

Hiperfotografia e Questões Deontológicas para o Fotojornalismo e a Fotografia Documental: Reflexões sobre o Comunicacional na Imagem Digital¹

Duda BENTES²
Universidade de Brasília, Brasília, DF

RESUMO

Este artigo apresenta as ideias de Fred Ritchin sobre o fotojornalismo e a fotografia documental desenvolvidas em seus livros *In Our Own Image*, publicado em 1989 e reeditado em 1999, e no livro *After Photography* publicado em 2009. Em seu conjunto, a obra trata da deontologia da fotografia de imprensa e da experiência do autor como repórter fotográfico, editor, professor universitário, diretor de centros de pesquisa e intelectual preocupado com os critérios de noticiabilidade no contexto das novas tecnologias eletrônicas e digitais. O objetivo da investigação é destacar as características comunicacionais da fotografia e, para tanto, faz-se uma interpretação dos dois textos de Ritchin a partir da historicidade da fotografia e das ideias em vigor na segunda metade do século XX e que ainda se fazem presentes no século XXI. Em particular as ideias de imagem digital e de hiperfotografia.

PALAVRAS-CHAVE: deontologia; Fred Ritchin; fotografia documental; fotojornalismo; hiperfotografia

INTRODUÇÃO

No final da década de 1980, os profissionais dos meios de comunicação de massa acompanhavam as mudanças no cenário político e econômico que prenunciaram o fim da Guerra Fria e a hegemonia do pensamento liberal. No Brasil, noticiavam o fim de uma ditadura militar e anunciavam a volta ao Estado de Direito com uma nova Constituição e eleições diretas para os governantes e parlamentares. Simultaneamente, nos meios de comunicação, operava-se uma mudança significativa na produção de bens culturais com o uso intensivo da informática e o maior controle da informação. Ao mesmo tempo, filósofos, historiadores, cientistas sociais e intelectuais elaboravam diferentes análises e

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor de fotografia da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Mestre em Comunicação e doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação da FAC/UnB. E-mail: dudabentes1@gmail.com ; bentes@unb.br

interpretações dessas mudanças, identificando e problematizando os valores colocados em circulação pelas mídias nas sociedades: o acontecimento como espetáculo, a afecção, a surpresa e a simulação. Assim, o universo das imagens técnicas foi totalmente reestruturado e a fotografia, que até então estava fortemente radicada na realidade material, foi desconstruída para dar lugar ao discurso sobre sua natureza simbólica.

Nesse contexto, no que se refere ao caráter comunicacional da fotografia, tornam-se representativas as observações feitas pelo decano da fotografia de imprensa norte-americana Fred Ritchin³ que trata sobre as consequências da incorporação das novas tecnologias na produção, tratamento e distribuição da imagem fotográfica nos meios de comunicação, especificamente, na cobertura fotojornalística e na realização da fotografia documental. Em 1989, no prefácio da primeira edição de seu livro, *In Our Own Image* (1999), ele chama a atenção para a responsabilidade dos editores dos meios de comunicação em relação ao que restava da popularidade da fotografia como um meio crível de representação jornalística e, de forma otimista, defendia a preservação da função da fotografia como forma de representação dos acontecimentos de interesse público. Já em 1999, na apresentação da segunda edição, Ritchin reconhece que a fotografia sofreu uma transformação radical, podendo ser editada mais facilmente do que antes e distribuída na velocidade da luz nas redes sociais e nos meios de comunicação. Mesmo assim, ele reafirma suas posições e aponta alternativas para o trabalho do fotógrafo independente.

Ritchin lançou a primeira edição de seu livro no mesmo ano da queda do Muro de Berlin (1989), quando os meios de comunicação de massa ensaiavam formas renovadas de apresentação de eventos como espetáculo eletrônico. No ano seguinte, a deflagração da Primeira Guerra do Golfo Pérsico foi noticiada com imagens produzidas por câmeras de vídeo das “bombas inteligentes”. Tais imagens apresentavam um novo estilo de conflito, a “guerra cirúrgica” e “sem sangue”, onde as instalações militares seriam destruídas sem baixas humanas, civis ou militares. Além do exercício militar e seus novos artefatos, tratava-se de aplicar uma nova estratégia de comunicação social afastando os

³ Fred Ritchin é formado em Psicologia pela Universidade de Yale em 1973, e iniciou sua carreira como fotógrafo de imprensa e pesquisador no arquivo de fotografia para publicação dos livros na empresa *Time-Life* (1973-1976) (RITCHIN, 1989). Ritchin é professor de fotografia e comunicação na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York e é conhecido por seus ensaios sobre fotografia e novas mídias. Ele foi editor do *The New York Times on the Web* e editor de fotografia da *The New York Times Magazine*. Fez a curadoria dos trabalhos de Sebastião Salgado e outros fotógrafos latino-americanos. Ritchin é fundador do programa fotojornalismo e fotografia documental no Centro Internacional de Fotografia” (1999), onde é reconhecido como Emérito Decano (“Fred Ritchin,” in: *International Center of Photography*, disponível em <https://www.icp.org/users/fredritch> acessado em 14 de maio de 2018).

repórteres fotográficos e cinematográficos da frente de batalha e, até mesmo, tornando-os dispensáveis ou obsoletos para as agências de notícias e meios de comunicação de massa que foram abastecidos pelos escritórios de relações públicas das fontes militares.

A partir desse cenário, o presente artigo apresenta as problematizações e alternativas de Fred Ritchin para a fotografia de imprensa no contexto das novas tecnologias eletrônicas e digitais. No todo, o objetivo deste artigo é colocar em discussão as ideias do autor e, com elas, refletir sobre o caráter comunicacional da fotografia e sua pertinência como objeto epistêmico da Comunicação. Para tanto, destacamos duas obras que marcam sua trajetória como profissional de imprensa, professor de fotografia e intelectual crítico dos meios de comunicação: *In Our Own Image* (1999) e *After Photography* (2009). Seus questionamentos sobre a utilização das novas tecnologias eletrônicas e digitais ainda se fazem presentes e chamam a atenção para os valores éticos e morais dos profissionais dos meios de comunicação: repórteres fotográficos, fotógrafos documentaristas, diretores de arte, chefes de redação, editores, enfim, para todos os profissionais dos meios de comunicação: jornalistas, publicitários, profissionais de relações públicas e comunicadores organizacionais; daí o caráter deontológico de seu pensamento.⁴

A imagem sempre presente

Quando Ritchin lançou a primeira edição de *In Our Own Image*, a fotografia praticada nos meios de comunicação de massa estava em transformação por conta das novas tecnologias eletrônica e digital que promoviam maior controle sobre a informação e maior eficiência nos meios de produção. Sob a influência do pensamento cibernético as novas tecnologias foram rapidamente incorporadas nos meios de produção de bens materiais e simbólicos, e alterou de forma substancial a quantidade e a qualidade dos produtos culturais sem que seus significados tivessem sido colocados em questão. De forma específica, os novos meios técnicos colocaram em circulação uma nova forma de representação, a “fotografia digital”, que substituiu a fotografia analógica e os processos fotoquímicos tradicionais, valendo-se, no entanto, de seu capital simbólico. Assim,

⁴ É interessante destacar que Ritchin não estabelece uma perspectiva teórica, ao contrário, ele sugere seu distanciamento dos modelos semiológicos, psicanalíticos e filosóficos que vigoram na segunda metade do século XX. Segundo ele: "A fotografia, apresentada como a herdeira mais eficiente da função replicadora, sobreviveu ao advento de Freud e da semiologia; sua reputação de fidelidade permanece praticamente intacta na imaginação popular" (1999, p. 126). Minha interpretação é que Ritchin faz uso do discurso de “autoridade” legitimado por seu lugar de fala como profissional e intelectual dedicado à fotografia e ao jornalismo.

Ritchin propõe uma reflexão sobre o estatuto da fotografia como forma de representação dos fatos narrados nos meios de comunicação de massa. Ele chama a atenção para as mudanças nas rotinas de trabalho nos meios de comunicação e suas implicações sobre situações consideradas como razoáveis no processo de significação da informação destinada ao público. Ritchin declara: “Se há uma urgência nos temas discutidos neste livro, deriva-se da percepção de que, embora a tecnologia de comunicação de massa esteja evoluindo rapidamente, as questões relativas ao conteúdo e à estrutura de tal comunicação estão sendo mal abordadas”⁵ (RITCHIN, 1999, p. xxi).

Ao problematizar a utilização da fotografia como forma de representação dos fatos de interesse público no contexto das novas tecnologias, Ritchin coloca em discussão os valores éticos e morais praticados pelos seus profissionais dos meios de comunicação; especificamente, ele coloca em discussão um problema deontológico para os profissionais do jornalismo.⁶ Ele chama a atenção para as práticas de editores que consideram razoável a publicação de ilustrações “fotográficas” que, de fato, são montagens e colagens a partir de imagens fotográficas fragmentadas e descontextualizadas. Dessa forma, é comum encontrar em jornais e revistas, impressas e eletrônicas, ilustrações de acontecimentos que nunca existiram do modo como se vê. Retratos, paisagens e fotografias de eventos podem ser forjados de forma a atender interesses editoriais que burlam o interesse público. Ritchin coloca em questão o valor das ilustrações que apresentam personagens reunidos artificialmente em um evento ainda por acontecer; uma ilustração que rompe com as barreiras do tempo e do espaço e que faz ver um acontecimento agendado para o futuro; imagem que elimina a distância entre diferentes personagens e que mostra um encontro abstrato, um acontecimento que teve lugar apenas na imaginação. Ritchin questiona também a liberdade de se interpretar esteticamente as fotografias fornecidas pelas fontes e que são consideradas pouco atraentes. Fazendo uma analogia, tais representações não seriam aceitas pelos editores se elas tivessem sido apresentadas na forma de textos, pois seriam classificadas como narrativas mentirosas, ou notícias falsas

⁵ Tradução nossa de: “*If there is an urgency in the book's arguments, it is derived from a perception that although the technology of mass communications is rapidly evolving, the concomitant issues concerning the content and fabric of such communication are barely being addressed.*”

⁶ Deontologia, deontológico: [...] “o obrigatório, o justo, o adequado”. [...] Para Jeremy Bentham (1742-1832), a deontologia tem como objeto o estudo dos “deveres que devem ser cumpridos para se atingir o ideal utilitário do maior prazer possível para o maior número possível de indivíduos [...] Desde Bentham, foi comum não considerar a deontologia uma disciplina estritamente normativa, mas uma disciplina descritiva e empírica cujo fim é a determinação dos deveres que cabe cumprir em determinadas circunstâncias sociais, e muito especialmente no âmbito de uma profissão determinada” (MORA, 2000, p. 668).

(*fake news*). No entanto, são consideradas razoáveis como ilustração de uma matéria, como um assessorio do texto que estimula a imaginação com informações que não cabem no corpo de uma reportagem ou notícia.

Ao colocar em questão as práticas editoriais dos meios de comunicação, Ritchin problematiza o advento da eletrônica digital na linha de produção dos meios de comunicação de massa. A adaptação da indústria cultural à informática permitiu que a produção e o tratamento da imagem se tornassem mais eficientes e por isso uma vantagem diante das tecnologias analógicas. Como consequência, a base da informação fotográfica deixou de ser material e seu objeto deixou de ser condicionalmente tangível. A fotografia digital, assim, torna-se o simulacro da fotografia analógica. Ela é uma imagem formada por números, uma imagem codificada na forma de *bit* e *byte*. Assim, a mudança tecnológica altera a natureza da fotografia e eleva o grau de incerteza sobre as ilustrações tidas como fotográficas.

Ritchin reconhece que o fotojornalismo tem sofrido transformações ao longo de sua história e que esta deixou de ser uma representação de eventos apreendidos no calor dos acontecimentos, um testemunho ocular, para adequar-se ao império da “fotografia de oportunidade” (*photo-opportunities*) e da “fotografia editorial” (*editorial photography*). A primeira diz respeito às coberturas de eventos promovidas por profissionais de comunicação que elaboram momentos específicos para o trabalho do fotógrafo, e a segunda diz respeito às coberturas onde o repórter fotográfico tem a imagem pautada previamente e produz o acontecimento imaginado. Dessa forma, o fotógrafo de imprensa acaba por ter sua autoria relativizada, até que uma máquina teleguiada ocupe seu lugar. Em 1989, tais iniciativas já estavam sendo elaborados nos laboratórios de institutos tecnológicos, empresas e universidades sob encomenda da agência aeroespacial norte-americana, a NASA.

Antecipando os acontecimentos e em sintonia com os críticos de seu tempo, Fred Ritchin aborda o paradoxo da fotografia que se apresenta como cópia da realidade (mensagem realista), mas que é uma representação sujeita às intencionalidades de quem a codifica (emissor) e a decodifica (receptor). Com o surgimento da fotografia digital, Ritchin chama a atenção para a necessidade de reafirmar os valores intrínsecos da

fotografia de imprensa tal qual os cultivados pelas tradicionais escolas de fotojornalismo⁷ e defende a necessidade de educar o público para a recepção das mensagens que a nova tecnologia coloca em circulação.⁸ Por conta dos processos editoriais ideologicamente orientados, as novas tecnologias estariam colocando em risco o próprio regime democrático.

No presente, Ritchin observa que serão necessárias novas competências e habilidades para a comunicação no ambiente digital e, parafraseando Robert Capa, nos alerta: “se suas fotografias não estão boas o suficiente, você não é suficientemente matemático”⁹ (1999, p. 64). Dessa forma, ele reaviva a preocupação de László Moholy-Nagi quando, em 1936, diante da fotografia e das máquinas de reprodução fotomecânicas asseverou que: “os analfabetos do futuro serão ignorantes quanto ao uso da câmera e da caneta”¹⁰ (1981, p. 348). Se o primeiro dito vale para o fotógrafo na codificação da mensagem fotográfica, o segundo valeria para o receptor na decodificação da fotografia. Em outras palavras, no presente, não bastaria ao cidadão dominar os segredos da linguagem escrita para manter-se bem informado e formar uma opinião, ele também teria que adquirir habilidades e competências para com as tecnologias que vigoram nos meios de comunicação de massa. No entanto, Ritchin reconhece a impossibilidade da fotografia se constituir em uma linguagem universal dadas as diferenças de acesso às tecnologias e pelas diferentes formas de enquadrar os significantes que, em cada cultura, remetem para significados próprio. Assim, diante de uma situação sem volta, ele se rende às experiências do Realismo Mágico¹¹, exemplo a ser observado pelos fotógrafos de

⁷ Nesse sentido, Ritchin faz referência a dois manuais de fotojornalismo que compõem os currículos de formação dos profissionais de imprensa nos Estados Unidos, a saber: Wilson Hicks, *Words and Pictures* (1952) e Clifton C. Edon *Photojournalism: Principles and Practices* (1976).

⁸ Dessa forma, vale lembrar a máxima de Marshall McLuhan (1994) de que “o meio é a mensagem”, isto é, a opção por uma tecnologia já é uma mensagem em si. Da mesma forma, de acordo com a estrutura do signo elaborado por Roland Barthes (1989), uma tecnologia pode funcionar como um significante em um signo. Este signo, por sua vez, pode ser uma matéria jornalística, um anúncio publicitário, uma peça de propaganda etc.. Além da mensagem veiculada, o meio se impõe como opção eficiente para a enunciação do triunfo sobre outras opções tecnológicas dadas.

⁹ Tradução nossa de: “*If your pictures aren't good enough, you aren't mathematical enough.*”

¹⁰ Tradução nossa de: “*The illiterate of the future will be ignorant of the use of camera and pen alike*”

¹¹ O Realismo Mágico, ou Realismo Fantástico, é reconhecido como um gênero literário que reúne os romances de mistério de Júlio Cortázar e Bioy Casares, assim como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges e outros, que teriam influenciado os fotógrafos de seus tempos, entre eles Boris Kossov, no Brasil e Pedro Meyer, no México. Sobre o Realismo Mágico, o fotógrafo e historiador da fotografia Petr Tausk, esclarece que: “*Sin embargo, los fotógrafos eran conscientes de que ya no bastaba con reproducir la realidad. Debido a ello elegían como sujeto de sus fotos únicamente aquellos objetos en los que, con la exactitud de la reproducción, podían resaltar alguna dimensión mágica*” (1978, p. 140).

imprensa contemporâneos, para que suas imagens provoquem o espanto nos leitores. Assim, Ritchin coloca a questão da autoria nos meios de comunicação. Ele chama a atenção para as responsabilidades de todos os envolvidos no processo de edição das ilustrações “fotográficas”¹²: fotógrafos, artistas gráficos, editores e diretores.

Na atualidade, o fotógrafo perde seu lugar de significação nos meios de comunicação de massa e para recuperar seu espaço como autor, ele precisaria recorrer aos meios alternativos de expressão e apresentação de seus trabalhos. E isso tem acontecido com aqueles que trabalham na perspectiva do fotojornalismo que se caracteriza como testemunho ocular dos acontecimentos de interesse público. Mas aqui surge o problema que coloca em questão a fotografia como meio de comunicação e objeto da Comunicação, um fenômeno comunicativo mediado tecnologicamente. Cada vez mais excluído dos meios de comunicação de massa, o fotógrafo recorre às publicações alternativas e às galerias de exposição de obras artísticas para alcançar o público. Dessa forma, o trabalho do repórter fotográfico ou fotógrafo documental é ressignificado por críticos e historiadores de arte e, conseqüentemente, questionados por essa inserção ambígua ou mesmo deslocada¹³. Para Ritchin, as novas tecnologias constituiriam novos meios de comunicação que permitiriam ao fotógrafo-autor recuperar o controle sobre seu trabalho. No entanto, observamos que, paradoxalmente, ao assumir o controle desse novo meio de comunicação, o fotógrafo deixa de ser um “fotógrafo autor” para ser identificado como editor de página eletrônica, realizador de audiovisual ou artista multimídia.

Por conseguinte, Ritchin se mostra convencido de que a tecnologia digital colocaria em prática uma “nova fotografia”, que seria capaz de fazer “ver” mais do que está dado para a visão, assim como as imagens de Raio-X ou as fotografias com filme sensível ao comprimento de onda infravermelho. De fato, Ritchin descreve o que na NASA já se vinha fazendo com as informações colhidas do espaço sideral: a interpretação e representação dos diferentes comprimentos de onda do espectro eletromagnético que

¹² Coloco entre aspas por estarmos falando de uma imagem reproduzida tecnicamente por meios fotomecânicos (analogico) e, ou fotoeletrônicos (digital) que permitem simular o “fotográfico” de uma imagem esteticamente realista: montagem e colagens fotográficas, desenhos e pinturas, e arte digital (imagem de síntese e infografia).

¹³ Por exemplo, Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*, chama a atenção para fato de que “a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece ‘estética’, ou seja, demasiado semelhante a arte” (2003, p. 66). Ela nos dá um bom exemplo, quando nos lembra das críticas feitas à Sebastião Salgado, quando do lançamento de seu livro *Migrações: humanidade em transição* [Êxodos (2000)] e da exposição de suas fotografias em galeria própria a obras de arte; seu trabalho “tornou-se o alvo principal da nova campanha contra a inautenticidade do belo” por publicar e expor “fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de ‘cinemáticas’” (*Idem*, p. 67).

não são percebidos pelos olhos sem uma prótese que os substituam, ou uma órtese que corrija suas deficiências. Além das figurações formuladas pelos dados numéricos obtidos nas medições e quantificações dos fenômenos interestelares e intergalácticos, Ritchin chama a atenção para as representações realistas dos fenômenos virtuais e que são apresentadas como “fotografias” de uma realidade viva na imaginação. Essas imagens de síntese numérica simulam o fotográfico e escancaram o umbral entre o visível e o invisível; dão forma à imaginação e torna o real permeável ao virtual.

Dessa forma, como um lugar de passagem, a fotografia pode conter pontos sensíveis que dão acesso a outras fontes disponibilizadas em rede: imagens, textos, planilhas etc.. A esta imagem eletrônica e digital Ritchin nomeia de *hiperfotografia*. Da mesma forma que um hipertexto, a hiperfotografia é a imagem que se forma na tela eletrônica com conexões para outras fontes de informações e que podem ser acessadas de forma não linear. Na atualidade, a hiperfotografia se manifesta na forma do webdocumentário e das narrativas interativas.

O futuro da imagem

Em seu livro *After Photography* (2009), Ritchin recoloca as questões postas no primeiro livro e reafirma sua esperança nas possibilidades que as novas tecnologias oferecem para a valorização do fotojornalismo e da fotografia documental. Em suma, Ritchin se mantém entre os que defendem que os meios de comunicação devam promover o debate sobre os temas de interesse público (ideais humanísticos por princípio e democracia como um fim) e que, portanto, são responsáveis pela formação esclarecedora da opinião pública. Para tanto, ele reforça a importância de implementação de um sistema de educação que problematize as novas tecnologias e os meios de comunicação como formas de transformação da realidade e da sociedade.

Diferentemente de seu primeiro livro, onde são escassas as referências aos pensadores da contemporaneidade, Ritchin revela os autores com os quais procura refletir, são eles: Daniel Boorstin, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Roland Barthes, Umberto Eco, Guy Debord, Jean Baudrillard e Paul Virilio. Com esses autores e sua autoridade profissional, Ritchin assume uma posição de intelectual representativo para a Comunicação. Sua inserção neste campo se faz a partir da prática do fotojornalismo e da fotografia documental, de acordo com uma tradição que identifica a fotografia como uma poderosa forma de expressão das reformas sociais que valorizam a dignidade humana.

No entanto, Ritchin projeta a nova fotografia em um quadro onde ela se dilui e se perde numa incerta era “pós-fotográfica”, onde tudo que tenha um caráter “fotográfico”, toda imagem que simule a fotografia, ou a utilize como princípio técnico, é designado como fotografia. No livro em questão, o autor não se propõe formular um conceito sobre a “nova fotografia”. Ele se dedica a colocar em evidência uma série de experimentos fotográficos desenvolvidos em instituições de pesquisa tecnológica, notadamente, o Massachusetts Institute of Technology (MIT). O que se depreende é que essas pesquisas colocam a fotografia no limite de sua existência enquanto forma de registro de dados e expressão da realidade.

Ritchin reconhece que a tecnologia eletrônica deixou de ser uma alternativa e passou ser o padrão das mediações com o mundo: o mundo social, mundo da cultura e outros tantos. Como crítico, ele questiona os significados da mudança tecnológica, as consequências das novas formas de representação e o valor para o desenvolvimento social. E como intelectual, ele observa que a imersão na nova realidade se faz de forma pouco consciente e busca inspiração no pensamento de Marshall McLuhan que declara: “Uma coisa sobre a qual os peixes não sabem absolutamente nada é a água, visto que eles não têm anti-ambiente que lhes permitiria perceber o elemento em que vivem”¹⁴. Assim, Ritchin questiona a naturalidade com que se nos deixamos envolver pela tecnologia. Ele atenta para a dificuldade de abordá-la criticamente e de seus efeitos: “Uma vez imerso nos *media* [...] como saber o que está sendo feito conosco?”¹⁵ (2009, p. 9). Assim, aparentemente, Ritchin poderia ser identificado como partidário do pensamento que elege o determinismo tecnológico como modelo explicativo, mas, ao contrário, ele defende o determinismo sociológico sobre a tecnologia quando chama a atenção para o fato de que as mudanças tecnológicas em um dado ambiente afetam as relações sociais a partir dos operadores do sistema.

Resumidamente podemos dizer que, Ritchin faz uma crítica às condições dadas pelas novas tecnologias e pontua vários temas que a fotografia aparece como protagonista mesmo que às custas de sua identidade original. Um dos pontos que ele destaca é a impropriedade dos nomes dados aos produtos que substituem os já consagrados. Por

¹⁴ Tradução nossa de: “*One thing about which fish know exactly nothing is water, since they have no anti-environment which would enable them to perceive the element they live in*” (MCLUHAN e FIORE, 1968, p. 175).

¹⁵ Tradução nossa de: “*Once immersed in the media, despite all its images and sounds and words, how can we know what it is doing to us?*”

exemplo o próprio termo “fotografia digital”, que sugere um paradoxo entre a manutenção do significado de um fenômeno originalmente fotoquímico e analógico, e um outro que se funda na eletricidade e na codificação digital. A impropriedade do termo “fotografia” se firma quando assim denominamos as imagens renderizadas por computador, tais quais as que a NASA divulga quando descobre um novo ente no espaço sideral: uma estrela, um planeta, um sistema planetário, uma galáxia, uma nebulosa, ou mesmo um “buraco negro”. A renderização de imagem diz respeito ao processamento das informações digitalizadas em um computador que as traduzem para que se tornem visíveis e inteligíveis para um receptor humano. Assim, ondas eletromagnéticas fora do espectro visual, podem ser traduzidas como representações coloridas com diferentes saturações e brilhos que formam uma imagem para os olhos e para a mente do espectador. Do mesmo modo, as fotografias que fazemos para nossos álbuns de recordação ganham novas formas para a composição de nossas memórias. Por tudo isso, em uma dimensão própria, imagens tidas como fotografia podem ser “feitas” a partir de uma realidade interior ao invés de serem “tiradas” de uma realidade exterior. A nova tecnologia, na forma de aplicativos, permite inserir-nos onde nunca estivemos e estar com pessoas que nunca encontramos. E mesmo que isto não constitua exatamente uma novidade no universo das imagens, nunca foi tão fácil dar forma à imaginação; e tudo de acordo com uma estética realista que faz ver o virtual como real.

Assim, Ritchin chama a atenção para as práticas editoriais em torno da fotografia de imprensa, especificamente, do fotojornalismo. Ele observa que a introdução da tecnologia digital na linha de produção dos meios de comunicação, anula o poder de significação dos fotógrafos na realização das ilustrações de matérias jornalísticas e documentais. Valoriza-se, conseqüentemente, os profissionais da pós-produção que farão o tratamento exigido pelos editores. O fotógrafo vê sua função limitar-se a produzir um referente que servirá de base para a significação em outros estágios: a direção de arte, a arte finalização e a diagramação. Nesses estágios, a informação fotográfica passa a ser valorizada como objeto de manipulação estética. Dessa forma, Ritchin reconhece no ano de 1982 o início da era digital para a fotografia de imprensa; ano em que a nova tecnologia digital marca sua posição na indústria cultural. Nesse ano, a *National Geographic*, em sua edição de fevereiro, publica em sua capa uma “imagem fotográfica” das pirâmides egípcias na Necrópole de Gizé. Originalmente a fotografia havia sido “tirada” (*taken*) com um enquadramento horizontal. Eleita para compor a capa da revista, ela foi “feita”

(made) vertical. Para tanto, foi utilizado o que na época era uma novidade nos meios editoriais, mas que se mostrou bastante eficiente como ferramenta para o desmembramento das informações fotográficas e a reunião destas de acordo com as intenções editoriais (formais e ideológicas). Além da composição, observam-se “retoques” que foram feitos na fotografia original para eliminar “sujeiras” e outros elementos “fora do lugar”. Em tese, nada disso seria novidade nas práticas editoriais, mas eram sempre de difícil execução e cabia ao fotógrafo prever a utilização de sua fotografia, compondo o tema de forma a cumprir as exigências dos editores. A partir desse momento, os editores ficaram livres dos enquadramentos do fotógrafo e se sentiram à vontade para alterar qualquer informação que julgassem necessário, dirigindo-se agora para os artistas gráficos que, munidos de uma nova tecnologia para o tratamento de imagem, são capazes de criar ilustrações “fotográficas” para qualquer tipo de situação imaginada.

Uma vez questionados por Ritchin, os editores justificaram suas práticas relativizando o trabalho do fotógrafo na função de ilustrar uma matéria. Para eles, a fotografia que passa pela sua mesa deve ser objeto de ressignificação de forma a atender os imperativos editoriais. De acordo com Ritchin, os editores justificavam suas práticas com argumentos “infantis” ou “apaixonados”; ora a ilustração deveria responder ao interesse da diagramação de acordo com um espaço dado; ora a imagem deveria ser alijada de sua banalidade e ser transformada em uma “obra de arte”. Ritchin descreve algumas das práticas recorrentes na edição de imagens: manipulações que permitem “viajar no tempo”, “maquiar” um semblante desprovido de interesse e, ou “criar uma fotografia” para ilustrar um acontecimento que, de fato, não foi testemunhado por um fotógrafo, ou mesmo registrado por um dispositivo de controle remoto.¹⁶

Assim, Fred Ritchin observa que o fotojornalismo e o jornalismo de maneira geral sofrem as consequências da perda de credibilidade como instituições destinadas à formação do cidadão. Por exemplo, a prática do *fake news* não é nova, mas a extinção de jornais e revistas é o sintoma mais evidente do desvio de função da imprensa que perde sua audiência. Justifica-se que a tecnologia eletrônica veio para substituir o papel, mas é fato, também, que para sobreviver no mercado os meios de comunicação se voltam para os interesses de seus patrocinadores em detrimento do interesse de seu público. Dessa

¹⁶ Observamos que os exemplos dados por Ritchin serviriam como objeto de pesquisa sobre os meios de comunicação de massa e construção da realidade; efeitos de longo prazo (*agenda-setting*) e emissores (*gatekeeper* e *newsmaking*), tal qual Mauro Wolf expõe na Segunda Parte de livro *Teorias da comunicação* (2001, p. 139-254).

forma, as novas tecnologias não podem ser responsabilizadas pelas distorções dadas nas representações dos acontecimentos, mas elas podem ser consideradas responsáveis pelas modificações das rotinas de produção, tratamento e circulação das informações destinadas ao público.

Corroborando as observações de Ritchin, lembramos os estudos de W. Breed sobre a função do “*gatekeeper*” (os “porteiros” em uma redação) e o controle sobre o tratamento das informações: “[o jornalista] em vez de aderir a ideais sociais e profissionais, redefine os seus próprios valores ao nível mais pragmático do grupo redacional”¹⁷ (*apud* WOLF, 2001, 183). Assim, tornam-se recorrentes no mercado editorial as práticas da “fotografia de oportunidade” (*photo-opportunities*) e da “fotografia editorial” (*editorial photography*) que Ritchin nomeia como “pseudo-realidades” (2009, p. 79). As pseudo-realidades de Ritchin se afinam com o que Daniel Boorstin (1992) denomina de “pseudo-acontecimento”, uma estratégia comunicacional que tem por função ocupar os espaços editoriais dos meios de comunicação e dirigir a atenção do seu público. Assim, a fotografia de oportunidade acontece no momento previsto por profissionais de relações públicas que organizam eventos que serão noticiados nas colunas sociais, ou mesmo em matérias de primeira página. Outra forma de pseudo-acontecimento, ou pseudo-realidade, seriam as entrevistas que funcionam como peças preparadas para que uma dada opinião se torne pública. Assim, o “pseudo-acontecimento” e a “pseudo-realidade” têm seus roteiros previstos, e muitas vezes ensaiados, onde os jornalistas fazem parte do elenco e os fotógrafos (os repórteres fotográficos) tem lugar certo no proscênio. Observamos, então, que Ritchin se alinha aos intelectuais norte-americanos que se veem desapontados com o desvio da função da imprensa, idealizada como guardiã dos valores democráticos e a serviço da cidadania.¹⁸ De toda forma, Ritchin se mantém em guarda na defesa dos valores do jornalismo e do documental, atividades que ele considerada como fundamentais para a formação do cidadão.

¹⁷ BREED, W. “Social Control in the News Room: a Functional Analysis,” *in: Social Forces*, n° 33, (1955, p. 326-335).

¹⁸ Antes de Boorstin, Walter Lippmann (2008) já havia cunhado a expressão “pseudo-ambiente” para se referir às informações distorcidas veiculadas pelos meios de comunicação.

Conclusão

Atualmente, é notório que a tecnologia digital se impõe como padrão para a nossa relação com o mundo e com a sociedade. Fred Ritchin nos oferece um quadro desta nova realidade que afeta as formas de produção dos meios de comunicação de massa, entendido como indústria da informação, do entretenimento e da cultura como um todo. É de conhecimento geral que a nova tecnologia é vantajosa sobre as anteriores, principalmente na gestão e logística da informação: maior eficiência na produção, armazenamento, acesso e compartilhamento. Todavia, o sistema digital apresenta desvantagem na representação de fenômenos cuja natureza é analógica (valores contínuos). No processo de digitalização (valores discretos), por mais preciso que ele seja, qualquer informação intermediária entre dois valores absolutos será descartada e, conseqüentemente, sua recuperação será impossível. Do ponto de vista prático, não percebemos tais diferenças, mas no plano teórico elas tendem a ser significativas para a compreensão das novas formas de representação.

Nos dois textos apresentados, Fred Ritchin expõem suas preocupações com as mudanças nas rotinas dos profissionais de imprensa a partir da instalação dos computadores e seus programas na linha de produção da informação de interesse público. Ele lança o alerta para o necessário cuidado com a fotográfica e suas formas de representação que podem ser mais facilmente alteradas e causar sérios prejuízos à sua forma simbólica. Suas preocupações são próprias da deontologia do jornalismo e o enquadra entre os intelectuais conservadores que lamentam a perda de credibilidade e estabilidade das formas de representação social, especificamente, da fotografia.¹⁹ De fato, Ritchin não deixa dúvida quanto à sua posição de defesa dos valores clássicos do fotojornalismo e da fotografia documental, e os defende como parte do processo de construção e manutenção da sociedade democrática e dos direitos humanos. Mas, por seu turno, ele reconhece que a mudança é inevitável e que ela desestabiliza a relação do fotógrafo com seu meio de expressão obrigando-o a encontrar um novo ponto de equilíbrio naquilo que denominou de hiperfotografia. E, de modo a enfrentar as adversidades, ele alerta para a necessidade de se estabelecer um plano educacional que

¹⁹ Beth E. Wilson, historiadora e crítica da fotografia/arte observou que a liberação e difusão da tecnologia eletrônica digital provocou diferentes reações entre os pensadores da contemporaneidade, entre ele Fred Ritchin, que o identificou como um dos que lamentavam a perda da credibilidade de fotografias: “[...] *for the loss of the once-upon-a-time believability of photographs*” (2007, p. 348).

coloque em discussão os valores (valia, mérito, legitimidade etc.) da tecnologia eletrônica digital.

Por tudo isso, somos levados a pensar que a mudança tecnológica não implica na mudança de função da fotografia como representação jornalística ou, de maneira geral, para a comunicação social. A representação fotográfica que vigora nos meios de comunicação a mais de um século tem por função mobilizar o imaginário social de acordo com as formas de apresentação dos trabalhos científicos e com o estilo literário desenvolvido pelos escritores do Romantismo. Assim, em um passado já distante, os textos impressos que vinham acompanhados de ilustrações tipográficas ganharam uma nova forma com o testemunho do fotógrafo e suas fotografias. Na ciência, a fotografia foi juntada aos modos de fazer ver um procedimento e passou a certificar os resultados de uma experiência. Para a literatura, a fotografia ofereceu a informação em abundância sobre cenários e eventos, personagens e objetos, e ainda foi capaz de fazer sentir a atmosfera de enredo dado. Por sua vez, a eletrônica digital estabeleceu novas formas de fotografia, mas preservou a função da representação e reprodução fotográfica nos meios de comunicação.

Assim, emerge a fotografia como objeto comunicacional e a obra de Fred Ritchin pode ser considerada como representativa por conta de seu valor heurístico. E, reforçando o já dito, sua obra vale por conta de seu lugar de fala: decano do fotojornalismo e testemunha das práticas editoriais na imprensa. De forma geral, Ritchin é o intelectual que nos faz pensar sobre a fotografia como prática comunicacional (tecnologias da comunicação), que refletem os valores da imprensa para a sociedade (deontologia) e que coloca em discussão temas próprios aos estudos do jornalismo e da comunicação como um todo (Teorias da Comunicação). Enfim, suas considerações sobre a fotografia se inserem na tradição de uma imprensa ligada à democracia americana e seu pensamento reflete o impacto das tecnologias digitais dentro deste marco. Se esse tipo de abordagem impõe limitações para explorar os efeitos do digital, de outra parte, ele mantém em foco a preocupação com as consequências comunicacionais do digital. Sua reflexão certamente paga o preço do pioneirismo, mas é um viés que, sem dúvida, merece ser desenvolvido, tanto no sentido da atualização, como da crítica.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Título do original: *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- BOORSTIN, D. **The image: a guide to pseudo-events in America**. New York: Vintage Books/Random House, 1992. 50th Anniversary Edition, with a new afterword by Douglas Rushkoff.
- LIPPMANN, W. **Opinião Pública**. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes (Coleção Clássicos da Comunicação), 2008. Título original: *Public opinion*. New York: Harcourt, Brace and Co., c1922.
- MCLUHAN, M. **Understanding media: the extensions of man**. 1st MIT Press. ed. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1994. Introduction by Lewis H. Lapham.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q. **War and peace in the global village**. New York: Bantam Books, Inc., 1968.
- MOHOLY-NAGY, L. From pigment to light, 1936. In: GOLDBERG, V. **Photography in print: writings from 1816 to the present**. New York: University of New Mexico Press, 1981. p. 339-348.
- MORA, J. F. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves; Adail U. Sobral, *et al.* São Paulo: Edições Loyola, 2000. Título original: *Diccionario de Filosofia*; Barcelona: Editora Ariel, 1994.
- RITCHIN, F. O futuro do fotojornalismo. In: SETTI, R. A. **Conferências e debates do II Encontro Internacional de Jornalismo**. São Paulo: IBM do Brasil, 1989.
- RITCHIN, F. **In Our own image, the coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world**. New York: Aperture, 1999.
- RITCHIN, F. **After photography**. London: W. W. Norton & Company, 2009.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Título original: *Regarding the pain of others*; New York: Picador, 2003.
- TAUSK, P. **Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico**. Barcelona: Gustavo Gili (Colección Comunicación Visual), 1978. Título original: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Vom der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*. Colonia: DuMont Buchverlag, GmbH & Co., 1977.
- WILSON, B. E. The Elephant in the room. In: ELKINS, J. **Photography theory**. New York; London: Routledge, v. 2, The Art Seminar, 2007. p. 346-350.
- WOLF, M. **Teorias da comunicação**. Tradução de Figueiredo, Maria Jorge Vilar de. 6ª. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001. Título original: *Teorie delle Comunicazioni di Massa*. Milan: Guppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1985.