paz. Essas pessoas talvez não entendam o contexto político das fotos que são a elas apresentadas, porém, algo elas conseguem compreender, um fato elas têm em mãos: aquilo existiu e foi capturado por um jornalista e talvez valha a pena ouvir o que ele tem a dizer.

Além da consciência da ocorrência de um fato, o público também sabe reconhecer o sofrimento humano, não importando a experiência individual (SONTAG, 2003). Morte, fome, corpos mutilados, doenças são elementos os quais podemos reconhecer, se não pelo nome, pela repulsa e atração no olhar que exercem, também entendemos a ação, a destruição, a

tensão. Um ser humano que nunca viu a guerra ou a realidade de locais distantes pode ser capaz de assimilar esses conceitos, mesmo que eles sejam relativamente vazios sem uma legenda escrita ou falada. Ao contrário de um texto no jornal ou em uma revista que parece indecifrável para um leitor analfabeto ou com vocabulário limitado, uma foto sempre deixa alguma impressão, alguma margem de interpretação.

Porém o uso que será feito dessas imagens dependerá exatamente do público e da legenda usada (ou não). Apresentar uma foto de um conflito para um público que não participa dessa ação é muito diferente de fazer o mesmo com um público que é afetado ou participa dos eventos registrados de alguma forma. Se a legenda ou a foto não condizer com a visão de um dos lados do problema haverá reclamações, indignação, boicotes, acusações de manipulação e deturpação. Um militante quer construir ou reafirmar uma identidade que permita fortalecer seus objetivos e as fotos podem sempre ser explicadas de muitas maneiras (SONTAG, 2003).

4.1. Jornalismo de guerra e fotojornalismo

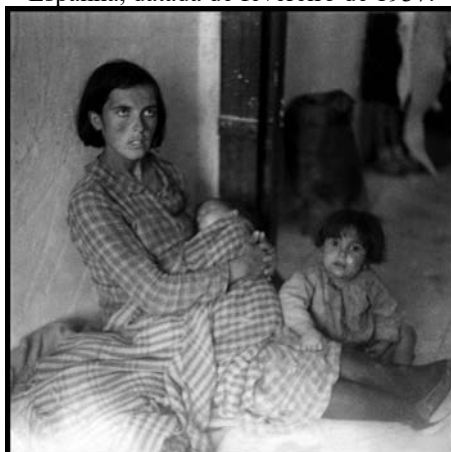
A guerra da Crimeia, no fim do século XIX, é considerada a primeira guerra a ser fotodocumentada na história, assim como a Guerra Civil Americana, no século XIX, os registros são todos posados ou de campos vazios. Antes disso, a guerra Americano Mexicana (1846-1848) chegou a ter daguerreotipos nos quais aparecem soldados e oficiais (SOUSA, 1998). De fato, o processo de sensibilização das chapas era demorado, sendo praticamente impossível captar fotos de ação àquela época. Além disso, a reprodução das imagens era dificultada por falta de tecnologia. Muitas fotos eram reveladas e as imagens publicadas em jornais e revistas eram ilustrações dessas fotos. Tudo isso somado, muitos fotógrafos preferiram registrar paisagens exóticas e retratos. Jornalistas que queriam mostrar a guerra com imagens acabavam limitados aos campos de batalha já vazios e aos cadáveres, surge uma estética do horror, que impulsiona livros como o de Friedrich, *Guerra contra guerra!* (SONTAG, 2003).

É no fim do século XIX que é lançada uma ideia que tem instigado jornalistas até hoje a serem correspondentes internacionais: é necessário estar perto de um acontecimento quando ele se dá. Esse misto de aventura e jornalismo ainda excita a muitos, apesar do risco e das

frequentes mortes, como a de Gerda Taro durante a Guerra Civil Espanhola, na década de 1930, atropelada enquanto fotografava todo o conflito no calor do momento. Não é possível fotografar uma guerra adequadamente de longe⁴. É preciso estar lá.

A Guerra Civil Espanhola (1936-39) foi a primeira guerra que teve cobertura fotográfica como conhecemos hoje. Isso só foi possível devido ao desenvolvimento da tecnologia das objetivas, que passaram a ser mais leves, maleáveis e fáceis de usar: bastava um rolo de filme e o fotógrafo já poderia correr pelo campo de batalha. Além disso, o tempo de exposição, evidentemente, diminuiu com o filme fotográfico. Sem precisar esperar uma chapa ser sensibilizada, as imagens ganham mais movimento e conseguem capturar momentos de ação únicos (SOUSA, 1998).

Figura 1: Refugiados da Malaga, Espanha, datada de fevereiro de 1937.



Fonte: Site da agência Magnum

A importância atribuída à legenda surge com força. Identificar precisamente o local e data torna-se um dever jornalístico, porém, somente isso sem explicação alguma pode ser insuficiente. Uma foto de Gerda Taro que retrata uma mulher que segura seu filho enquanto olha para o alto pode ser interpretada de diversas formas: pode-se pensar que ela está procurando mísseis vindos do céu, que está assistindo a uma missa em praça pública ou que estava simplesmente assistindo a uma assembleia pública em uma praça, como de fato estava. Saber que aquela mulher estava na Espanha em tempo de guerra pode suscitar todo tipo de interpretação, é função da legenda informar e contextualizar.

⁴ Atualmente é possível capturar momentos da guerra através de drones, pequenas aeronaves não pilotadas. Mas muito da sensibilidade humana de um fotógrafo em carne e osso pode se perder nesse processo.

Evidente, o fotojornalismo também é feito em tempos de paz, e nesse caso parece se voltar para as misérias humanas distantes do público ou conquistas esportivas e políticas. As coberturas fotográficas de eventos esportivos são impressionantes graças às fantásticas teleobjetivas que temos disponíveis, as mesmas usadas para registrar momentos importantes na história, como a posse presidencial ou solenidades. Esses equipamentos, porém, são pesados e incômodos, quase sempre precisam de tripé para ter um mínimo de estabilidade. Correspondentes e fotojornalistas locais ainda preferem lentes mais leves, como as de 35mm e 55mm.

4.2. Sobre os horrores

A fotografia de guerra pode ser usada para estabelecer uma narrativa própria de quem a detém, tanto para fins de propaganda, de denúncia, de protesto. Algumas correntes da esquerda após a Primeira Guerra Mundial sugeriam que fotos chocantes fariam as atrocidades pararem (SONTAG, 2003), se a audiência, a sociedade se estarrecesse o suficiente, talvez fossem contra qualquer campanha de guerra, chegando a ser divulgadas fotos de soldados mutilados e outros horrores. Mas logo após intelectuais europeus e norte-americanos terem acreditado nessa ideia, iniciou-se a Segunda Guerra Mundial (SONTAG, 2003).

Pode-se falar de reflexão e discussão pública motivada por fotos e notícias chocantes em dois níveis: a ética ou “bom gosto”⁵ de veicular imagens de cadáveres ou tragédias e o cenário social que levou aquele horror a ocorrer. A primeira pode ser considerada mais superficial, mas é a que mais nos interessa no momento. Afinal, qual o limite entre o dramático e o apelativo? Uma mulher afegã com o rosto mutilado na capa da revista *Time* é chocante, porém não é considerado mau-gosto. Um naco de carne em uma foto do atentado terrorista no metro de Madri de 2004 extrapola o limites do aceitável. A primeira, é uma denúncia da violência contra a mulher no Afeganistão e países islâmicos. A segunda, expõe familiares e amigos das vítimas a um segundo horror, muito mais real para um público ocidental do que a terrível situação das mulheres no Oriente.

5 Apesar de se considerar antiético e mesmo ruim mostrar imagens degradantes por questões de preservação das pessoas envolvidas, deve-se questionar quais os limites entre a proteção humana e a denúncia de uma situação terrível. Acredito que toda denúncia pode e deve ser feita de forma a não expor nem degradar pessoas, grupos e vítimas envolvidos.

Figura 2: Revista Time, edição de agosto de 2010. Foto capturada por Jodi Bieber.



Fonte: Revista Time Digital, 2010.

Figura 3: Foto do atentado de 11 de março de 2004 em Madri, Espanha, capturada por Pablo Torres. No canto inferior esquerdo é possível ver um pedaço de carne humana, arrancado durante a explosão.



Fonte: El País digital, 2004.

O que se nota é que se aceita muito mais facilmente os horrores de longe, de culturas diferentes, infligidos por elementos desconhecidos e fora de nosso alcance. Já um naco de carne de *um dos nossos* em uma foto é agressivo, despudorado. Ficamos tranquilos enquanto a polícia espanca e mata jovens na praça Tahir no Egito, mas essa tranquilidade é abalada quando as mesmas notícias de truculência policial vêm de nossas próprias praças e avenidas.

Essa nova insistência no bom gosto em uma cultura saturada de estímulos comerciais em favor de padrões de gosto mais baixos pode ser algo intrigante. Mas faz sentido se entendida como um ocultamento de uma infinidade de preocupações e de anseios a respeito da ordem pública e da moral pública que não podem ser explicitados, e também como uma indicação da incapacidade de apresentar ou defender de outra maneira as convenções tradicionais relativas ao modo de prantear os mortos. O que se pode mostrar, o que não se deveria mostrar- poucas questões suscitam um clamor público mais forte (SONTAG, 2003, p. 706).

A mesma quebra de passividade é observada quando um membro da imprensa é atingido. Casos que antes tinham pouca notoriedade ou eram tratados como casos isolados ou minorizados ganham destaque após repórteres serem vítimas da polícia, como a foi no caso da jornalista Giuliana Vallone, atingida no olho por uma bala de borracha disparada pela Polícia Militar do Estado de São Paulo durante dos protestos de junho de 2013. Outros jornalistas e pessoas presentes no protesto onde o incidente ocorreu também foram atingidas por balas e sofreram ferimentos tão ou mais graves, mas é a foto da repórter com o olho direito inchado, roxo e sangrando que lembramos (foto, aliás, tirada com um aparelho celular e de baixa resolução). Vale lembrar que o Brasil ocupa o primeiro lugar no ranking de mortalidade de jornalistas das Américas⁶.

Pode-se ficar um tanto insensível ao horror, mas nunca completamente, ao invés disso, selecionamos o assunto que nos horroriza, que nos escandaliza. Os critérios podem ser óbvios ou não, varia conforme a história pessoal e de grupos sociais. Uma violência de gênero, por exemplo, pode afetar emocionalmente e indignar muito mais mulheres do que homens - não que eles não se importem com o machismo, mas porque as mulheres como vítimas estão

6 Brasil é 1º em mortes de jornalistas nas Américas, diz ONG. BBC Brasil, Daniela Fernandes. 12 fev. 2014. http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/02/140212_jornalistas_brasil_df_dg Data de acesso: 16/06/201

muito mais atentas e sensíveis a esse assunto. O mesmo pode ser aplicado a outras violências como racismo e xenofobia: quem pode ser feito vítima estará sempre mais alerta.

Porém, mesmo selecionando o que queremos ver e nos chocar, ainda recebemos estímulos de todos os lados: jornais, televisão e, atualmente, internet. De fato, é curiosa a obsessão das pessoas pelo macabro e horripilante. Basta uma simples busca na internet e encontramos fotos e vídeos contendo todas as atrocidades possíveis; em redes sociais é comum se deparar inesperadamente com uma imagem e relato violento, seja por meios individuais, alternativos ou oficiais (como páginas de jornais e canais de televisão, hoje presente massivamente em redes sociais e portais de notícias). Entretanto, na internet podemos interromper a navegação ou selecionar o conteúdo e ele mudará instantaneamente, nos meios impressos, podemos simplesmente rasgar as páginas com fotos chocantes. Porém, a televisão é um caso bem diferente da internet ou dos impressos, pois a programação deve seguir um roteiro calculado, com tempo pré-determinado, podemos mudar de canal, mas a ordem de programas continuará. Como outros veículos jornalísticos, ela vive de audiência, mas quase sempre é possível encontrar um canal que esteja transmitindo notícias terríveis com detalhes e coberturas longas ou qualquer outro programa que exiba coisas terríveis, tabus e escatológicas. Aparentemente, as pessoas gostam ou sentem uma curiosidade terrível.

A questão propicia um exame do principal meio de comunicação jornalístico, a tevê. Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam. O que parece insensibilidade se origina na instabilidade da atenção que a tevê intencionalmente provoca e nutre por meio da sua superabundância de imagens. A saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada. O xis da questão na tevê é que se pode mudar de canal, é normal mudar de canal, ficar inquieto, entendiado. Os consumidores desanimam. Têm de ser estimulados, sacudidos sem cessar. O conteúdo é apenas um desses estímulos. Um interesse mais reflexivo pelo conteúdo demanda uma certa intensidade de consciência - exatamente aquilo que é enfraquecido pelas expectativas expressas em imagens difundidas pela mídia, cuja rarefação de conteúdo contribui, mais do que qualquer outra coisa, para o embotamento do sentimento (SONTAG, 2003, p. 1093 – 1100).

Essa possível insensibilidade, talvez possa ser rompida com a estética provida a algumas fotos. Embora, é claro, ninguém admita achar fotos de guerra ou desastres belas por

ser moralmente condenável, há certa beleza, certa admiração despertada por algumas fotos, especialmente de ação ou de planos gerais. Seria a famosa foto de Robert Capa, o momento exato da morte de um homem, tão notável se estivesse em um ângulo ruim? Excessivamente desfocada? Se o homem estivesse em uma pose estranha ou deselegante (há certa elegância na forma como o homem tomba). Se Capa realmente simplesmente colocou sua câmera acima da proteção na qual ele estava e manteve sua câmera disparando, como afirmam alguns relatos de amigos e de seu irmão (KNIGHTLEY, 1978), então provavelmente houve vários frames e uma seleção de fotos.

Figura 4: Robert Capa. “A morte do soldado legalista”.
1936. Espanha.



Fonte: Site da agência Magnum, 1936.

É de se questionar quais critérios são usados para escolher uma fotografia para a capa de uma revista ou uma exposição. Nem sempre a foto usada será a que revela toda a verdade ou testemunha a situação geral ou os fatos mais importantes. Às vezes, a foto de capa é a foto mais bela, a melhor, de todo um set.

Que um campo de batalha ensanguentado pode ser belo - no registro sublime, aterrador ou trágico do belo - é lugar-comum no tocante a imagens de guerra produzidas por artistas. A ideia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível. Mas a paisagem da devastação ainda é uma paisagem. Existe beleza nas ruínas. Nos meses seguintes ao atentado, reconhecer a beleza de fotos das ruínas do World Trade Center parecia frívolo, sacrilégio. O máximo que se ousava dizer era que as fotos eram “surreais”, um eufemismo confuso atrás do qual se escondia a desacreditada ideia de beleza (SONTAG, 2003, p. 784).

Admitir que uma foto terrível causa atração ao olhar ao mesmo tempo que scandaliza

pode ser uma forma de entender o motivo do certo sucesso de programas televisivos saturados de notícias trágicas. Porém, é um tanto mais difícil assumir que muitas das imagens exibidas são feitas para atrair o olhar do público, são feitas para serem admiradas e repugnadas ao mesmo tempo.

Espera-se que o jornalista capte todo o contexto da guerra, espera-se que ele nos dê informações que somente um verdadeiro investigador ou soldado possa fornecer. Muitas das notícias e imagens que chegam e que esperamos que cheguem até nós, o público espectador e em paz, são imagens e narrativas de ação, de horrores da guerra, bombardeios, destruição, tensões políticas.

Na era do Vietnã, a fotografia de guerra tornou-se, como norma, uma crítica à guerra. Isso estava fadado a ter consequências: os meios de comunicação dominantes não têm nenhum interesse em fazer as pessoas sentirem engulhos diante das lutas para as quais estão sendo mobilizadas, muito menos em disseminar propaganda contra a guerra (Sontag, 2003, posição 663-670).

Mas muitas narrativas podem ser contadas a partir de uma guerra ou de uma tragédia. Um jornalista é capaz de nos oferecer detalhes mais interessantes do que buracos no chão e prédios desabando. Há uma grande trama por trás de uma guerra que deveria ser observada com mais frequência e exposta de formas mais atraentes. Mas muitas vezes só são registradas porque o correspondente não pôde ir aos fronts.

4.3. Fotógrafas e jornalistas mulheres

Sontag cita a obra *Os Três Guinéus*, de Virgínia Woolf no início do livro *Diante da Dor dos Outros* para discutir o estigma da fotografia de horror. O livro de Woolf apresenta uma troca de cartas entre a autora e um advogado, em determinado trecho, a autora insinua que a guerra é uma ação masculina, é algo feito por homens, para homens e é sustentada por ideologias masculinas. Assim, parece que o jornalismo e o fotojornalismo também parece ser uma coisa de homem. Ser uma mulher jornalista em zona de guerra ainda é perigoso, não pelo risco de morte por bombas, por exemplo, que é igual para todos, mas pelas violências de gênero. No livro *No Woman's Land: On The Frontlines with Female Reporters*, Lara Logan, jornalista correspondente da CBS News, foi estuprada na Praça Tahrir, no Cairo (Egito)

enquanto fazia cobertura dos conflitos. Ela relata o quão importante é seguir todos os protocolos e precauções de segurança quando em área de conflito, especialmente quando se é uma mulher, além do importante papel das emissoras de garantir a segurança de seus jornalistas.

Eu quero que o mundo saiba que eu não estou envergonhada pelo o que houve comigo. Eu quero que todos saibam que eu não fui simplesmente atacada – Eu fui abusada sexualmente. Isso era, desde o primeiro momento, sobre mim como mulher. Mas em última instância, eu era apenas uma ferramenta. Isso era sobre algo maior do que todos nós – era sobre o que nós fazemos como jornalistas. Uma antiga tática de aterrorizar as pessoas e submetê-las ou silenciá-las. Eu não acredito que isso deveria impedir mulheres de fazer esse tipo de trabalho. Ou de viajar para esses lugares. Não há como escapar da realidade da vida, não importa onde você está (LOGAN, 2012, posição 75. Tradução livre)⁷.

O livro ainda reúne relatos de jornalistas *freelancers*. Parte deles são de repórteres que estiveram em países islâmicos ou árabes, nos quais o uso do véu ou da *burqa* é obrigatório. Essas jornalistas afirmam usar as vestimentas adequadas e mesmo saírem acompanhadas somente de colegas homens (existem países onde é crime uma mulher sair desacompanhada de tutor masculino). Aparentemente, esses protocolos não atrapalham o trabalho que essas mulheres desenvolveram e ainda fazem. Um ponto em comum, porém, as jornalistas relatam acesso mais íntimo e familiar com algumas fontes, ou seja, elas entram nas casas das pessoas e conversam com as famílias, escutam histórias mais particulares. Presume-se que mulheres se sintam mais à vontade para falar com outras mulheres, especialmente em países mais conservadores.

Enquanto estrangeiras, jornalistas mulheres no Afeganistão talvez tenham certas desvantagens de algumas formas, mas também em algumas ocasiões foi uma vantagem. Nós éramos bem-vindos em casas nos quais correspondentes homens estrangeiros não eram, e nós éramos privilegiadas por ouvir e filmar as histórias das mulheres do norte de forma que nenhum dos nossos colegas homens poderiam. E talvez nós trouxemos uma perspectiva diferente da guerra: um pouco menos focada em bombas e balas, e mais focada no que o

7 “I want the world to know that I am not ashamed of what happened to me. I want everyone to know I was not simply attacked – I was sexually assaulted. This was, from the very first moment, about me as a woman. But ultimately, I was just a tool. This was about something bigger than all of us – it was about what we do as journalists. That ancient tactic of terrifying people into submission or silence. I do not believe it should stop or deter women from doing this kind of work. Or travelling to such places. There is no real escape from the realities of life, no matter where you are” (LOGAN, 2012, p. 75).

fim das regras do Talibã significaria nas vidas das famílias que conhecemos e em seus futuros (WYATT, 2012, posição 272. Tradução livre)⁸.

A presença de mulheres nos campos de batalha não era visto como algo desejável no século XX⁹. Por diversos motivos, como a crença de que a presença feminina distrairia os soldados de seus objetivos, ou seja, eles fariam desvios para proteger as mulheres, mesmo que isso custasse toda a estratégia de ataque e suas vidas; também argumentava-se que não há, nos campos de batalha, nenhum conforto para as mulheres, ou, em outras palavras, não há banheiros, o que pode ser um empecilho (lembrando que provavelmente muitas dessas correspondentes menstruavam, mas esse é um “problema” que mulheres podem resolver como tem sido durante milhares de anos). A falta de acesso aos locais nos quais todos os combates se desenrolavam fez com que a maior parte das jornalistas tenham buscado escrever histórias sobre refugiados, civis, miséria e outras consequências da guerra. Esses pontos de vista ficaram conhecidos como “ângulo feminino” (tradução livre da expressão inglesa *woman’s angle*).

Evidente, houve repórteres que quebraram as regras e entraram em campos de batalha a despeito de qualquer regra do exército ou do jornal para a qual trabalhavam. Essas recebiam punições que poderiam variar entre afastamento temporário da guerra, julgamento por corte marcial e deportação de volta para seus países. Essas medidas eram muito mais severas do que as aplicadas a homens que quebravam as regras (colocavam a vida de outros em risco ou invadiam campo sem autorização).

Existe em nossa sociedade certos estereótipos que já eram descritos por Simone de Beauvoir (1970) como uma ideia de que mulheres são o segundo sexo, as auxiliares da humanidade. Beauvoir explica em sua famosa obra de dois volumes *O Segundo Sexo* que às fêmeas são relegadas posições de segundo plano e os pobres incentivos que meninas e moças, não importando a classe social, recebem para construir uma carreira profissional sólida. Quando há a insistência em trabalhar, recebem cargos de apoio, simbolicamente e economicamente inferiores aos dados aos homens. Uma garota quer ser médica e acaba

8 WYATT, Caroline. **Caroline wyatt**. In *No Woman's Land: on the frontlines with female reporters*, e-book Kindle, posição 246-305. International News Safety, 2012.

9 A historiadora Cynthia Enloe explica quais os principais motivos para mulheres não serem bem-vindas nos campos de batalha no século XX. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uz0tINoLEr0>. Acesso em: 12 jun. 2015.

enfermeira, quer ser juíza e acaba escritã e assim por diante.

Qual seria então o papel oferecido à jovens que queiram se tornar correspondentes fotográficas? Não sendo um trabalho que demanda grande perícia (com câmeras automáticas disponíveis já no início do século XX) e sendo necessário apenas ter coragem e saber contar uma boa história, a fotografia talvez fosse um ofício que pudesse ser ocupado por praticamente qualquer pessoa. Porém, o fato é que figuram poucas mulheres no fotojornalismo.

A famosa Agência Magnum, fundada por pessoas como Cartier-Bresson e Capa (o qual parte de sua obra foi produzida por Gerda Taro e creditada no nome de Robert Capa) apresenta em seu rol de fotógrafos de destaque, disponível no site da Agência¹⁰, apenas 9 nomes femininos listados. São elas: Olivia Arthur, Bieke Depoorter, Hiroji Kubota, Susan Meiselas, Eve Arnold, Cristina García Rodero, Inge Morath, Alessandra Sanguinetti e Marilyn Silverstone. Vale uma reflexão sobre os motivos de tão poucas mulheres estarem nessa lista: seria pouca oportunidade para mulheres ou falta de interesse?

Existe uma ideia de que mulheres e homens fazem fotos diferentes sendo as produzidas por fotógrafas mais voltadas ao sentimentalismo e as de fotógrafos mais voltadas ao acontecimento e com maior apuração técnica, como verificaram Sattari e Mousavi (2013), o mesmo estudo, porém, conclui que esses estereótipos não correspondem exatamente à realidade.

Uma série de fatores internos e externos e múltiplas reações estão envolvidas no processo de fazer uma foto, assim, reduzir o processo de fotografar para uma coisa, mesmo que seja um importante fator como o gênero, é uma redução. Vale a pena notar que deve ser dada atenção especial para a palavra “geralmente”, na hipótese, já que numerosos exemplos vêm à mente para rejeitar ou desafiar essa proposição. Em geral, é possível concluir que fotógrafas são mais apegadas à história, narrativa e emoção, mas muitos homens também são apegados a isso; fotógrafos são mais apegados à técnica e cenas de ação, mas muitas mulheres também são. Consequentemente, para cada estereótipo em relação a fotógrafos e gênero, numerosos fotógrafos ou fotografias podem ser encontradas para provocar ou desafiar isso. (SATTARI & MOUSAVI, 2013, p 87-88. Tradução livre).¹¹

¹⁰ A lista completa está disponível no site da Agência Magnum: <http://www.magnumphotos.com/>, Data de acesso: 12 set. 2015.

¹¹ SATTARI, Mohammad; MOUSAVI, Sadegh. **The Role of Gender in Photographic Works: Do Men and Women Capture Different Photographs?**. International Journal of Women's Research, v. 2, n. 2, p. 73-88,

Assim, em fotografia, é impossível estabelecer um estereótipo de gênero ou um equivalente a *woman's angle* exato, apesar de os motivos que levam à existência da diferenciação de narrativas sejam calcados no sexismo, seja através do reforço da sensibilidade feminina na educação de meninas (BEAUVOIR, 1970), seja no impedimento e hostilidade contra mulheres que se apresentam como correspondentes de guerra.

Margaret Bourke-White e Dickey Chapelle são exemplos de mulheres que tiveram um longo trabalho em guerras e muitas vezes isso somente se deu devido ao prestígio de seus empregadores ou por serem amigas de pessoas em posições estratégicas. Chapelle ganhou prêmios da Women's National Press Club e o Overseas Press Club ao longo de sua carreira, que durou quase 30 anos. Quando questionada em uma entrevista de rádio sobre o lugar das mulheres na guerra, ela respondeu que, de fato, o lugar de uma mulher não é na guerra, pois isso é coisa de homem, mas enquanto houvesse guerra ambos os sexos deveriam estar lá para testemunhar¹²

Porém, a revalorização de profissionais jornalistas e fotógrafas de países de língua inglesa é notável quando se pesquisa sobre grandes nomes do fotojornalismo. Mais recentemente, movimentos com o intuito de ressaltar a importância de mulheres jornalistas levaram à criação de espaços como o *Woman of Vision*¹³, da National Geographic e ao documentário *No Woman's Job*, que retrata a luta de mulheres repórteres para cobrir a Segunda Guerra Mundial. Ainda assim, a lista é muito pequena quando comparada à quantidade de homens jornalistas conhecidos por seu trabalho e vida. Muitas são eclipsadas por seus parceiros, como é o caso de Gerda Taro, que quase sempre é lembrada em livros e filmes sobre ela como companheira de Robert Capa e não como uma fotógrafa corajosa. Ou então, são depreciadas por sua beleza e estilo de vida, como ocorreu com Martha Gellhorn (que, como Taro, é lembrada por ter sido companheira de Ernest Hemingway).

O fato de ser baixo o número de mulheres fotógrafas comparado aos homens deve ser

2013. Disponível em: http://journals.ut.ac.ir/pdf_50138_81dec226ef036f0a6ea868b47e8d1eb7.html. Acesso em: 1 jul. 2015

12 Boa parte dessas informações foram obtidas do site do documentário *No Job For a Woman*, um filme de Michèle Midori Fillion. O conteúdo completo está disponível no endereço: <http://nojobforawoman.com/reporters/dickey-chapelle/> Acesso em: 16 jun. 2015.

13 A galeria reúne a história e obras de fotógrafas que trabalharam e trabalham para a revista. O conteúdo está disponível na *Palm Beach Photographic Centre* e no endereço: <http://wovexhibition.org/>. Acesso em: 16 jun. 2015.

salientado, especialmente pelo fato de mulheres ainda serem minoria nas redações e ainda mais em cargos de chefia nas Américas, como demonstram os dados do relatório *Global Report on the status of Women in the News Media*, da International Women's Media Foundation, de 2011¹⁴.

14 Disponível em: <http://www.iwmf.org/wp-content/uploads/2013/09/IWMF-Global-Report.pdf>

5. Representação feminina e guerra

Para entender melhor sobre representação feminina tanto na arte quanto nos documentos e jornalismo, é necessário, primeiro, compreender e destrinchar o conceito de feminilidade, associada à classe de seres humanos denominada mulher em nossa sociedade. Como Beauvoir (1970) observou em sua obra *O Segundo Sexo*, o ser mulher é construído socialmente por meio de socialização e reafirmação cultural.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

Segundo a autora, a mulher em nossa sociedade é vista como o outro, que na antropologia e filosofia se é determinado com referência ao pensamento antropocêntrico. Beauvoir investiga as diferenças biológicas entre homens e mulheres e as diferenças psicológicas, com base na psicanálise e conclui que primeiro as diferenças biológicas, embora existentes, não fazem diferença para nas sociedades humanas, uma vez que há milhares de anos que nossos trabalhos e meios de vida não são baseados na força física, que seria a principal diferença entre os sexos. Segundo, a psicanálise, bem como boa parte dos estudos psicológicos e antropológicos disponível à época (primeira metade do século XX) eram escritos por homens e baseados no falocentrismo, portanto, reafirmam discursos já estabelecidos sobre a história da humanidade e a caracterização do ser denominado mulher.

A subjugação da mulher, portanto, é algo necessário, para que o homem se afirme como dominante e senhor de suas posses (BEAUVOIR, 1970). Com criação da propriedade privada surge a necessidade de perpetuar os bens, e para isso é necessário controlar a fertilidade feminina, até então um mistério aterrador para alguns povos. A mulher, escravizada porém integrada no seio familiar e em algumas civilizações na sociedade, passa a ter seu valor direcionado à sua capacidade de gerar herdeiros e trabalhadores para o campo, e, após a Revolução Industrial, trabalhadores para as fábricas (BEAUVOIR, 1970).

O gênero, nesse cenário, surge para reafirmar a hierarquia sexual imposta pelo homem

e para manter a mulher submissa através da destruição de sua história e invalidação de suas habilidades e conhecimentos, como ocorre na caça às bruxas durante a Inquisição, evento no qual um dos objetivos era aniquilar todas as mulheres médicas da época para que a população fosse obrigada a usar os serviços de médicos homens, cujo curso era vetado para mulheres (BEAUVOIR, 1970). De acordo com a autora, a feminilidade esconde e facilita as limitações legais e sociais impostas com o apelo de tradição e determinismo biológico, vetando acesso ao mercado de trabalho ou desvalorizando o trabalho feminino, não incentivando meninas a estudarem e restringindo o acesso de jovens a ambientes acadêmicos, permitindo e naturalizando a violência masculina, desacreditando denúncias de mulheres que tiveram seus direitos infringidos, proibindo mulheres de terem controle de seus direitos reprodutivos, dentre outras restrições.

Segundo Beauvoir, a feminilidade surge como uma forma de convencer as mulheres de que o lugar delas no mundo é abaixo dos homens, sob a proteção e o jugo masculino. Os homens, por sua vez, são formados para serem independentes, fortes e, acima de tudo, para pensarem ser, de fato, superiores às mulheres. O convencimento de toda uma classe de seres humanos (a fêmea) de que seu lugar no mundo é submissa ao homem é o que sustenta todo o sistema de gênero, tendo sua manifestação explícita no que se chama sexismo ou machismo (BEAUVOIR, 1970).

A condição da mulher está, segundo Beauvoir, atrelada fortemente à propriedade privada e à *pater familias*, ambos fatores que a escravizaram devido à sua importância para a continuidade das *gens* e a encerraram no ambiente doméstico, não sendo de fato uma escrava, mas ainda em regime de servidão ao marido, filhos e parentes. Por sua falta de força física, é impedida de prestar serviço militar (apesar das exceções históricas) e por seu sexo renegam seus direitos sociais e é impedida de exercer funções políticas e civis, se tornando uma eterna menor, tutelada primeiro pelo pai e depois pelo marido.

As ideias lançadas por Beauvoir incentivaram outras escritoras posteriormente, que ensaiaram sobre a condição da mulher. A noção de que mulheres são uma classe forjada pela sociedade patriarcal para manter o sistema capitalista pautou os movimentos feministas de segunda onda, que passou a exigir que a exploração e a violência sexual, psicológica e física contra as mulheres fosse discutida, reconhecida e abolida.

A natureza da opressão das mulheres é única: mulheres são oprimidas como mulheres, independente de classe ou raça: algumas mulheres têm acesso a riquezas significantes, mas isso não significa poder; mulheres são encontradas em todos os lugares, mas têm ou controlam poucos territórios; mulheres vivem com aqueles que as oprimem, dormem com eles, têm crianças – estamos atadas, sem esperanças, parece, nas vísceras da maquinaria e modo de vida que nos arruína. E talvez, o mais importante, a maioria das mulheres têm pouco senso de dignidade ou auto-respeito ou força, já que essas qualidades são diretamente relacionadas à noção de masculinidade (DWORKIN, 1974, p 23. Tradução livre¹⁵).

De acordo com Dworkin, uma das autoras e militantes do feminismo mais contundentes da segunda metade do século XX, o conceito de feminilidade se calca na ideia de que mulheres são inferiores, frágeis, fracas, inaptas a qualquer outra tarefa que não a de cuidar de filhos e da casa, com inteligência inferior e com necessidade de serem controladas. Essas ideias culminam na crença e no tratamento de mulheres como posses de homens.

Não precisamos voltar muito no tempo para ter exemplos disso: por todo o mundo garotinhas de famílias pobres são vendidas a cafetões ou homens mais velhos em troca de comida ou gado. E não é necessário falarmos de zonas de guerra ou países distantes. No Brasil, além da venda de meninas¹⁶ para a prostituição e tráfico humano, homens matam suas companheiras em crimes que somente em 2014 passaram a ser tipificados como feminicídio.

A representação da mulher seria então afetada pelas ideias de feminilidade, o que resulta em uma imagem irreal, por vezes estereotipada. Dworkin (1974) e Beauvoir (1970) afirmam em suas obras que mulheres são tão capazes quanto os homens, são inteligentes e fortes, faltando a elas somente oportunidades e incentivos.

Na terceira onda feminista, que se deu nos anos 1990, as teorias sobre o gênero passaram a abordar a questão de forma mais individualizada, como uma expressão subjetiva, uma identidade. A conhecida como *teoria queer*, derivada dos Estudos Culturais e que tem como principal expoente Judith Butler aborda gênero como algo separado da sexualidade e independente de processos culturais. Segundo Rodrigues (2003), que descreve a concepção de gênero dada por Butler (RODRIGUES, 2003), ser homem ou mulher são identidades

15 DWORKIN, Andrea. **Woman Hating**. Plume Group, EUA: 1974.

16 Pobreza e abusos estimulam casamentos infantis no Brasil. BBC Brasil. 9 set. 2015. Disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150908_casamento_infantil_brasil_fe_cc acesso em 28 out. 2015.

adquiridas por meio da expressão individual, por meio de roupas, trejeitos, concordância com ideias, etc. A teoria coincide com o surgimento da cultura drag queen e camp, que desenvolvem estéticas próprias e clamam a transgressão de gênero como uma forma de libertação e desafio às normas sociais.

De acordo com Rodrigues, Butler aborda o gênero como uma identidade fluida, que admite variações como que em um amplo espectro, que se modifica conforme a experiência individual. A identidade de gênero, assim chamada, passa a ser uma ação verbal afirmativa, que ocorre no momento em que é evocada ou dita. O sexo (genitália) é então irrelevante mesmo para determinar sexualidade, esta, também fluída e independente do gênero.

As ideias expressas por Butler têm grande influência na forma como se pensa gênero na terceira onda feminista, sendo reafirmadas por Nancy Fraser e bell hooks. O conceito de gênero posto dessa forma dá visibilidade para grupos marginalizados até hoje em nossa sociedade, como travestis, transexuais e transgêneros. A opressão sofrida por esses grupos, segundo Butler, se daria na quebra de estereótipos que eles promovem, sendo a reação violenta às suas identidades ligada à subjetividade expressa e não adequação aos padrões esperados.

A principal crítica direcionada ao conceito de identidade de gênero é a falta de materialidade histórica e desconsideração de processos culturais que permeiam a vivência real de pessoas chamadas mulheres. Sheila Jeffreys, uma das principais críticas da teoria queer, afirma que essa corrente de pensamento é uma forma de manter a ordem patriarcal dando apenas uma nova roupagem. A autora dedica atenção especial à comunidade LGBT, que adotou a teoria queer em sua militância e as consequências para a luta lésbica feminista radical. Jeffreys (1999) argumenta que a esses preceitos se distanciam dos objetivos iniciais do feminismo (a abolição do gênero) e caminha em direção à “diversidade de gênero”, que, de acordo com ela, não resolve os problemas relacionados a hierarquia sexual, mas os disfarça sob o manto da pluralidade sexual e identitária.

Na prática, o que a autora afirma é que o processo individual descrito por Butler não abrange aspectos violentos e involuntários da concepção de gênero no seio da sociedade, tais como o estupro, mutilação genital de meninas, prostituição (que é tratada por Jeffreys como uma violência e forma de aprisionamento), maternidade compulsória, violência doméstica e assim por diante. Trazendo a questão para o contexto do presente trabalho, uma mulher que

está em situação de violência devido à guerra deve encarar seu lugar no tempo e espaço de qual forma? O que ocorre a ela são consequências de escolhas conscientes em direção à feminilidade? São riscos assumidos por não buscar sua verdadeira identidade de gênero? São efeitos de um longo processo cultural, que ensina a outros a reconhecê-la como mulher e a ela mesma se ver dessa forma? A violência sofrida por mulheres em guerras, que são situações extremas, seria então causada por quais processos? Ao que sugerem as leituras, é mais provável que sejam consequências estruturais de um longo processo baseado em hierarquia sexual do que de um processo individual que rompe com características pré-determinadas de personalidade.

5.1. Mulheres na guerra

Em um contexto de guerra, espera-se que as representações femininas pendam mais para uma figura fragilizada, uma vítima que se encontra no mesmo rol de idosos, crianças e pessoas com deficiência, mesmo a maioria das mulheres apresentando condições de saúde e habilidade para lutar na guerra. A participação de mulheres na guerra existe há séculos, no Brasil, um dos primeiros registros foi de Maria Quitério de Jesus, em 1823, segundo o Exército Brasileiro, porém, ora devido ao registro histórico ser da ótica masculina (BEAUVOIR, 1970), ora devido à falta de incentivo, a participação feminina é em geral reduzida

Somente em 2012 a participação de mulheres no Exército Brasileiro na linha de frente passou a ser autorizada, em 2014, 6,34% do efetivo militar era composto por mulheres¹⁷. Apenas em 2015 duas mulheres passaram a integrar a equipe de elite do Exército dos EUA, um dos mais fortes do mundo. A maior participação de mulheres nas Forças Armadas parece ser nos exércitos israelenses; em 2013, 60% do efetivo era feminino¹⁸. Na guerra contra o Estado Islâmico na cidade de Kobani, na Síria, uma guerrilha curda composta por mulheres

17 Mulheres podem se inscrever voluntariamente nas Forças Armadas. Portal Brasil, 22 abr 2014. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2014/04/mulheres-podem-se-inscrever-voluntariamente-nas-forcas-armadas>, Acesso em 28 out. 2015.

18 Batalhão do Exército de Israel tem 60% de mulheres. Folha de S. Paulo, Diogo Bercito, 22 set. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/09/1345680-batalhao-do-exercito-de-israel-tem-60-de-mulheres.shtml>, acesso em 28 out. 2015.

aterroriza os soldados do EI, que acreditam perder o direito ao paraíso se forem mortos por uma mulher¹⁹.

Na cultura popular, mulheres que lutam em guerras precisam se travestir de homens para entrarem no exército e serem respeitadas. Os exemplos mais famosos são Joanna D'Arc e Diadorim (O Grande Sertão Veredas), que usam roupas masculinas e assumem uma identidade falsa para lutar. Na Albânia²⁰, uma tradição permitia que mulheres trabalhassem e recebessem herança mediante um juramento de castidade e que passassem a viver como homens. Deixar a feminilidade e se passar por homem é uma das formas sobreviver na guerra, por ganhar certos privilégios masculinos e escapar do estupro.

Na guerra já é conhecido o risco em que mulheres correm: os crimes de estupro e escravidão de mulheres são recorrentes e pouco punidos, como demonstra Carmen Rial (2007).

Os estudos realizados sobre guerras entre nações e conflitos armados em sociedades contemporâneas mostram a ascensão inflexível das mulheres ao palco de luta. E o binômio mulher e guerra não remete exclusivamente ao rapto, como em muitas sociedades tradicionais, mas também ao casamento e à domesticidade forçada, à troca de favores sexuais por proteção ou bens necessários à sobrevivência, à prostituição obrigatória e ao estupro tal como observados em diversas situações, tempos e em regiões do mundo tão diversas quanto Uganda, Libéria, Angola, China, Coreia e América Latina (RIAL, 2007, p. 135).

O tratamento dado ao estupro de mulheres na guerra é afetado por questões raciais explícitas. Dial afirma que as violações só são evidenciadas quando são cometidas por homens negros, sendo escondidos os crimes de homens brancos contra as mulheres. Mesmo a imagem vendida das vítimas é influenciada pelo racismo: a autora recorda que mulheres orientais não são “estupráveis”, por estarem sempre disponíveis para o sexo, de acordo com os estereótipos ocidentais. A violência contra mulheres em zonas de guerra é acobertada pela mídia e governo, apesar de fotos e vídeos dos crimes circularem na internet, especialmente em

19 Mulheres compõem pelo menos 40% das tropas do PKK. O Globo, Adriana Carranca, 27 set. 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/mulheres-compoem-pelo-menos-40-das-tropas-do-pkk-17616945>, acesso em 28 set. 2015.

20 Na Albânia, mulheres 'viram' homens. Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/155645-na-albania-mulheres-viram-homens> acesso em 28 out. 2015.

sites pornográficos, analisa a autora.

Os relatos das vítimas sobre estupros registrados pela ONU não parecem afetar nem a mídia nem a sociedade, que, no caso dos Estados Unidos, permaneceu por oito anos apoiando a guerra do Iraque, que foi objeto de estudo da pesquisadora Carmen Rial. A autora cita intermináveis números (milhares de cada vez) de mulheres estupradas e obrigadas a manter uma gravidez indesejada durante todo o século XX. O estupro na guerra é tão corriqueiro quanto simbólico: destrói as mulheres, suas famílias e o senso de honra de toda uma nação (p. 146). A autora ainda reforça a ausência de punições aos criminosos ou as penas leves que receberam.

Ao mesmo tempo, as contribuições femininas nos campos militar e intelectual durante as guerras seguem ganhando força em países ocidentais.

Se por um lado não há novidade no fato de as mulheres continuarem sendo objeto de agressões por parte dos inimigos (e também dos aliados), por outro, é uma extraordinária novidade o seu recente protagonismo na luta, integrando e dirigindo exércitos. Não mais como butim e sim como enfermeiras, inicialmente, para depois pegar em armas, como quando de sua participação na luta armada da esquerda em alguns de países na América Latina, integrando exércitos nacionais, dirigindo prisões, como mártires em atentados a bomba (na Palestina como na Chechênia) ou em cargos de chefia (Ministra da Defesa na França e no Chile, Ministra de Segurança Nacional nos Estados Unidos) (RIAL, 2007, p. 136)

A ascensão de mulheres como soldadas ainda é pouco estudada, embora não surpreenda a inconformidade da classe feminina diante de tantas violências recorrentes apesar dos avanços feministas. No entanto, é importante lembrar que a participação ativa de mulheres nas guerras não acaba com os crimes sexuais nem os diminui. De acordo com o Ministério da Defesa dos EUA, uma a cada três soldadas, uma é estuprada dentro das Forças Armadas. No Brasil, uma pesquisa do Fórum Brasileiro de Segurança Pública mostra que 62,9% das policiais já ouviram comentários inapropriados ou sexuais no ambiente de trabalho e 25,5% já sofreram assédio sexual.

O risco de violência sexual, tão presente na rotina das mulheres²¹ parece aumentar em momentos de conflitos e guerras, sendo uma arma conhecida. O abuso não reconhece classe

21 Uma pesquisa do Instituto Patrícia Galvão mostrou que, dentre as 2.285 jovens entrevistadas, 90% deixa de fazer algo por medo de violência, como sair na rua ou usar determinadas roupas.

social nem nacionalidade: mulheres inimigas e aliadas são estupradas em guerras por soldados de todos os lados. Minoria nos exércitos, mulheres quase sempre acabam na classe civil, ao lado de idosos, crianças, pessoas com deficiência e doentes. Na Guerra do Iraque, por exemplo, o número de civis iraquianos mortos foi superior ao de soldados americanos e aliados somados, o que os coloca em uma posição mais perigosa e com mais chances de morte. Portanto, na guerra, a mulher faz parte do grupo que mais morre e do grupo mais vulnerável ao estupro — como já vimos, uma forma cruel de afirmação de poder.

Não surpreende, portanto, a representação de mulheres como seres frágeis e impotentes em situações de violência, sendo algo enraizado na cultura, apesar da persistência do ódio (misoginia) contra a classe. Dworkin (1974) já enfatizava a ideia de que a própria pornografia é um estupro filmado, feito para reforçar a ideia de que mulheres não são seres humanos, mas criaturas-objetos à disposição dos homens. Apesar de mulheres não serem frágeis (de fato, sobreviver a tantas violências é mais uma demonstração de resistência e força), a representação feminina continua a invocar a ideia de feminilidade, endossada pela mídia e pela própria sociedade, que continua a tratar metade da humanidade como o segundo sexo.

A representação feminina em nossa sociedade é, além dos fatores já discutidos, focada na beleza e graciosidade da mulher, conceitos socialmente construídos e validados, nos quais uma série de opressões são ancoradas. Um exemplo é o a figura do “anjo de Kobani”²², uma guerrilheira curda que lutou contra o Estado Islâmico e ficou famosa após ter uma foto sua divulgada, com suposições sobre seus feitos se ampliando a cada compartilhamento. A guerrilheira chamou a atenção por sua beleza, que pareceu operar como validador de suas ações e como fator de imprevisibilidade, que aumentou seu sucesso. A beleza nesse e em outros casos funciona como um medidor de sucesso das mulheres: não basta ser bem-sucedida, é preciso ser bela, mas de uma mulher bonita nada se espera além de sua aparência.

5.2. A beleza

Na sociedade ocidental, como observou Naomi Wolf em *O Mito da Beleza* (1992), um fator agravante surgiu, em compensação a conquistas como voto e alguns direitos

²² “‘Anjo de Kobani’: heroína ou lenda urbana?” BBC Brasil, 3 de novembro de 2014. Disponível e:

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/11/141103_anjo_kobane_fd acesso em 13 de novembro de 2015.

reprodutivos. A obrigação de ser bela, adequada a padrões de aparência, forma, peso e moda se dá como um fardo para a mulher ocidental, que se vê presa em um labirinto de dietas, maquiagens, roupas, cirurgias plásticas e produtos cosméticos. Por sua vez, o ideal de beleza encontra campo fértil para sua popularização na reprodução automática de imagens.

Pela primeira vez, novas tecnologias tinham condição de reproduzir em figurinos, daguerreótipos, ferrotipias e rotogravuras — imagens de como deveria ser a aparência das mulheres. Na década de 1840, foram tiradas as primeiras fotografias de prostitutas nuas. Anúncios com imagens de "belas" mulheres apareceram pela primeira vez em meados do século. Reproduções de obras de arte clássicas, cartões-postais com beldades de sociedade e amantes dos reis, gravuras de Currier e Ives e bibelôs de porcelana invadiram a esfera isolada à qual estavam confinadas as mulheres da classe média. Desde a Revolução Industrial, as mulheres ocidentais da classe média vêm sendo controladas tanto por ideais e estereótipos quanto por restrições de ordem material. Tal situação, exclusiva desse grupo, revela que as análises que investigam as "conspirações culturais" são plausíveis apenas em relação a elas. A ascensão do mito da beleza foi somente uma dentre as várias ficções sociais incipientes que se disfarçavam como componentes naturais da esfera feminina para melhor encerrar as mulheres que ali estavam (WOLF, 1992, p. 18-19).

A autora analisa que os padrões de beleza sociais mudam conforme a cultura e a história progride, sendo notável a diferença dos padrões de beleza de sociedades diferentes da nossa ou mesmo de nossos antepassados. Wolf conclui que as regras estéticas determinam não apenas a aparência de mulheres, mas o seu comportamento. Ela exemplificar a questão com casos mais óbvios, como os pés de lótus das japonesas, algumas ainda vivas e com pés permanentemente mutilados. Essas mulheres, quando fotografadas são mostradas ora como algo exótico, ora como algo pavoroso.

Outro exemplo, largamente usado para atacar as cobranças de beleza sobre as mulheres é a situação de garotas (muitas adolescentes) que sofrem de anorexia e bulimia. Nos últimos anos, com a internet, é possível encontrar grupos de meninas que trocam experiências e ensinam umas às outras como emagrecer extremamente. Também é comum encontrar imagens de garotas doentamente magras, com ossos marcados sob a pele, principalmente em editoriais de moda. Por isso, Wolf aponta as revistas femininas como um ponto importante na disseminação do mito da beleza entre jovens.

Elas se importam porque, apesar de as revistas serem banalizadas, elas

representam algo muito importante: a cultura de massa das mulheres. Uma revista feminina não é simplesmente uma revista. O relacionamento entre a leitora e a sua revista é tão diferente daquele de um leitor com a sua que eles não pertencem à mesma categoria. Um homem lendo *Popular Mechanics* ou *Newsweek* está folheando apenas uma perspectiva dentre inúmeras outras da cultura geral de orientação masculina, que está por toda parte. Uma mulher lendo *Glamour* está segurando nas mãos a cultura de massa orientada para a mulher. As mulheres são profundamente afetadas pelo que as suas revistas lhes dizem (ou pelo que acreditam que elas lhes dizem) porque essas publicações são tudo o que a maioria das mulheres tem como acesso à sua própria sensibilidade de massa. A cultura em geral adota um ponto de vista masculino do que é notícia ou não (WOLF, 1992, p. 91-92).

Quando se analisa a representação feminina no fotojornalismo de guerra, é comum encontrarmos imagens de mulheres vítimas dos conflitos, aflitas ou em má situação – basta correr um rápido olhar pelas fotos premiadas pelo World Press Photo Contest na categoria “Contemporary Issues”. Já na fotografia (comercial e publicitária principalmente) em geral se vê o corpo feminino objetificado e erotizado, chegando ao cúmulo de sexualizar meninas ou infantilizar adultas, como já foi apontado em diversos estudos ao longo da segunda metade do século XX.

Wolf estabelece a representação feminina como um produto da cultura masculina, nela, as mulheres são beldades, musas. A autora afirma que quando uma mulher tem personalidade ou demonstra inteligência – de uma forma geral, mostra que tem uma história própria – ela não é desejável e portanto é esquecida. Ao mesmo tempo, a beleza é algo passageiro e frívolo. Se não é possível ser bela nem inteligente e ainda assim ser relevante, conclui-se que na cultura ocidental as mulheres são excluídas.

Nesse contexto, surge um jornalismo focado em objetificar e exaltar a beleza de mulheres em detrimento de suas habilidades e feitos. É baseado em fotos, filmes ou descrições verbais de mulheres que se destaquem por algo (frequentemente os esportes) de forma a minimizar suas conquistas e torná-las mais uma bela e até erótica figura para chamar a atenção da audiência (presumivelmente masculina).

Esse tipo de jornalismo é facilmente exemplificado em uma breve visita a um portal de notícias ou site de esportes. O caso das gêmeas Bia e Bianca Feres, atletas do nado sincronizado, é emblemático nessa discussão. As irmãs alcançaram o sucesso por meio do esporte, e com o assédio da mídia em torno da beleza de ambas, deixaram de ser lembradas pelo talento nas piscinas. Atualmente, as notícias sobre as duas giram em torno de seus corpos

e fotos em redes sociais.

A promoção de galerias de fotos de “Musas da Copa” ou o uso de adjetivos sexualizantes para se referir à atrizes, atletas e mesmo mulheres políticas é tão frequente que ganhou um blog na plataforma Tumblr²³ para serem listados e denunciados. No entanto, as críticas à prática ainda parecem fracas, variando entre acusações de misoginia e reduções para apenas mau gosto.

Para Beauvoir e Wolf, a principal problematização que deve ser feita quanto aos conceitos de beleza e fragilidade que permeiam a imagem feminina é o quanto isso pode influenciar no comportamento individual e nas pressões sociais que as mulheres sofrem. Uma representação negativa ou contaminada por esterótipos pode afetar expectativas individuais, pode podar oportunidades e reduzir chances de sucesso, pois minam a confiança e auto-imagem de meninas e mulheres desde cedo, as condicionando em uma certa crença de serem como bibelôs ou eternas crianças: incapazes de alcançar o mesmo sucesso masculino, não almejando serem mais do que enfeites. Por outro lado, mesmo que as expectativas individuais se mantenham altas, a representação feminina afeta ao restante da sociedade, que pode medir as mulheres de acordo com sua aparência física e desconsiderar seu talento ou habilidades.

5.3. Representação feminina e sexismo

Em estudos psicológicos, a representação da imagem feminina é frequentemente associada à expressividade, submissão e dependência (de um homem ou de um grupo), enquanto o conceito de masculinidade é mais associado a conceitos quase que opostos ao de feminilidade, como força, independência, dominância (AMÂNCIO, 1992, p. 10).

Importante ressaltar que os conceitos de gênero, de acordo com os autores, é atribuído pela função social dentro de um grupo. As características ditas femininas e masculinas dependem de um sistema que dê respaldo dentro da sociedade, no caso, o patriarcado.

A partir do momento em que a variável do sexo é conceptualizada como característica social, ou seja, um critério de categorização social ao qual estão associados conteúdos descritivos e normativos de modos de ser e de se comportar, o objecto de análise desloca-se das diferenças entre homens e mulheres para se centrar no sistema de crenças associadas ao gênero

23 <http://jornalismopunheteiro.tumblr.com/>

(AMÂNCIO *apud* TAJFEL, 1992, p. 9).

Quando se pensa em representação feminina também é importante ponderar o fato de, na linguagem e no trato social, a figura do masculino ser considerada neutra, enquanto a do feminino é a desviante (BEAUVOIR, 1970). Esse padrão ainda existe e é fortemente associado à linguagem, à estética e ao conteúdo.

No jornalismo, o público-alvo de grande parte dos jornais e telejornais de respeito é o homem branco de classe média, quando se fala de política e economia se fala para homens. Basta verificarmos os assuntos abordados em revistas femininas e masculinas, as primeiras tratam majoritariamente de assuntos relacionados à beleza e relacionamentos. Mesmo quando as reportagens são importantes ou aprofundadas costumam tratar de comportamento e saúde; nas segundas, o conteúdo é mais variado, mesmo as revistas que focam em pornografia apresentam reportagens sobre política ou assuntos gerais (MIRA, 2003).

Assim, não é surpresa que a representação da figura feminina na mídia esteja quase sempre permeada de esterótipos de gênero. Como já foi trabalhado, para o público feminino é construída a imagem de beleza e magreza e para o público masculino é forjada a imagem de objeto e erotização. No fotojornalismo de guerra, quase que se espera ver mulheres em situação de vulnerabilidade e não nos campos de batalha - talvez seja isso que torne fotos de mulheres guerreiras tão marcantes e tão invisíveis ao mesmo tempo.

A especificidade da pessoa feminina é ainda revelada pela atribuição que lhe é feita de uma função social. A representação do feminino define um ser contextualizado no espaço privado da família e dos sentimentos, enquanto que o masculino é representado como um ser universal. Consequentemente, a expressão comportamental do feminino está delimitado por fronteiras claras, que orientam tanto os juízos, como a procura de causalidade por parte dos observadores. De facto, um denominador comum nos resultados dos dois últimos estudos é a visibilidade dos actores do sexo feminino para os observadores, que não é contraditória com sua invisibilidade individual numa condição colectiva, antes se articula com ela. É precisamente porque o significado da feminilidade é colectivo e depende de um contexto específico que o posicionamento de uma mulher em contextos supostamente “atípicos” a torna saliente aos olhos dos observadores (AMÂNCIO, 1992, p. 20).

O que os estudos sobre representação feminina (a maioria é focado em publicidade ou em belas artes) nos apontam é que a estética aplicada ao corpo e da figura da mulher ainda é

um fator importante na análise de imagens que representem essa parte da humanidade. Embora o fotojornalismo tente se apresentar como uma exceção à regra, com o argumento de mostrar apenas a realidade, devemos questionar se não há estratégias técnicas para que uma mulher pareça mais bonita ou se a própria feiúra e degradação feminina é uma forma de tornar uma imagem mais chocante.

Se a imagem feminina é um fator influente nos julgamentos morais e sociais de cada indivíduo, o que seria pior para uma mulher do que ser ou estar feia? A feiúra evidencia, de acordo com essa lógica, a devastação psicológica, financeira, circunstancial, etc de uma determinada situação, que pode ou não ser a guerra. No entanto, é importante reafirmar que esses papéis sociais e representações não correspondem à vida prática, sendo mais uma forma de adequar a realidade à expectativa. Na prática, mulheres lutam em guerras, protegem suas famílias, são inteligentes e estrategistas, é a circunstância associada à cultura patriarcal as colocam em risco e apagam suas histórias. E ao mesmo tempo é importante lembrar que mesmo sendo resistentes, mulheres continuam sendo vítimas de violência misógina e fazem parte em sua maioria do grupo com maior número de morte em guerras, os civis.

6. Análise de fotografias

Nesse capítulo serão analisadas séries de fotografias selecionadas de acordo com o critério: presença feminina em contexto violento. São fotos do prêmio World Press Photo de 2014, portanto feitas em 2013, e se organizam em duas dinâmicas: fotos únicas e sequência de fotos. As análises iniciarão pelas fotos únicas e seguirá para as sequências de fotos sem um critério específico para a ordem de análise.

As fotos foram feitas em 2013, porém o texto publicado como legendas para cada uma delas é datado de 2014, ano de sua publicação, por isso há essa disparidade nos créditos para as fotos e para o texto, sem, porém, prejudicar a análise nem a precisão das informações.

6.1. “Typhoon survivors”. Philippe Lopez. Ganhadora em primeiro lugar na categoria Spot News como foto única.

A fotografia a seguir retrata os acontecimentos posteriores à passagem de um tufão nas ilhas Filipinas. O fotógrafo, Philippe Lopez, se destacou em primeiro lugar na categoria Spot News com uma imagem dramática, que mostra a importância da religiosidade em situações de catástrofes. A foto foi selecionada por mostrar mulheres em situações extremas, em que a falta de recursos pode colocá-las em situação ainda mais vulnerável do que os homens, especialmente mulheres idosas, pobres e meninas.

Figura 5: Philippe Lopez



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Fotografia jornalística com mulheres carregando imagens religiosas.
- b. Denotações: As mulheres retratadas (são 4) andam nos destroços de um cenário de devastação. Elas carregam imagens que parecem ser de origem cristã ou de outras religiões relacionadas. A segunda mulher da esquerda para a direita, em primeiro plano, apresenta semblante sério. A foto denota escuridão devido ao céu escurecido (pelas nuvens de tempestade ou pela abertura das lentes?). No nível icônico, a imagem denota desolação e tristeza.
- c. Conotações: A foto mostra o sofrimento de sobreviventes a um desastre ambiental. As imagens religiosas que carregam indicam ser um sinal de pesar pela perda de pessoas e bens e também um temor pelo futuro inseguro. As mulheres usam roupas simples, o que conota que elas são pobres e que possivelmente perderam o que tinham no desastre. Elas andam como se a foto fosse um fotograma de uma sequência fílmica, indicando um movimento contínuo. A forma como estão organizadas e as imagens religiosas em seus colos sugere que fazem uma procissão, uma referência à iconografia histórica. O sema “mulheres em procissão no meio de destroços” conota uma sensibilidade que é associada ao feminino, por ser relacionado à noção de

fragilidade (emocional) e vulnerabilidade. As premissas observadas são ligadas à ideia de que essas pessoas e seus parentes e nação estão em uma situação difícil, atingidos por um desastre natural (um tufão) sobre o qual nada puderam fazer e pouco há o que consertar. Esse grupo de mulheres também conota uma tristeza insegura pelo futuro, pesarosa quanto ao presente, o que sugere haver pouca ajuda e opções para elas saírem dessa situação.

- d. Registro verbal: A foto conta com um texto-legenda que descreve os acontecimentos nas Filipinas:

Sobreviventes carregam imagens religiosas, dez dias após o tufão Haiyan ter destruído tudo nas Filipinas centrais. Um dos tufões mais fortes já registrados, Haiyan passou por 47 províncias, causando imensa destruição. Mais de um milhão de casas foram danificadas, metade delas totalmente destruídas, e mais de 4 milhões de pessoas ficaram desabrigadas. Grandes áreas ficaram sem energia elétrica e água potável por semanas, e a destruição da infraestrutura tornou a distribuição de alimentos e ajuda médica difícil. Muitas pessoas foram por si mesmas para áreas menos afetadas, como a capital Manila, e algumas cidades reportaram a duplicação de suas populações (LOPEZ, 2014. Tradução livre)²⁴.

O texto-legenda é jornalístico e quantitativo, demonstrando por números a devastação que o tufão causou na região.

- e. Relação entre os dois registros: O registro visual trabalha bem com o registro verbal, já que os dois parecem se complementar da seguinte forma: o visual aborda o lado emocional e humano da tragédia e o verbal o lado numérico, dos fatos e dos números. Essa interação agrava a impressão de um desastre além da compreensão, humanizando os dados e aproximando o público das vítimas.

6.2. “Soldier’s Funeral”, Andrea Bruce. Daily Life, segundo lugar em foto única. Síria. 44mm.

A seguinte fotografia foi feita durante a guerra civil síria em 2013. Nesse ano, o país se

24 Survivors carry religious images, ten days after Typhoon Haiyan made landfall in the central Philippines. “One of the strongest typhoons ever recorded, Haiyan raged through 47 provinces, causing immense destruction. Over a million houses were damaged, half of them totally destroyed, and more than 4 million people were displaced. Large areas were left without electricity or an adequate water supply for weeks, and the devastation of infrastructure made food distribution and medical services difficult. Many people made their way to less-affected areas, such as the capital Manila, and some cities reported a near doubling of their populations” (LOPEZ, 2014).

dividia entre rebeldes e apoiadores do governo. Somava-se às tensões políticas e econômicas questões religiosas, que poderia culminar em ataques a grupos específicos, como foi o caso do soldado que é velado na foto. Apesar de não aparecer o corpo do rapaz, a emoção que Andrea Bruce capta lhe deu o segundo lugar em foto única na categoria Daily Life.

Figura 6: Andrea Bruce.



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Foto de pessoas tristes ou agoniadas, provavelmente em um funeral.
- b. Denotações: A foto foi feita contra a luz, o que proporciona um efeito interessante de ofuscamento das pessoas em segundo plano e iluminação indireta e dramática nas pessoas em primeiro plano. Há três mulheres na foto, duas no plano de fundo, observando algo que ocorre à frente (e que não é mostrado, mas está próximo à fotógrafa, ou é isso que aparenta) e uma mulher de meia idade de olhos fechados cujo rosto é segurado por um jovem, que olha para o mesmo ponto que as duas mulheres no fundo. São pessoas brancas com fenótipos árabes (cabelos fartos e escuros e nariz proeminente no caso do homem) que se reuniram em um local que parece ser ambiente interno.
- c. Conotações: A foto evoca, no nível iconográfico a imagem da *Pietà*, de Michelangelo, modificada por inverter as posições (o filho segura a mãe). Em um primeiro momento

é difícil dizer se quem morreu é a mulher de olhos fechados ou se o morto se encontra mais à frente (no plano da fotografia). A iluminação indireta e as expressões faciais dos personagens aumentam a carga dramática, sugerindo uma tragédia pessoal. A foto não parece argumentar sobre algo, apenas mostrar a dor de uma família que, aparentemente, perdeu uma pessoa amada.

- d. Registro verbal: A foto vem acompanhada de um texto legenda, que contextualiza a situação:

Pessoas choram a morte de um tenente de 24 anos do Exército Sírio, que era conhecido pelo nome Abu Layth, em uma vila da província costeira Latakia. O soldado foi morto em uma emboscada no outro lado do país. O apoio ao governo era forte na região e o soldado e sua família era Alawites, membros do mesmo grupo religioso que Bashar al-Assad, o presidente sírio. Abu Layth foi o primeiro soldado de sua vila a cair em um conflito que se estende há dois anos no país. Fatalidades na época passaram os 100 mil casos, mas os números foram extremamente difíceis de verificar devido à falta de acesso aos locais por observadores independentes (BRUCE, 2014. Tradução livre)²⁵.

O texto parece ser menos frio e informal, já que não conta com números, mas forma uma narrativa que busca a empatia, pois não apenas elenca uma série de fatos, mas conta a história fazendo relações com diversos fatores e personaliza a pessoa que morreu ao dar-lhe um nome, aumentando, quem sabe, a empatia do público com os parentes retratados.

- e. Relação entre os dois registros: Essa foto se torna mais importante devido ao texto legenda, que não apenas explica o que ocorreu, mas contextualiza e personifica a situação. Nesse caso, o texto legenda se tornou tão importante quanto a imagem para transmitir as informações e sensibilidade da fotografia.

6.3. “Occupied Pleasures”. Tanya Habjouqa. Daily Life, segundo lugar em histórias Israel, 35mm.

As tensões políticas e territoriais entre Israel e Palestina, que lutam para serem ambos

25 “People mourn the death of a 24-year-old Syrian Army lieutenant, who was known by the name of Abu Layth, in a village in the coastal province of Latakia. The soldier had been killed in an ambush at the other end of the country. Support for the government was strong in the region, and the soldier and his family were Alawites, members of the same religious group as Bashar al-Assad, the Syrian president. Abu Layth was the first soldier from his village to fall in a conflict that had been racking the country for two years. Fatalities at the time were thought to exceed 100,000, but figures were extremely hard to verify because of lack of access on the ground to independent observers” (BRUCE, 2014).

reconhecidos como países legítimos no mesmo local, afeta a vida de milhares de pessoas, que têm acesso a locais e serviços vetados, além de pouca liberdade para se locomover. A série de fotos conta a história dessas vidas comuns por detrás dos muros e sob túneis. A fotógrafa Tanya Habjouqa ganhou o segundo lugar em histórias na categoria Daily Life.



Figura 7: “Uma mulher sem visto de viagem anda nos túneis subterrâneos entre a Faixa de Gaza e o Egito a caminho de uma festa, segurando um buquê de flores. Na metade do ano, o novo governo militar egípcio começou a fechar esses túneis secretos, o que para muitos moradores de Gaza era uma passagem para fora de seus enclaves” (Tanya Habhouqa, livre).

Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 8: “Com aulas recentes de yoga de um instrutor americano, Hyatt (esquerda) passa seu conhecimento para outros residentes de sua vila” (Tanya Habjouqa, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 9: “Estudantes experimentam vestidos para a escola de dança” (Tanya Habjouqa, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 10: “Uma mulher brinca com dois filhotes de leão, nascidos no Rafah Zoo. Cuidadores de animais de Gaza são reconhecidos por sua criatividade sob circunstâncias difíceis, tendo a fama de terem pintado um burro como uma zebra, e também contrabandeado animais por túneis secretos, e os empalhando ao morrer, já que não são fáceis de conseguir” (Tanya Habjouqa, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013

Figura 11: “Khalir Zid e suas cinco filhas se dão um tempo em meio às ruínas de sua casa” (Tanya Habjouqa, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Série de fotografias que retratam a vida de palestinos em território

ocupado por Israel. As fotos mostram situações banais marcadas pela ocupação e pela guerra.

- b. Denotações: Como se trata de uma série de fotos, serão estabelecidas primeiramente as semelhanças e em seguida as diferenças entre elas, uma vez que fazem parte de uma narrativa única. As fotos são coloridas, a maioria em ambientes externos durante o dia, exceto a fotografia 7, que se dá em um local escuro, um túnel, com iluminação forte diretamente no rosto da mulher usando burqa, mas apesar do ambiente escuro, ela segura um buquê de flores. Também a fotografia 9 se dá em ambiente fechado, provavelmente durante a noite, devido ao uso de lâmpadas e retrata três mulheres jovens que se arrumam em um quarto. As fotos denotam referências culturais árabes, demonstrando que as imagens foram feitas em um local muito diferente historicamente do ocidente, mas que ainda se parece com o nosso nas atividades executadas nas fotos, como jogos infantis, ioga, reunião familiar, jovens se enfeitando para alguma festa ou para se divertirem nessa atividade, carinho por animais, e assim por diante. Parecem ser fotos comuns, que estão em enquadramentos e angulações comuns, como retratos do cotidiano de cidades. Os planos se dividem sempre em objeto e cenário, ambos interagindo de maneira a enreidar a narrativa proposta pela fotógrafa.
- c. Conotações: As fotos, sabendo-se que são ambientadas em um local de cultura árabe, podem provocar uma identificação com as pessoas retratadas, uma vez que as atividades retratadas, em sua maioria, são praticadas no ocidente, envolvendo algumas das fotos em uma impressão de normalidade. O plano aberto e o cenário demonstram que o local onde as fotografias foram feitas é tão importante quanto os objetos (no caso, pessoas). Ao mesmo tempo, há fotos como a fotografia 7 e a fotografia 11 que mostram que há algo de sombrio e um contexto mais complexo por trás. A burqa, no mundo ocidental, remete imediatamente à opressão feminina, já que, no senso comum, priva a mulher de autonomia corporal. E a imagem de um pai e suas filhas pequenas sentadas em destroços sensibiliza pela impressão de desamparo e impotência, apesar da expressão facial das personagens ser neutra. Na sequência de fotos, mulheres são retratadas (exceto as crianças) de burqa ou hiqab, ambas vestimentas que possuem conotações diversas, de opressão feminina, liberdade e conquista de direitos (o véu permite que as mulheres saiam sem acompanhantes masculinos) e símbolo religioso e

cultural. A narrativa das fotos sugere uma argumentação no sentido de ressaltar as tentativas dessas pessoas em manter o mínimo de normalidade em uma situação complicada, como é a ocupação israelense, que traz consigo conflitos, mortes, prisões, desigualdades sociais e assim por diante.

- d. Registro verbal: As fotos vêm acompanhadas de textos-legendas individuais já apresentados junto com as fotos. O registro verbal explica alguns aspectos das fotos, se detendo pouco em problematizar o contexto, se atendo aos fatos e mesmo parecer haver uma tentativa de simplificar a situação. O texto que se repete com os números de pessoas que vivem na região registrada e as condições em que vivem reforça que todos os indivíduos retratados vivem sob as mesmas condições.

Mais de quatro milhões de pessoas vivem em Gaza, West Bank e East Jerusalém, frequentemente em locais superlotados e em condições de privações. A movimentação de pessoas é limitada e a ameaça de violência nunca vai embora. Mesmo com os desafios dos conflitos e ocupação pairando no cotidiano, as pessoas não estão unicamente focadas nas dificuldades de sobrevivência (HABJOUQA, 2014. Tradução minha)²⁶.

O texto fixo ainda afirma que, apesar de viverem sob ameaça constante, as pessoas não parecem estar totalmente focadas na sobrevivência, o que, pelas fotos, entende-se que também há preocupação com o lazer e com outras atividades.

- e. Relação entre os dois registros: As explicações simples das situações retratadas sugere uma consonância com a possível intenção de demonstrar a vida comum que as pessoas levam mesmo morando na Faixa de Gaza, uma região de intensos conflitos. A fotógrafa chama a atenção para a situação terrível na qual essas pessoas se encontram e para o esforço que fazem para parecer que tudo está normal, corriqueiro, como se não houvessem ameaças reais pairando o tempo todo sobre elas e suas famílias.

26 “More than four million people live in Gaza, the West Bank, and East Jerusalem, often in overcrowded or deprived conditions. People’s movements are circumscribed and the threat of violence never quite goes away. Yet although the challenges of conflict and occupation overhang everyday life, people are not solely focused on the difficulties of survival” (HABJOUQA, 2014).

6.4. “Typhoon Haiyan”. Chris MacGrath. General News, primeiro lugar em histórias. Filipinas, 24mm.

Mais uma vez, as consequências do tufão Haiyan, que devastou ilhas das Filipinas, são retratadas, mas em outra categoria e modalidade do prêmio. A série de fotos mostra as dificuldades da população em sair do caos instaurado pelo desastre ambiental. O fotógrafo denuncia as condições as quais as pessoas tenta executar tarefas básicas, como higiene pessoal. A história foi premiada em primeiro lugar na categoria General News.

Figura 12: “Pessoas esperam por voos fora do Aeroporto Tacloban, nas primeiras horas da manhã do dia 15 de novembro” (Chris MacGrath, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 13: “Duas mulheres tomam banho em meio à destruição feita pelo Tufão Haiyan” (Chris MacGrath, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 14: “Duas mulheres rezam em uma paróquia logo após o Tufão Haiyan” (Chris MacGrath, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: As fotos mostram a destruição causada por um tufão nas ilhas das Filipinas. A sequência conta a tragédia ambiental, urbana e humana.
- b. Denotações: As fotos selecionadas mostram mulheres em diversas situações após a

tragédia. São fotografias coloridas e feitas em sua maioria em plano aberto. A primeira foto apresenta os semas multidão e expressões tristes, sugerindo que não estão em boa situação. As duas últimas sugerem que as pessoas tentam ainda imprimir algo de normal em seus cotidianos mesmo diante de uma tragédia que não puderam prever ou controlar. Os planos de fundo (locais onde as fotos foram feitas) são os elementos que mais chamam a atenção, com iluminação escura, acinzentada e sombras evidentes. As roupas e sapatos das pessoas retratadas são combinações estranhas, o que sugere que elas não têm opções de vestimentas, uma vez que provavelmente perderam seus bens e roupas nas enchentes.

- c. Conotações: As imagens têm forte apelo para as perdas materiais e humanas que o tufão causou. As fotos selecionadas abordam um lado mais humano, focado nas mulheres, que parecem apenas lidar com o ocorrido. Os planos de fundo, porém, talvez sejam os elementos que mais causem choque, pode mostrar extrema destruição. A primeira foto sugere que as pessoas e a mulher idosa em primeiro plano estão cansadas de esperar e desoladas pela perda de seus pertences - e quem sabe, seus familiares. A imagem sugere uma argumentação sobre a situação das pessoas quanto a reação das autoridades ou de organizações que poderiam atender aos grupos de desabrigados, é uma imagem parecida com as que vemos de pessoas esperando por serviços públicos, como filas para conseguir atendimento em hospitais. As outras duas imagens argumentam mais na continuidade da vida pós-tufão, que se torna extremamente difícil. Na fotografia 14, mais uma vez, como vimos na foto de Philippe Lopez sobre o mesmo evento (Tufão Haiyan), a religiosidade (ali expressada por meio de símbolos iconográficos) é mostrada como uma reação feminina à tragédia.
- d. Registro verbal: O registro verbal conta estritamente o que ocorre nas fotos e contextualiza a situação das pessoas de maneira rápida. Todas as legendas acompanham um texto padrão de apoio:

O Tufão Haiyan passou pela região de Vasayas, na parte central das Filipinas no dia 8 de novembro. Foi o tufão mais mortal já registrado nas Filipinas, tirando 6.200 vidas e desabrigando mais de quatro milhões de pessoas. As ilhas ao leste de Leyte e Samar foram as mais afetadas, com ressacas do mar, ventos fortes e chuva torrencial causando destruição catastrófica de casas e infraestrutura. O trabalho de assistência para aliviar a destruição era lento

(MACGRATH, 2014. Tradução livre)²⁷.

O texto contextualiza rapidamente todas as fotos, acompanhando os textos-legenda específicos de cada caso.

- e. Relação entre os dois registros: Embora as fotos sejam quase autossuficientes por mostrarem bem o que ocorreu (uma tragédia ambiental), as legendas se fazem necessárias para que se entenda a relevância do registro do acontecimento.

6.5. “Chaos in Central African Republic”. William Daniels, General News, segundo lugar em histórias. República Centro Africana, 30mm.

As fotografias a seguir retratam as consequências de uma guerra civil e religiosa na República Centro-Africana em 2013. Nesse ano, grupos islâmicos e cristãos instauraram um regime de violência e insegurança no país. A ONU e a França tentaram intervir, mas sem grandes sucessos até a ocasião de captura das fotos. Essa história foi premiada em segundo lugar na categoria General News.

27 “Typhoon Haiyan ripped through the Visayas region of central Philippines, on 8 November. It was the deadliest Philippine typhoon on record, claiming over 6,200 lives and displacing more than four million people. The eastern islands of Leyte and Samar were the worst affected, with storm surges, high winds and torrential rain causing catastrophic damage to homes and infrastructure. The extent of the destruction meant relief work was slow.” (MACGRATH, 2014).

Figura 15: “Uma mulher que parece ter 20 anos, parente de Sept-Abel Sangomalet chora sua morte. Membros de um grupo muçulmano armado o esfaquearam enquanto dormia. Seu corpo foi encontrado do lado de fora da casa de sua família” (William Daniels, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 16: “Membros do exército choram a morte de um companheiro baleado por rebeldes Séléka no dia anterior” (William Daniels, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 17: “Uma parente de Fleuri Doumana, que morreu por uma granada Séléka, fica no batente da porta de uma casa em Bangui, dois dias após a morte de Doumana” (William Daniels, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 18: “Crianças feridas são vigiadas por soldados da MISCA (Forças Pacificadoras da União Africana), no dia 6 de dezembro, após suas vilas serem atacadas por anti-Balaka. As crianças foram apresentadas para jornalistas, para o presidente e para o primeiro-ministro antes de serem levadas ao hospital” (William Daniels, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 19: “Pessoas desabrigadas dr refugiam em um campo improvisado, que acomodou cerca de 40.000, no Aeroporto Bangui Mpoko” (William Daniels, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 20: “Pessoas desabrigadas fazem fila para pegar comida na Capital, no dia 9 de dezembro” (William Daniels, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Sequência de fotografias que mostram a situação de caos (como o título da sequência sugere) e a tragédia humana por trás dos conflitos armados na

República Centro-Africana.

- b. Denotações: As fotos são em plano aberto e fechado, com maior foco nos objetos retratados, sendo algumas vezes o cenário neutro. As cores são vívidas e, por serem durante o dia, as sombras ora são mais fortes, ora são suaves. Nas fotos selecionadas, o tema “mulher em sofrimento” se repete continuamente, seja pela expressão das retratadas, seja pela situação (faixas de ferimentos na cabeça, mãos estendidas). As fotos foram feitas com o obturador rápido, para captar mais ação, que é o que ocorre, especialmente na primeira foto, que parece seguir um movimento contínuo, como se fosse um frame de um vídeo. As roupas e sapatos usados pelas pessoas nas fotos são desarrumadas e parecem estar sujas, sugerindo que ou são pessoas pobres ou não têm como lavar suas roupas. Há também a presença do exército, evidenciada pelos uniformes e armas, bem como a perda de um soldado, na foto 16.
- c. Conotações: As fotos selecionadas mostram a situação de civis durante uma guerra civil, especialmente a situações das mulheres, que aparecem em situações frágeis: lamentando mortes, esperando por comida, cuidando de crianças e feridas. As roupas que as pessoas usam nas fotos indicam pobreza e dificuldade mesmo de lavar as que têm, já que parece muito usadas (talvez falta de abastecimento de água). As cores vívidas e iluminação por vezes mais escura (devido à abertura do obturador) dão a impressão de acontecimentos vívidos e fotografias reais, não ensaiadas ou posadas. Essa técnica garante também certa credibilidade ao fotógrafo, bem como dinamicidade para a sequência de fotos, que possui uma narrativa argumentativa que sugere ao público olhar para a guerra civil como algo próximo e terrível, cuja destruição não se resume a algumas casas, mas a vidas e famílias inteiras. A foto 16 mostra uma mulher chorando a morte do companheiro militar junto com outros homens, todos os presentes usando fardas. Essa foto é especial por mostrar: 1) mulheres são aceitas e têm participação ativa nos exércitos da República da África Central ou da França; 2) somente a mulher chora, o que pode significar uma cultura que ainda evoca papéis esperados de masculinidade (homens não choram) e feminilidade (mulheres são mais sensíveis).
- d. Registro verbal: As fotos são acompanhadas de texto-legenda, que muitas vezes explica somente o que acontece em cada fotografia individualmente e seguidos de um

texto-padrão:

Em março, uma aliança rebelde de maioria muçulmana, conhecida como Séléka conquistou poder na República Centro-Africana (sigla CAR em inglês). Os Séléka foram desmontados, mas grupos renegados continuam a mirar em civis em países de maioria cristã. Milícia cristã vigilante, conhecida como anti-balaka, se ergueram para defender suas comunidades. Centenas foram mortos e cerca de 400.000 pessoas ficaram desabrigadas, conforme a violência em CAR cresceu. A França enviou 1,600 tropas para proteger os civis e desarmar diversas milícias, enquanto as Nações Unidas alertou sobre o aprofundamento do caos e uma espiral em direção ao genocídio (DANIELS, 2014. Tradução minha)²⁸.

O texto contextualiza o que ocorre nas fotos, que variam de homicídios a pessoas desabrigadas e feridas. Importante notar que as primeiras fotos, 15 e 16 apresentam em seus textos-legenda o nome das pessoas assassinadas, personalizando a tragédia, o que pode causar maior sensibilização quanto aos fatos relatados ou fotografados.

- e. Relação entre os dois registros: As imagens e as legendas se integram de forma a garantir contextualização suficiente, embora não muito aprofundada, da situação que ocorreu na República Centro-Africana, que constitui uma guerra civil entre grupos religiosos, algo que não é decifrável apenas pelas fotos, mas explicado pelas legendas.

6.6. “A Portrait of Domestic Violence”, Sara Lewkowicz. Contemporary Issues, primeiro lugar em histórias. Ohio, EUA. 35mm.

A sequência de fotos a seguir ficou famosa após diversos compartilhamentos na internet, por redes sociais e portais de notícias. O que mais chamou atenção ao trabalho da fotógrafa foi a sua presença óbvia na intimidade do casal e a agressão tão explícita na frente de uma estranha. A história ganhou o primeiro lugar na categoria Contemporary Issues.

28 “In March, an alliance of mainly Muslim rebel groups known as Séléka seized power in the Central African Republic (CAR). The Séléka were then disbanded, but renegade groups continued to target civilians of the country’s Christian majority. Vigilante Christian militia, known as Anti-balaka, sprung up to defend their communities. Hundreds were killed, and some 400,000 people displaced, as violence in the CAR escalated. France sent 1,600 troops to the country to protect civilians and disarm the various militias, while the United Nations warned of deepening chaos and a spiral into genocide” (DANIELS, 2014)

Figura 21: “Shane e Maggie discutem na cozinha após uma noite fora no bar” (Sara Lewkowicz, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 22: “Shane arremessa Maggie de volta para cozinha quando ela tenta fugir” (Sara Lewkowicz, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 23: “Memphis corre para a cozinha conforme a discussão entre Shane e Maggie aumenta. Depois, ela se enfia entre os dois e se recusa a sair do lado de Maggie” (Sara Lewkowicz, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Sequência de fotografias retratando uma vida doméstica de uma mulher, seus filhos e o parceiro violento.

- b. Denotações: São fotografias feiras em plano fechado, dando a impressão de que a fotógrafa está próxima das pessoas retratadas. São fotos coloridas com muitos tons de amarelo e iluminação escura em algumas fotos (principalmente as internas) e mais claras em fotos externas. Cada foto possui um sema complexo, focado na ação que ocorre, como as expressões dos rostos ou o posicionamento dos corpos. Os fenótipos e planos de fundo dos personagens indicam serem norte-americanos ou de país ao Norte. As ações retratadas expressão agressividade e violência, ao menos nas fotos selecionadas, sendo o homem o principal agressor e a mulher a vítima. O homem aparece sem camisa nas fotos e seu peito e braços fortes e em poses nos quais isso se evidencia sugerem agressividade. A mulher, por outro lado, mesmo quando reage às agressões parece ser frágil. A fotografia 23 é, talvez, uma das mais fortes por inserir o sema “criança desesperada e vulnerável”, que se constitui pela filha de 2 anos de Maggie, que grita e corre em direção à mãe, naquele momento sendo vitimizada pelo companheiro.
- c. Conotações: A sequência de fotos conta a história de um jovem casal, sendo a mulher mãe de duas crianças. As fotos selecionadas mostram o homem sendo agressivo com a mulher, Maggie, que tenta fugir dele mas não consegue. As fotos têm um simbolismo muito forte, uma vez que explicitam uma violência sofrida por mulheres no mundo inteiro, de todas as raças e classes sociais. É importante notar que ambos, agressor e vítima, são brancos, o que os coloca em uma situação diferente do que seria caso fossem negros americanos (o homem, talvez, sabendo que já esteve na prisão, receberia penas mais duras ou a mulher seria desacreditada²⁹). No entanto, não sabendo quais seriam as impressões nem situações caso fossem não brancos os personagens, continuamos a análise da branquitude como uma conotação importante. As fotos têm uma forte argumentação no sentido de colocar a violência doméstica como algo próximo e não privado - afinal, havia uma estranha na casa fotografando a tudo e mesmo assim a ação ocorre. Nesse caso em específico, a presença da fotógrafa se torna explícita, uma vez que são cenas muito fortes e particulares, que mesmo que possam ser ouvidas, não deveriam ser vistas, uma vez que a agressão doméstica têm forte conotação devido a campanhas promovidas por instituições e pelo Estado pelo

29 “The Effect Of Racism on Domestic Violence”, por Lisa Martison. Disponível em: <http://academic.udayton.edu/health/01status/violence05.htm>

fim da violência contra a mulher. A presença da criança na fotografia 23 torna a agressão mais grave, que se mostra claramente despudorada e machista: Shane agride Maggie na frente da fotógrafa que os acompanhava e na frente da filha de 2 anos de Maggie. Em toda essa situação, é possível que o fato de serem brancos e esteticamente agradáveis para os padrões ocidentais (ambos magros, com cabelos claros, relativamente bem-vestidos, etc), a identificação ou empatia do público se avive mais do que se fossem pessoas diferentes das retratadas. Talvez se Maggie fosse considerada feia ou gorda não recebesse tanta empatia quanto recebe por ser bonita e magra, como já foi explicado por Naomi Wolf anteriormente, as pessoas julgariam que ela deveria sentir-se grata por um homem amá-la ou algo similar. Se Maggie ou Shane não fossem brancos talvez seus comportamentos fossem justificados com premissas baseadas na cor de suas peles, julgando homens não brancos como mais agressivos ou mulheres não brancas como mais submissas e adeptas da violência. A situação deles, porém, continua sendo de risco, apesar dessas considerações necessárias. A violência doméstica é recorrente para mulheres que se encontram em relacionamentos abusivos e difícil de escapar, tanto pelas punições leves que os agressores recebem, quanto pela falta de proteção e aconselhamento do Estado e da família da vítima, que, como Maggie, acabam voltando para o agressor.

- d. Registro verbal: As fotos acompanham legendas de poucas palavras explicando as fotos e situações importantes que ocorreram antes ou após o registro e um texto padrão, contextualizando os motivos da fotógrafa para registrar a série de fotos, explicando porquê é importante discutir violência doméstica.

Violência doméstica é frequentemente visto como um crime privado, escondido das vistas, frequentemente desculpado ou obscurecido de outras pessoas até mesmo pelas vítimas. Maggie (19) mora na região central de Ohio, com seus filho Kayden (4) e Memphis (2). Seu companheiro de alguns meses, Shane (31), tem problemas com vício e passou boa parte de sua vida na prisão. Uma noite uma discussão violenta se iniciou entre eles após retornarem de um bar. Shane disse à Maggie que ela poderia escolher entre apanhar na cozinha, onde uma amiga estava sentada, ou ir para o porão, onde poderiam conversar com mais privacidade. Maggie se recusou a ficar sozinha com ele, e a raiva dele se intensificou. Shane foi preso após um residente da casa chamar a polícia. Mais tarde, ele confessou ser culpado pelo crime de violência doméstica e recebeu uma sentença de nove meses (LEWKOVICZ,

2014. Tradução minha)³⁰.

É importante notar nesses registros o desenvolvimento da narrativa da fotógrafa sobre o casal, que mostra uma dependência que beira Síndrome de Estocolmo³¹. Em outras fotos é relatado que Maggie não abandona Shane, se mudando para uma cidade próxima à prisão em que ele cumpriria sua pena por agressão.

- e. Relação entre os dois registros: As legendas das fotos, embora pareçam desnecessárias, acrescentam profundidade à narrativa, que ganha novas nuances com os novos fatos anteriores e posteriores às fotos.

6.7. “Collapse of Rana Plaze”, Rahul Talukder. Spot News, terceiro lugar em histórias. Bangladesh. 80mm.

A série de fotografias apresentadas a seguir retratam os esforços de socorro e recuperação de vítimas do desabamento de um prédio em Bangladesh. As fotos são em preto e branco e denunciam a realidade de milhares, senão milhões, de trabalhadores da indústria têxtil. São pessoas submetidas a subempregos, que têm sua produção superexplorada. A série foi premiada em terceiro lugar na categoria Spot News.

30 “Domestic violence is frequently seen as a private crime, hidden from view, often excused or obscured from outsiders even by its victims. Maggie (19) lives in central Ohio, with her children Kayden (4) and Memphis (2). Her partner of some months, Shane (31), has had struggles with addiction, and has spent much of his life in prison. One night a violent argument broke out between them after they had returned home from a bar. Shane told Maggie she could choose between being beaten in the kitchen, where a friend was sitting, or going to the basement where they could talk privately. Maggie refused to be alone with him, and his rage grew more intense. Shane was arrested after a resident in the house called the police. He later pleaded guilty to a domestic violence felony and was given a nine-month sentence” (LEWKOVICZ, 2014).

31 Transtorno psicológico em que a vítima, após longo tempo com seu agressor, passa a identificar certas atitudes como afeto e benevolência, a encerrando em um ciclo de violência e dependência emocional do agressor.

Figura 24: “Savar, Bagladesh. Uma costureira grita ao ver seu primeiro raio de luz do sol após ficar presa embaixo de um pedregulho por 73 horas” (Tahul Talukder, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 25: “Uma mulher chora pela perda de um familiar, que trabalhava em uma fábrica em Rana Plaza” (Rahul Talukder, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 26: “Savar, Bangladesh. Uma mulher chora enquanto segura a foto de uma vítima do colapso de Rana Plaza” (Tahul Talukder, tradução livre).

Fonte: World Press Photo, 2013.



Figura 27: “Savar, Bangladesh. Vítimas do colapso de Rana Plaza confortam umas às outras no hospital local” (Rahul Talukder, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Sequência de fotos mostrando pessoas vítimas de um desabamento de um prédio.

- b. Denotações: As fotos são em preto e branco e apresentam sombras bem definidas. As imagens selecionadas mostram mulheres em sofrimento, devido ao colapso do prédio. As mulheres aparecem em situação de vulnerabilidade nas imagens, tanto vítimas quando familiares de vítimas do desastre. As roupas usadas por elas e os traços (fenótipos) de seus rostos sugerem que elas sejam do Oriente Médio. As fotos, talvez por serem em preto e branco, têm mais textura, efeito visual de profundidade física e tátil, o que deixa as fotos mais intensas no ponto de vista estético e é um elemento importante na narrativa desenvolvida na sequência. A lente de 80mm permite que o fotógrafo capte imagens nítidas mais longe do local onde ele está, ou seja, o profissional não se aproximou efetivamente das pessoas e situações para retratá-las, o que sugere um distanciamento do fotógrafo. A fotografia 26 apresenta um registro verbal dentro da imagem, que parece uma fala de personagem de quadrinhos, devido à posição da mulher fotografada ao lado das palavras e sua expressão corporal. A mulher, que está inclinada chorando abraçada a uma fotografia de uma pessoa, foi fotografada ao lado de uma pichação com as seguintes palavras “Why god?!? Why???” , que em português podem ser traduzidas como “Por que deus?!? Por quê?”. Essas palavras aparecem de forma a se ligar com a figura da mulher, quase como se fosse isso o que ela pensa no momento em que é fotografada.
- c. Conotações: As fotos, com suas texturas e iluminações dramáticas em preto e branco são terríveis, quase sempre com muitos elementos presentes, como multidões de socorristas, objetos jogados aleatoriamente, resíduos do desabamento, entulho e sujeira. A fotografia 25 talvez seja a mais “limpa”, com apenas o foco no rosto da mulher, em plano fechado e muito próximo, quase um plano detalhe, que transmite toda a dor e sentimento de perda da mulher retratada, sendo uma foto muito sensível. As fotos selecionadas pode ser todas consideradas sensíveis, pretendendo todas passar as emoções que as pessoas devem ter sentido no momento em que a fotografia foi feita, ou o que se espera que tenham sentido. A fotografia 25 é quase iconográfica, uma vez que o sema “lágrima escorre pelo rosto de uma mulher” é frequentemente usado para conotar fragilidade e profundo pesar. A narrativa construída evoca um sentimento de impotência diante de uma tragédia que vitimou mulheres e famílias de mulheres. Há a sensação de algo épico e histórico, talvez por grande parte das

fotografias históricas serem em preto e branco e, por fim, um sentimento de ver algo privado, como se a ausência de cores também sugerisse a ausência de enfeites e encenações (talvez isso venha também do fato de os tons de cinza serem usados como filtro para cenas em vídeo de *making off*).

- d. Registro verbal: As fotos apresentam um texto padrão que contextualiza a situação geral na qual cada fotografia está inserida.

No dia 24 de abril um prédio de oito andares colapsou em Savar, próximo à capital de Bangladesh, Dhaka, matando mais de 1,100 pessoas. Rana Plaza, que abrigava cinco fábricas de costura, foi desenhado para ter somente seis andares e abrigar apenas lojas e escritórios. Mais duas histórias foram adicionadas, e o colapso foi, em parte, causado pela vibração e peso das fábricas de costura e maquinário pesado. Rana Plaza havia sido brevemente fechado no dia anterior, quando rachaduras apareceram nas paredes e pilares, mas os trabalhadores foram chamados de volta horas antes do prédio cair. As operações de resgate duraram cerca de três semanas. Os trabalhadores de Rana Plaza faziam roupas para marcas ocidentais. O desastre jogou luz nas condições de trabalho perigosas encaram na indústria de vestuário de 16 bilhões de euros em Bangladesh, onde muitos são pagos menos de 30 euros por mês. Apenas algumas marcas que usavam fábricas foram a um encontro dos maiores varejistas do mundo em Geneva, em consequência do colapso de Rana Plaza, e quatro fizeram contribuições para um fundo de compensação para as vítimas e suas famílias (TALUKDER, 2014. Tradução minha)³².

O texto é menos quantitativo e mais sensível, evidenciando as condições de abandono e exploração ao qual os trabalhadores mortos e feridos no Rana Plaza estavam submetidos, bem como a pouca assistência que receberam.

- e. Relação entre os dois registros: O registro verbal, no caso dessa sequência de fotos aparece como parte da narrativa imagética e não apenas um complemento ou contextualização das fotografias. Os fatos relatados pelo fotógrafo se colocam como ainda inacabados, suspensos pela tensão e mesmo literários, sendo uma parte

32 “On 24 April, an eight-story building collapsed in Savar, near the Bangladeshi capital Dhaka, killing more than 1,100 people. Rana Plaza, which housed five garment factories, had been designed with only six stories and intended for shops and offices only. Two further stories had been added, and the collapse was in part blamed on the weight and vibration of the garment factories’ heavy machinery. Rana Plaza had been briefly shut down the day before, when cracks appeared in its walls and pillars, but factory workers had been called back in, hours before the building fell. Rescue operations took nearly three weeks. Workers in Rana Plaza made clothes for popular Western brands. The disaster highlighted the hazardous conditions workers face in Bangladesh’s €16 billion garment industry, where many are paid as little as €30 a month. Only a few of the brands using the factories attended a meeting of the world’s largest retailers in Geneva, in the aftermath of the Rana Plaza collapse, and four made contributions to a compensation fund for victims and their families” (TALUKDER, 2014).

importante da sequência, incorporando a história. Por isso, o registro verbal é tão importante quando as imagens nessa série de fotos, uma vez que transforma um apanhado de fotos dramáticas em um drama real e terrível.

6.8. “War and Mental Health After Crisis”, Robin Hammond. Contemporary Issues, segundo lugar em histórias. Sudão do Sul. 50mm.

A história de Hammond denuncia duas consequências terríveis da guerra civil prolongada: os danos psicológicos e mentais causados pelos conflitos e a dificuldade de lidar com pessoas que sofrem de doenças mentais nesses países. A série foi feita principalmente no Sudão do Sul, mas retrata pessoas de diversas nacionalidades. O trabalho foi contemplado com o segundo lugar na categoria Contemporary Issues.

Figura 28: “Ex-criança-soldado, Mamie Davis vive em Trench Town, um assentamento informal na Monrovia, capital da Libéria, habitado majoritariamente por combatentes de guerras civis no país.” (Robin Hammond, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 29: “Um homem arrasta uma parente mentalmente doente após ela não obedecer suas instruções, no hospital psiquiátrico Brother of Charity em Goma. membros da família são encorajados a ficar com os pacientes pois não há equipe suficiente no hospital” (Robin Hammond, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

Figura 30: “Uma mulher tenta escapar do Centro de Saúde Menta Galkayo” (Robin Hammond, tradução livre).



Fonte: World Press Photo, 2013.

- a. Registro visual: Sequência de fotos em preto e branco que mostram mulheres em sofrimento e submetidas a algum controle além de suas vontades.

- b. Denotações: São fotografias em preto e branco em lentes de 50mm, que exigem aproximação da cena pelo fotógrafo, mas mantém a distância respeitável. São retratadas mulheres em situações vulneráveis, a primeira em evidente sofrimento e cárcere, a segunda sendo subjugada e a terceira tentando fugir. São fotos feitas em local aparentemente pobre, impressão reforçada pelas roupas que as pessoas usam.
- c. Conotações: As fotos, por serem em preto e branco, evocam uma certa atemporalidade e dramaticidade. A escolha do fotógrafo pelas cores e sombras também atinge um nível iconográfico que dá um tom épico e histórico para as fotografias. As fotos mostram mulheres em sofrimento, mulheres frágeis e em ambiente hostil (a fotografias 29 e 30 demonstram isso bem). A fragilidade, nesse caso, pode ser suposta pela magreza de seus corpos e roupas mal arranjadas, além da violência. A foto 29 é particularmente dramática e quase iconográfica, pois remete ao conceito de dominação do homem sobre a mulher em uma imagem que lembra a ideia de homem primitivo levando sua mulher à força. Mesmo que as fotos selecionadas façam parte de uma sequência maior, essas três contam bem a história que o fotógrafo desenvolveu: as pessoas têm problemas, são então obrigadas a passar por algum tratamento ou procedimento, para melhorarem ou serem afastadas da sociedade e então tentam escapar do lugar, que aparentemente não é bom. As mulheres retratadas parecem ser pobres, devido às roupas e sapatos (ou ausência deles) sugerem.
- d. Registro verbal: Além das legendas já especificadas, as fotos vêm acompanhadas de um texto padrão de autoria do fotógrafo:

Em áreas de crises — em estados falidos, em campos de refugiados, em países onde a infraestrutura colapsou — os mentalmente doentes são frequentemente condenados à negligência ou miséria. Desconsiderada em partes do mundo pelo governo e pela comunidade de ajuda, às vezes longe da rede de apoio familiar, os mentalmente doentes podem levar vidas isoladas, sujeitos a maus tratos (HAMMOND, 2014. Tradução livre)³³.

O texto demonstra que o problema relatado na sequência de fotos é algo generalizado em países que passam por crises (guerras civis, genocídios, pobreza extrema, etc). O fotógrafo

33 “In areas of crisis—in failed states, in refugee camps, in countries where the infrastructure has collapsed—the mentally ill are frequently condemned to neglect or lives of misery. Disregarded in parts of the world by government and the aid community, sometimes far from family support networks, the mentally ill can lead isolated lives, subject to ill treatment”(HAMMOND, 2014).

no caso, não enumera os casos de pessoas com doenças mentais, mas qualifica (no caso, apenas para pior) a situação na qual elas se encontram.

- e. Relação entre os dois registros: Texto e imagens são bem integrados e complementares. Talvez não se soubesse pelo quê as pessoas retratadas realmente passam se não fosse o texto-legenda.

6.9. Conclusões das análises

As fotos analisadas mostram mulheres em diversas situações e as retratam também de diferentes maneiras, focando em situações de risco. Talvez deva-se supor que na maior parte do tempo um dos objetivos dos jornalistas é sensibilizar o público para conquistá-lo com apelos emocionais e não apenas com a “força” dos fatos, que normalmente se impõem em coberturas.

As mulheres fotografadas se apresentam como vulneráveis nas situações às quais estão submetidas. É verdade, claro, que são situações às quais elas não têm como fugir, como desastres naturais e guerras, porém observa-se que mesmo quando fardadas como membras de exército ou em um possível papel ativo elas são postas, pelas lentes do fotógrafo, como pessoas expostas à violência e não agentes nem resistências.

Importante observar que, embora a violência contra a mulher exista no mundo todo, as situações retratadas em sua maioria são de países considerados em desenvolvimento ou pobres, como é o caso da República Centro-Africana, de Bangladesh, Filipinas e Sudão do Sul, ou seja, dos 7 países retratados, 4 têm médio e baixo índice de desenvolvimento humano³⁴ e abrigam minorias étnicas (negros, árabes, malaio e outros). Isso tem impacto na imagem mental que formamos sobre esses países e povos (como já foi visto em Sontag, fotografias constroem ideias e narrativas de maneira eficiente em nossas memórias) e afeta o grau de sensibilização que a imagem pode causar, devido aos preconceitos raciais e criação de identidade com as pessoas retratadas.

Outra característica em comum que deve ser destacada é a faixa etária das mulheres nas fotos analisadas e sua situação econômica. São mulheres adultas, entre 18 e 40 anos em média. As descrições das legendas e elementos como roupas, casa e acesso à alimentação e

34 Relatório de Desenvolvimento Humano Global de 2014, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/HDR/Relatorios-Desenvolvimento-Humano-Globais>, acesso em 10 jan 2016.

água sugerem que sejam pessoas pobres ou mais limitadas economicamente. Mais uma vez, isso também pode afetar as construções mentais formadas sobre essas pessoas e países a partir dessas imagens: são países possivelmente com baixa expectativa de vida, baixo desenvolvimento econômico, permeados por guerras civis e desastres ambientais e urbanos. Essas são características importantes que limitam a compreensão sobre esses povos. Não se pensa em cultura, dinâmicas sociais ou geopolíticas, apenas em estereótipos já consolidados sobre países com baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano).

Quanto às composições, o uso de planos fechados e abertos é similar em quantidade, com pouca exploração do plano detalhe, que ocorre na figura 25 apenas. Disso pode se concluir que há preocupação com a contextualização imagética de cada fotografia a partir da inclusão de elementos e cenário nas fotos. São evocadas algumas vezes imagens culturais consolidadas, como ocorre nas figuras 5, 25 e 29, que sugerem, respectivamente, a ideia da *Pietà*, da santa que chora e do homem bárbaro arrastando sua mulher.

Nas análises observou-se fatores estéticos além da composição, abrangendo a aparência das mulheres retratadas se mostraram importantes na construção do significado das imagens. Como já foi trabalhado no capítulo sobre representação feminina, a “beleza” de uma mulher pode afetar a maneira como as pessoas a veem e o nível de sensibilização e empatia que será estabelecida. Em maior ou menor grau isso ocorre em todas as fotografias analisadas, mas o exemplo que vale a pena destacar é o do item 6, que trata de violência doméstica. Importante notar que a mulher e vítima da situação é branca, magra e dentro dos padrões de beleza, o que a coloca como “vítima perfeita”, embora no texto-legenda seja contextualizado que ela continua presa no relacionamento violento. A maior empatia com mulheres brancas pode ser demonstrada por números: em 2013 foram mortas 66,7% a mais de meninas e mulheres negras proporcionalmente, a mesma pesquisa demonstra uma queda de 10% entre mulheres brancas e um aumento de 54% de mortes de negras entre 2003 e 2013³⁵.

A violência contra a mulher mostrada nas fotos varia, não sendo todos os tipos de violência representados. Há violência física, violência patrimonial, negligência, violência privada (doméstica) e violência institucional. Na sequência “Occupied Pleasures”, por exemplo, não há expressões de sofrimento explícito na maioria das fotos, mas há a ameaça do Estado de Israel pairando, com restrições territoriais e de direitos, sendo uma violência

35 “Mapa da Violência 2015: Homicídios de Mulheres no Brasil”, Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais e ONU Mulheres. 2015.

institucional e física. A violência sexual (como já foi visto, algo comum nas guerras) porém, não é representada, embora isso possa ser feito sem mostrar um ato explícito.

Observou-se a imagem feminina atrelada à religiosidade, especialmente nos itens 1 e 4. Ambos mostram a situação de vítimas do Tufão Haiyan e em ambas há mulheres segurando imagens supostamente cristãs e católicas ou em templos da mesma religião. A ideia de uma mulher devota — a carola, a freira ou o conceito tão recorrente na cultura pop de mulheres que rezam por seus companheiros e filhos na guerra — apela, nesses casos para um raciocínio sobre as circunstâncias na qual essas mulheres se encontram. Impotentes diante da tragédia, rezam por suas vidas e familiares.

Talvez se fossem homens retratados com ícones religiosos as fotos não teriam tanta força. Aqui resgata-se também a imagem da mãe que reza pelo filho e a crença popular de que a oração materna é a mais forte de todas, sendo no catolicismo atendida ou intercedida pela Santa Mãe de Jesus. Outra característica religiosa é o uso de burqa na sequência de Tanya Habjouqa (em 6.3.), que embora na sequência em questão possa ser tratada como uma característica de um povo, é uma marca de religião muito evidente que habita um lugar pouco amigável no imaginário ocidental, que vê os muçulmanos como pessoas ruins e o uso do véu como unicamente uma opressão da mulher.

Além da religiosidade, as mulheres são retratadas como vítimas de instituições (o Estado e manicômios, das fábricas têxteis e seus agentes que negligenciam preceitos básicos de segurança), de guerras religiosas, de indivíduos e de desastres naturais. Interessante notar que a expressão de força dessas mulheres retratadas parece vir da resistência física e psicológica que elas encarnam e não necessariamente de uma reação combativa ou iniciativa própria. A imagem da mãe, que é repetida várias vezes, sendo talvez o tipo de personagem principal nas sequências de fotos, ajuda a consolidar essa impressão, uma vez que é associada à resiliência e resignação (a ideia da mulher que passa pelas dores do parto e se dedica inteiramente para os seus filhos, fazendo o que for preciso para cuidar deles). São ideias, é preciso frisar, fortemente estereotipadas, calcadas na maternidade compulsória e suposto destino biológico da mulher.

De uma forma geral as fotografias mostram mulheres em posições por vezes frágeis, embora passem a ideia de resistência. Os motivos para isso ocorrer podem variar conforme a situação na qual o fotógrafo estava inserido e a situação na qual essas mulheres se

encontravam de fato, o que pode excluir qualquer possibilidade de mulheres demonstrarem sua utilidade e liderança em situações de risco. Friso que duas fotógrafas, Tanya Habjouqa e Sara Lewkowicz, cujo trabalho foi analisado no capítulo anterior, apresentaram a situação feminina com mais profundidade, ainda que em cenários menos catastróficos do que os outros fotógrafos.

Conclui-se que a utilização da imagem das mulheres nas fotos ainda usam de estereótipos de gênero e outros recursos sexistas para criar uma narrativa, ao mesmo tempo em que esclarecem sobre problemas atuais, que são das questões de gênero, como violência doméstica e vulnerabilidade de meninas nos países em guerra civil.

7. Considerações finais

A fotografia tem a característica interessante de ser memorizada, o que ajuda a formar histórias inteiras na mente dos seres humanos, atraindo nosso olhar, não importa o assunto retratado. Às vezes é como ler um conto ou artigo de jornal sem precisar passar por tantas palavras ou dedicar muito tempo, embora possa ser tão interessante quanto. Entender a história contada sobre as mulheres no fotojornalismo é entender também a forma como nossa sociedade compreende a condição e a posição das mulheres no mundo, e, acima de tudo, verificar quais outros fatores, além do de gênero, podem influenciar na forma como lidamos com uma fotografia.

Outro aspecto da fotografia que foi discutida no trabalho é a sensibilização que ela promove, seja pelo choque das imagens terríveis, seja pela melancolia que certas cenas evocam ou pela alegria que é provocada. Talvez, e isso já foi apresentado no trabalho sem conclusões definitivas, a identificação que o leitor ou público sinta por uma foto seja mais importante do que os elementos representados que ela mostra. Isso torna o processo todo muito individual, embora alguns fatores possam ser previstos, uma vez que deve-se sempre considerar as convenções sociais implícitas e explícitas nas imagens.

Esse é o caso da representação feminina, que pode ter reações previstas ou presumidas de acordo com a forma como a mulher é vista em nossa sociedade e o uso que é feito de sua imagem na mídia no geral. Se a mulher somente é mostrada como um agente secundário em tramas complexas ou como um objeto sexual, que é o caso da publicidade e de parte do jornalismo, os níveis de aceitação e tolerância a esse tipo de discurso nos dirão o que se pensa sobre a figura feminina. Até agora, parece que ainda é aceitável que a mulher seja posta como objeto erótico, ajudante do homem ou como uma classe de seres humanos que devem ser tutelados pelos homens. Apesar de o fotojornalismo se propor a retratar o drama real de tragédias sociais, ainda coloca a mulher como agente passivo das situações. Embora devamos considerar que isso corresponde à ideia de realidade ou equivale aos fatos concretos, devemos também nos perguntar por quê não se busca retratar as mulheres de outra forma, extrapolando as expectativas e buscando exemplos de mulheres ou grupos de mulheres que sejam agentes ativas na situação, algo que, embora possa ser difícil, não é impossível de encontrar. E encontrar e mostrar o que é difícil e pouco comum deveria ser um dos focos do bom

jornalista.

Existe uma estrutura social que valida as violências e restrições impostas às mulheres que foi tratada no trabalho como patriarcado. Essa estrutura é responsável pelo fato de mulheres serem maioria no grupo de pessoas pobres e pela persistência da violência contra a mulher no mundo, inclusive nos casos retratados pelo fotojornalismo. O machismo diminui as oportunidades das mulheres de trabalharem ou terem salários proporcionais, o que as coloca em vulnerabilidade social, também restringe o acesso de mulheres às forças armadas e à política de uma forma geral, as impedindo de ter acesso a treinamento e de reivindicar direitos sociais. Sem mencionar a violência sexual, que ocorre em todas as classes sociais e em todos os ambientes e tem um cunho muito mais político do que de fato sexual ou erótico, sendo uma forma de reafirmação de poder. Não é coincidência que tropas vencedoras promovam ondas de estupros sobre os povos dominados.

Representar tudo isso pode ser trabalhoso se o fotógrafo não tem empatia o suficiente, e parece que representar situações de violência contra a mulher, ao menos no recorte analisado, é algo que mulheres podem fazer com mais sensibilidade e profundidade, que é o caso de Sara Lewkowicz, cujas fotos ficaram famosas em 2013, quando foram publicadas, e posteriormente foram premiadas pelo World Press Photo de 2014. Os demais fotógrafos, embora mostrem ser sensíveis e dispostos a discutir problemas sociais em seus trabalhos, não ultrapassam a linha do privado como Lewkowicz fez, mesmo estando autorizada pelo casal a permanecer na residência e acompanhar o relacionamento. Também é o único trabalho analisado que não foi feito em zona de guerra, mas em um país que não vivencia conflitos em seu território continental desde o século XIX.

A representação feminina nas análises feitas, portanto, mantém um certo padrão entre o apelo emocional e a tragédia circunstancial pura, com apenas duas sequências de fotografias, a de Tanya Habjouqa e a de Sara Lewkowicz, explorando problemas decorrentes diretamente de gênero (os outros parecem mostrar complicações indiretas da condição feminina), como o uso da burqa e a violência doméstica. De um modo geral, pode-se concluir com essa pesquisa que ainda há um espaço a ser preenchido no fotojornalismo de guerra que coloque mulheres como agentes ativas, seja como combatentes, seja como líderes em suas comunidades.

Referências

- #meninapodetudo: machismo e violência contra a mulher. **Énois Inteligência Jovem; Instituto Vladimir Herzog; Instituto Patrícia Galvão**, 2015. Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/pesquisas/meninapodetudo-machismo-e-violencia-contra-a-mulher-enois-inteligencia-joveminstituto-vladimir-herzoginstituto-patricia-galvao-2015/>, acesso em 16 set. 2015.
- AMÂNCIO, Lígia. **As assimetrias nas representações do gênero**. Revista Crítica de Ciências Sociais, v. 34, p. 9-22, 1992.
- “Anjo de Kobani”: Heroína ou lenda urbana?. **BBC Brasil**. 3 nov. 2014. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/11/141103_anjo_kobane_fd, acesso em 17 jan. 2016.
- BALDA, Rita de Cássia X, ALMEIDA; Maria Fernanda B.; PERES, Clóvis de Araújo; GUINSBURG, Ruth. **Fatores que interferem no reconhecimento por adultos da expressão facial de dor no recém-nascido**. Revista Paulista de Pediatria. Volume 27, número 2. São Paulo: Junho, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-05822009000200007 Data de acesso: 15 de abril de 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo - 1 vol. Fatos e Mitos**. 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BERCITO, Diogo. **Batalhão do Exército de Israel tem 60% de mulheres**. Folha de S. Paulo, 22 set. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/09/1345680-batalhao-do-exercito-de-israel-tem-60-de-mulheres.shtml>, acesso em 28 out. 2015.
- BIEBER, Jodi. **Capa da Revista Time**, ago. 2010. Colorida.
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Fotografia e fetiche: um olha sobre a imagem da mulher**. Cadernos Pagu, nº 21, p. 103-131. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n21/n21a06.pdf>, acesso em 10 out. 2015.
- BOURKE-WHITE, Margaret. **Portrait of Myself**. 1ª edição. Mahony & Roes Inc, Nova Iorque: 1963. Disponível em: <https://archive.org/details/portraitofmyself002368mbp>. Acesso em 16 jun. 2015.

BRUCE, Andrea. **Soldier's Funeral**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Colorida, 44mm. Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/daily-life/andrea-bruce>, acesso em 16 jan. 2016.

BURNS, Ken. **The Dust Bowl**. Documentário produzido por Florentine Films e WETA. Copyrights: WETA Washington, DC e The Dust Bowl Project, LLC. 2012. Conteúdo complementar disponível em: <http://www.pbs.org/kenburns/dustbowl/>. Acesso em 16 jun. 2015.

BYERLY, Carolyn. M. **Global Report on the Status of Women in the News Media**. Americas, Brazil, p.154-158 International Women's Media Foundation: Washington D.C.: 2011. Disponível em: <http://www.iwmf.org/wp-content/uploads/2013/09/IWMF-Global-Report.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2015.

CAPA, Robert. **A morte do soldado legalista**. Espanha, 1936. Preto e Branco. Disponível em: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535353, acesso em 16 jan. 2016.

CARRANCA, Adriana. **Mulheres compõem pelo menos 40% das tropas do PKK**. O Globo, 27 set. 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/mulheres-compoem-pelo-menos-40-das-tropas-do-pkk-17616945>, acesso em 28 set. 2015.

DANIELS, William. **Chaos in Central African Republic**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Série de fotografias, colorida, 30mm. Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/general-news/william-daniels>, acesso em 16 jan. 2016.

Dorothea Lange's "Migrant Mother" Photographs in the **Farm Security Administration Collection**: An Overview. Prints and Photography Reading Room. The Library of Congress, 24 jan. 2013. Disponível em: www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html. Acesso em 16 jun. 2015.

DUBOUIS, Phillipe. **O Ato Fotográfico**. [s.l.: s.n.], 1994.

DWORKIN, Andrea. **Woman Hating**. Plume Group, EUA: 1974.

Em números: Guerra do Iraque custou bilhões e deixou milhares mortos. **BBC Brasil**, 15 dez. 2011. Disponível em:

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111215_eua_iraque_numeros_fn.shtml, acesso em 12 out. 2015.

EXÉRCITO BRASILEIRO. **Cadete Maria Quitéria – Quadro Complementar de Oficiais**. In: Patronos das Armas/Quadros/Serviços. Disponível em:

http://www.eb.mil.br/patronos/-/asset_publisher/e1fxWhhfx3Ut/content/maria-quiteria-1, acesso em 14 jan. 2016.

FACULDADE LATINO-AMERICANA DE CIÊNCIAS SOCIAIS. **Mapa da Violência 2015: Homicídios de Mulheres no Brasil**. ONU Mulheres. 2015.

FERNANDES, Daniela. **Brasil é 1º em mortes de jornalistas nas Américas, diz ONG**. BBC Brasil, 12 fev. 2014

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/02/140212_jornalistas_brasil_df_dg Data de acesso: 16 jun. 2015.

FILLION, Michèle Midori. **No Job For a Woman: The Women Who Fought To Report WWII**. Documentário produzido por Hurry Up Sister Productions. 2015. Conteúdo complementar disponível em: <http://nojobforawoman.com/>. Acesso em: 16 jun. 2015.

FOREQUE, Flávia. **Brasil é o 8º país com mais adultos analfabetos, aponta Unesco**. Folha de S. Paulo, 29 jan. 2014. Educação. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/educacao/2014/01/1404371-brasil-e-o-8-pais-com-mais-adultos-analfabetos-aponta-unesco.shtml>. Acesso em 06 jul. 2015.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **As mulheres nas instituições policiais**. Núcleo de Estudos de Organizações e Pessoas; Núcleo de Estudos de Organizações e Pessoas. 2015. Disponível em:

http://www.forumseguranca.org.br/files/files/MulheresInstituicoesPolicias_final.pdf, acesso em 10 out. 2015.

GELLHORN, Martha. **High Explosive For Everyone**. Colliers, Madrid, jul. 1937. Disponível em:

<http://www.pbs.org/weta/reportingamericaatwar/reporters/gellhorn/madrid.html>. Data de acesso: 10 jun. 2015.

HABJOUQA, Tanya. **Occupied Pleasures**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Série de

fotografias, colorida, 35mm. Disponível em:

<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/daily-life/tanya-habjouqa>, acesso em 16 jan. 2016.

HAMMOND, Robin. **War and Mental Health After Crisis**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Série de fotografias, preto e branco, 50mm. Disponível em:

<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/robin-hammond>, acesso em 16 jan. 2016.

JEFFREYS, Sheila. **Teoria Queer e Violência Contra a Mulher** [s.l.: s.n.].1999.

KNIGHTLEY, Phillip. **A Primeira Vítima – O correspondente de guerra como herói, propagandista e fabricante de mitos da Crimeia ao Vietnã**. [s.l.]: Nova Fronteira, 1978.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções da Trama Fotográfica**. Ateliê Editorial, 1999.

LEWKOWICZ, Sara. **A portrait of domestic violence**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Série de fotografias, colorida, 35mm. Disponível em:

<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/sara-lewkowicz>, acesso em 16 jan. 2016.

LOGAN, Lara. **Foreword**. In *No Woman's Land: on the frontlines with female reporters*, e-book Kindle. posição 40-86. International News Safety, 2012.

LOPEZ, Philippe. **Typhoon Survivors**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Colorida.

Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/spot-news/philippe-lopez>, acesso em 17 jan. 2016.

MACGRATH, Chris. **Typhoon Haiyan**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Série de fotografias, colorida, 24mm. Disponível em:

<http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/general-news/chris-mcgrath>, acesso em 16 jan. 2016.

MARTINSON, Lisa M. **The Effect Of Racism on Domestic Violence Resources**. Wisconsin Women's Law Journal, 259-285, 260-270. 2001. Disponível em

<http://academic.udayton.edu/health/01status/violence05.htm>, Data de acesso: 20 dez 2015.

MELLO, Ana Cláudia R. Costa. **As mulheres na guerra**. Revista pré-univesp, nº 53. Amazônia, dezembro 2015. Disponível em: <http://pre.univesp.br/as-mulheres-na-guerra#.VkYbOnarQdU>, acesso em 20 out. 2015.

MIRA, Maria Celeste. **O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar**. Cadernos Pagu, nº 21, p. 13-38. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n21/n21a03.pdf>, acesso em 13 jan. 2016.

Mulheres podem se inscrever voluntariamente nas Forças Armadas. **Portal Brasil**, 22 abr 2014. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2014/04/mulheres-podem-se-inscrever-voluntariamente-nas-forcas-armadas>, Acesso em 28 out. 2015.

Na Albânia, mulheres 'viram' homens. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/155645-na-albania-mulheres-viram-homens.shtml>, acesso em 28 out. 2015.

OLMEDILLA SANZ, Lidia. **La mujer y la fotografía**. 2015. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/50284/memoria%20tfg.pdf?sequence=1> Acesso em: 16 jun. 2015

PINZON, Vanessa; NOGUEIRA, Fabiana Chamelet. **Epidemiologia, curso e evolução dos transtornos alimentares**. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rpc/v31n4/22399.pdf> Data de acesso: 21 de abril de 2015.

Pobreza e abusos estimulam casamentos infantis no Brasil. **BBC Brasil**. 9 set. 2015. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150908_casamento_infantil_brasil_fe_cc, acesso em 28 out. 2015.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **Relatório de Desenvolvimento Humano Global de 2014**. 2014. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/HDR/Relatorios-Desenvolvimento-Humano-Globais>, acesso em 10 jan 2016.

RIAL, Carmen. **Guerra de imagens e imagens de guerra: estupro e sacrifício na Guerra do Iraque**. Estudos Feministas, Florianópolis, p 131-151. janeiro/abril de 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a09v15n1.pdf>, Acesso em 26 out. 2015.

RODRIGUES, Carla. **Butler e a desconstrução de gênero. Revista Estudos Feministas**, volume 3, número 1. Florianópolis: 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000100012&script=sci_arttext&tlng=es Data de acesso: 17 de abril de 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning. 2005. 2ª reimpressão da 1ª edição de 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. [s.l.]: [s.ed.], 1983

SATTARI, Mohammad; MOUSAVI, Sadegh. **The Role of Gender in Photographic Works: Do Men and Women Capture Different Photographs?**. International Journal of Women's Research, v. 2, n. 2, p. 73-88, 2013. Disponível em: http://journals.ut.ac.ir/pdf_50138_81dec226ef036f0a6ea868b47e8d1eb7.html. Acesso em: 1 jul. 2015.

SILVEIRINHA, Maria João. **As mulheres e a afirmação histórica da profissão jornalística: contributos para uma não-ossificação da História do jornalismo**. Comunicação e Sociedade. v. 21, p. 165-182, 2012. Disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/707>. Acesso em: 20 jun. 2015

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. e-book Kindle. Companhia das Letras, 13 ago. 2003.

SONTAG, Susan. Ensaaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

TALUKDER, Rahul. **Collapse of Rana Plaze**. 2013. World Press Photo Contest 2014. Série de fotografias, preto e branco, 80mm. Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/spot-news/rahul-talukder>, acesso em 15 jan. 2016.

TARO, Gerda. **Refugiados da Malaga**. Espanha, 1937. Preto e Branco. Disponível em: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOQLYVIL1H>, acesso em 16 jan. 2016.

TOPPING, Alexandra, **Rape in military: exposing the shocking truth**. The Guardian, 29 out. 2012. Disponível em: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/the-womens-blog-with-jane-martinson/2012/oct/29/rape-military-shocking-truth>, acesso em 13 jan. 2015.

TORRES, Pablo. **Atentado terrorista em Madrid**. 2004. Colorida.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza – Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rocco, Rio de Janeiro: 1992.

WYATT, Caroline. **Caroline wyatt**. In No Woman's Land: on the frontlines with female reporters, e-book Kindle. posição 246-305. International News Safety, 2012.