
Fotojornalismo pós-indicial: desafios e tendências¹

Ivan da Costa ALECRIM NETO²
Carolina Dantas de FIGUEIREDO³
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

O presente artigo tem como proposta uma reflexão teórica sobre as pressões que recaem sobre fotojornalismo com a popularização dos aplicativos de produção de imagem por Inteligência Artificial (IA). Este novo cenário sociotécnico pode ser observado como rebatimento histórico do surgimento da própria atividade da fotografia de atualidades. Busca-se aqui então entender, a partir da revisão teórica sobre o tema, a observação de periódicos, de imagens de fotojornalismo e produzidas por IA, o deslocamento do pensamento teórico da fotografia do “isso foi” para a proposta de simulacros do “isso é um mundo possível”.

PALAVRAS-CHAVE

Fotojornalismo; imagem; inteligência artificial, prompotografia, imagem pós-indicial.

FOTOJORNALISMO PÓS-INDICIAL: DESAFIOS E TENDÊNCIAS

Parte-se aqui de uma análise do estado atual do fotojornalismo, especialmente no contexto da revolução digital e a crescente influência das tecnologias de Inteligência Artificial (IA). Tradicionalmente, o fotojornalismo funcionava como uma forma de prova visual, uma testemunha de eventos distantes ou exóticos onde o fotógrafo-observador distribuía suas imagens em meios que, em tese, eram capazes de avaliar a qualidade cultural, estética, política, técnica e deontológica das fotografias produzidas.

Entretanto, a revolução digital transformou radicalmente essa prática, modificando a estrutura das redações e o modo como as imagens são produzidas e distribuídas. A lógica tradicional em que o fotojornalista está submetido a um departamento de fotografia, que por sua vez está sob a tutela de um editor chefe, que segue rigorosamente a linha editorial de uma empresa, rompeu-se na revolução digital das redações (Afonso Júnior, 2021), que culminou

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), e-mail: ivan.alecim@ufpe.br.

³ Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (DCOM/UFPE), e-mail: carolina.figueiredo@ufpe.br.

com a plataformização das empresas de comunicação (Jurno, 2020). Afonso Júnior (2021) nos faz entender que os jornais nos modelos que conhecemos estão em franco declínio e junto com eles, as editorias de fotografia.

Outrossim, os jornais também estão cessando, de forma não sincrônica, as impressões de suas edições, investindo no ambiente digital (sites e redes sociais). Mas isso não parece implicar que as redações não vão mais existir ou que abandonarão o uso do fotojornalismo. Pelo contrário, o fotojornalismo não morreu (Afonso Júnior, 2021), nem parece que vai “para quem é capaz de enxergar esses impasses na configuração atual como mais um capítulo da fotografia de imprensa” (Ibidem, 2021, 73).

O declínio dos jornais impressos e a emergência das plataformas digitais criaram um novo ambiente onde as fotografias não apenas documentam eventos, mas também competem com vídeos e ilustrações para captar a atenção do público. Apesar dessas mudanças, o fotojornalismo não está obsoleto; pelo contrário, ele continua a ser um elemento central no jornalismo moderno, adaptando-se às novas realidades tecnológicas e sociais.

A fotografia de atualidades no modelo tradicional, que hoje soa de certo modo saudoso e romântico, está em vias de acabar. Mas para quem consegue acompanhar as mudanças, o fotojornalismo assume novas dinâmicas como exposto nos dados a seguir⁴.

O Jornal do Commercio (JC), por exemplo, um dos principais jornais da capital pernambucana, apenas no dia 05 de junho de 2023 postou em sua conta do Instagram (IG) 25 matérias, das quais uma era ilustrada por charges, cinco compostas por vídeos e todas as outras sustentaram-se por fotografias. A Folha de Pernambuco (Folha), na mesma data, fez 18 postagens das quais cinco eram compostas por vídeos e todo o resto por fotografias, incluindo imagens do *Google Street View*. O mais antigo dos jornais recifenses, o Diário de Pernambuco (DP), fez o total de 54 postagens neste mesmo dia. Deste montante, três eram vídeos, duas eram ilustradas por artes e 49 postagens foram feitas tendo a fotografia em suas capas. Isto posto, entendemos que esses elementos que surgiram em um contexto de jornalismo local, como as redações listadas acima, podem funcionar como sismógrafos para o contexto brasileiro.

⁴ Foi eleita de forma randomizada a data para coleta dos dados apresentados. Por motivo de menor interferência nos resultados, foi dada preferência para uma data que não fosse feriado e que não houvesse algum acontecimento fora da regularidade do cotidiano.

A presencialidade e a função indicial

Observar as redes sociais dos jornais pernambucanos, mesmo que superficialmente, nos permite notar que a fotografia ainda tem um valor considerável para o jornalismo. Para entender o que coloca a foto em certo lugar de destaque, mesmo durante a diáspora digital e a plataformização, é preciso observar o pensamento de Barthes (1980, 13), que diz que “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. É a máxima do “isto é isso” barthesiano (Ibidem, 14).

Percebe-se neste estudo que a foto continua mantendo seu valor para jornalismo mesmo em tempos de digitalização e plataformização, isso por conta da sua função indicial. Dubois (1986) expande essa ideia com seu tripé semiótico, que inclui ícone, índice e símbolo. A fotografia funciona primariamente como índice, representando um evento no campo do real e que é irrepitível. No entanto, dependendo do contexto e do impacto visual, este tipo de imagem pode também atuar como ícone (semelhança) ou símbolo (representação abstrata), de modo que sua força no jornalismo não está necessariamente na sua capacidade de demonstrar visualmente a “verdades” objetivas, mas sim na sua habilidade de fixar a provável aparência dos acontecimentos e, devido às características técnicas de captura fotográfica, gera a sensação de presença e proximidade.

A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro (Dubois, 1993, p.61).

Isso nos leva a entender que a fotografia faz parte de uma categoria de signos que Peirce chamou de “índice”. Assim, é justo afirmar que a mesma só é possível porque uma ação física - o fenômeno do objeto refletir luz - foi gravada por um mecanismo. Este entendimento de que a fotografia é resultante de um fenômeno físico e que um instrumento técnico - câmera fotográfica - é capaz de codificar a luz em uma imagem, é um outro argumento que coloca a fotografia à serviço do jornalismo.

Diante disto, podemos expor aqui que a fotografia sustenta-se como ferramenta jornalística, não por sua capacidade de localizar a “verdade” sobre os acontecimentos através do índice, mas sim por sua condição de presencialidade e proximidade. Berger diz que “o que a câmera faz, no entanto, e que o olho nunca poderá fazer, é fixar a aparência daquele evento” (2017, 77). Entendemos assim que a fotografia isola essa aparência e preserva a mesma em

formato de imagem. É fundamental compreender que “fotógrafos não traduzem as aparências. Eles as citam” (Berger, 2017, 95). Este conjunto de pensamentos de Berger nos faz perceber que a fotografia não pode mentir, mas, da mesma forma, não pode estabelecer verdades. O que a fotografia pode definir, por si só, é uma “verdade” limitada.

O “isto é isso” de que fala Barthes constitui claramente uma verdade da fotografia considerada na sua generalidade. Mas constitui certamente um engano da relação que cada pessoa estabelece com cada fotografia. Este engano consiste em acreditar que o “isto é isso” que a fotografia testemunha se confunde com o “isto foi assim” que me sinto tentado a ver nela. A fotografia impõe simultaneamente a verdade da existência do seu referente e o engano da minha apreciação sobre ele (Susperregui, 2009, 44)⁵.

Assim, podemos dizer que o fotojornalismo é feito de mundos possíveis, mas que sustenta-se no conteúdo com o objetivo de informação. Ancorar na imagem fotográfica o estatuto de “verdade” é um resultado sociotécnico e sociocultural. É a “fé” no fotojornalismo como “sistema perito”⁶. Cabe aqui evocar novamente Barthes (1980). Para o autor, o fotógrafo é o *Operator*, quem observa uma imagem fotográfica é o *Spectator* e, por sua vez, a figura fotografada, o referente, uma “espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto”, é o *Spectrum*.

Esta passagem barthesiana nos esclarece que até mesmo as fotografias mais chocantes fazem parte de um complexo jogo de cenas, composto por protocolos de encenação, em que o *Operator* tem uma intenção e procura representá-la; os implicados na cena, delineados pela composição, compreendem que estão sendo fotografados e assumem os seus papéis de *Spectrum*, “pequenos simulacros” (Barthes, 1980), para que toda a cena seja credível; finalmente o *Spectator* lança o seu olhar sobre o protocolo de encenação, sobre este mundo possível, e localiza na imagem a “verdade” sobre o acontecimento difundida por um sistema perito, a fotografia jornalística exposta pelos jornais.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica (Barthes, 1980, p. 22).

⁵ Tradução nossa do espanhol: “El “esto ha sido” del que habla Barthes constituye claramente una verdad de la fotografía considerada en su generalidad. Pero constituye, seguramente, un engaño de la relación que cada persona contrae con cada fotografía. Este engaño consiste en creer que el “esto ha sido” del que la fotografía da testimonio se confunde con el “esto ha sido así” que yo me siento tentado a ver en ella. La fotografía impone a la vez la verdad de la existencia de su referente y el engaño de mi apreciación sobre él”.

⁶ A segunda, talvez mais significativa característica dos *Sistemas Peritos* é que eles implicam, da parte dos clientes ou consumidores, uma crença em sua competência especializada. (Miguel, 1999, 198)

Este intrincado engenho é uma das características que sobrevive a todos os tempos da fotografia de atualidades (desde o momento em que as imagens fotográficas eram copiadas por daguerreotipistas nas páginas impressas, até sua distribuição nas telas luminosas dos dispositivos móveis).

O ambiente de quarta revolução

Até os anos 2000, foram identificadas três revoluções no fotojornalismo (Sousa, 2000). Cada uma delas com suas características estéticas, tecnológicas, éticas, de distribuição e de diálogo com a sociedade. A cada novo ciclo, a fotografia de atualidades reconfigurou-se e adotou um formato próprio, apresentando necessidades para adaptar-se aos novos momentos do jornalismo.

Com a revolução digital, principalmente após a possibilidade da cultura da convergência e de conexão generalizada, os veículos de comunicação começaram a migrar suas publicações para a internet. Trata-se de um novo contexto para os profissionais do fotojornalismo, com novas ferramentas de captação, visualização e difusão de conteúdos, mas também um público com novas características de consumo, o que leva a uma completa reordenação dos pólos envolvidos na fotografia jornalística.

Se antes o fotojornalismo encontrava nos espaços reservados das páginas de jornal e/ou revistas seu ambiente para publicação, hoje, com o advento e o desenvolvimento das tecnologias de comunicação atrelados a uma cultura de convergência, constata-se alterações nos aspectos relacionados ao consumo de imagens em ambientes de rede e, conseqüentemente, modificações na cadeia do fotojornalismo desde o arquivamento até a gestão e o financiamento do material produzido (Peixoto, 2006, 151).

Com a popularização do uso civil da internet, foram dados os primeiros passos para a revolução digital. O desenvolvimento desta tecnologia e sua implementação global fez emergir um novo sujeito sociotécnico com novas formas de consumo, inclusive de consumir informação. Figueiredo (2022, 3) afirma:

De fato, qualquer indivíduo que esteja vivendo hoje num grande centro urbano terá, independente da geração à qual pertença, boa parte de suas experiências mediadas pelo digital. Mesmo que haja resistência tecnológica, basicamente todas as relações produtivas e de consumo dependem do digital atualmente.

É nesse contexto sociotécnico, em que o consumidor de informação migrou do ambiente físico, baseado em papel e tinta, e adotou as peculiaridades das plataformas digitais para

consumir informação, que o fotojornalismo encontra novos meios de produção, armazenamento, distribuição, e inaugura sua quarta revolução.

Este cenário, em que a audiência deslocou-se para as redes sociais digitais, atraiu as empresas de jornalismo. Com o objetivo de sobreviver à diáspora digital da audiência, os principais jornais viraram suas atenções para as redes sociais e criaram suas respectivas contas, promovendo assim a diáspora digital do jornalismo e, conseqüentemente, do fotojornalismo. Qualquer nova tecnologia de informação e comunicação (TIC's) “tende a criar seu respectivo meio de ambiente humano” (McLuhan, 1972, 14). Dito isto, não só pela transição do papel para as plataformas eletrônicas, podemos desde já afirmar que o fotojornalismo se encontra num processo de plataformização, uma vez que este câmbio provoca uma cadeia de mudanças tecnológicas; de regularidades e rotinas; de estruturas de distribuição e armazenamento; de lógicas de mercado e econômicas e de reorganização das relações laborais entre empresas e fotojornalistas; de técnica, estética e ética na fotografia noticiosa, assimilando a complexidade dos comportamentos das próprias plataformas as quais embarcaram.

É precisamente no desenvolvimento deste terreno, juntamente com a emergência de um sujeito sociotécnico capaz de utilizar a infraestrutura das plataformas digitais para consumir e produzir informação; juntamente com a implementação da cultura da convergência digital e da conexão generalizada; com a multiplicidade de formatos, ferramentas e linguagens; mais a migração dos fotógrafos de uma prática fotoquímica para a fotografia digital; que a fotografia de imprensa iniciou o seu quarto ciclo. Podemos dizer, portanto, que a plataformização da fotografia de imprensa é o contexto que ancora a quarta revolução do fotojornalismo.

É evidente para este estudo que, no cenário da quarta revolução, ao contrário de outros momentos do fotojornalismo, o público desloca-se do seu papel unicamente de consumidor, facilitado pelas ferramentas de acesso, produção e distribuição de informação, e assume protagonismo na constituição da fotografia de atualidades. Desta forma, deixa de fazer sentido considerar os agentes de produção ou de consumo de forma isolada. Este novo vetor, caracteriza-se como sujeito híbrido, capaz de acumular as competências e ferramentas necessárias para fotografar, filmar, processar, carregar, consumir, compartilhar, indexar, identificar e remixar conteúdos, tudo em um único dispositivo e podendo descarregar seus conteúdos específicos em diferentes plataformas digitais.

Diante disto, vale expor que um departamento de fotojornalistas “é mais (ou deveria ser) que operadores de sistemas e rotinas para a produção de imagens sobre conteúdo” (Afonso

Júnior, 2021, 26). Trata-se, portanto, de uma equipe com a capacidade de articulação de códigos que obedecem tanto o campo da notícia, como o da fotografia. Também devemos considerar que o que entende-se por fotojornalismo é uma construção visual de um período de um ator sociocultural, que decodifica uma imagem embarcada em um sistema perito, e que reconfigura-se de tempos em tempos. Peixoto (2016) elenca uma série de manuais destinados à fotografia de imprensa, atravessando todos os períodos dessa linguagem e demonstra que algumas características são preservadas no correr do tempo, enquanto outras são reconfiguradas e algumas terminam extintas. Isto posto, um dos elementos perenes do fotojornalismo, percebido por este estudo, é seu papel social. Posicionar o leitor diante de acontecimentos, ordinários ou extraordinários, por meio de imagens, livres de desinformação.

Para Afonso Júnior, a fotografia demandaria “por parte de um fotógrafo de imprensa, a habilidade de transcodificar a intencionalidade visual em conceito, sendo capaz de ativar elementos de linguagem visual sincronizados à notícia” (2021, 27). Diante do comportamento atual dos jornais pernambucanos no Instagram, é possível supor que esse sujeito sociotécnico emergente, que não foi orientado para uma linguagem fotojornalística, tenha absorvido de forma empírica alguma habilidade diante dos códigos necessários para a produção de sentido da imagem de imprensa. No entanto, apresentando duplo fundo a este problema, também estamos diante do fenômeno em que os veículos de comunicação, embarcados no IG, assumem a reforma na estética da fotografia de atualidades, de tal maneira que características da fotografia vernacular e panóptica são admitidas para o fotojornalismo na plataformização.

Imagem 1 - Imagens produzidas por não-fotojornalistas utilizadas nas contas do DP, JC e Folha.



Fonte: @diariodepernambuco (2023) - @jc_pe (2024) - @folhape (2024)

Nestas três imagens extraídas das contas do Instagram do Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio e Folha de Pernambuco, podemos observar que os veículos utilizam imagens genéricas, que não são feitas por fotojornalistas, sequer jornalistas. Os jornais denunciam este

comportamento na maneira de creditar tal tipo de postagem indicando apenas que são “reprodução das redes sociais”.

Os mecanismos de captação, processamento e distribuição estão popularizados e condensados em aparatos tecnológicos que reúnem essas possibilidades. Os mesmos promovem novas linguagens, como o audiovisual e são muito bem manejados pelo público que em outro momento foi considerado consumidor de informação. Este usuário, ainda que de forma empírica, maneja com habilidade seus equipamentos, produz conteúdo e o dispara em rede. Além disso, qualquer sujeito pode produzir imagens a partir de câmeras e dispositivos móveis, alimentando de forma amadora, as redações de conteúdos visuais.

Por fim, imagens produzidas automaticamente por satélites, sistemas de mapeamento e de segurança passam a integrar o jornalismo, no que chamaremos aqui de fotografia panóptica. Esta investigação percebe que não é um problema para o fotojornalismo plataformizado incluir, no seu âmbito imagens captadas por câmeras de segurança ou outros dispositivos como o *Google Street View*.

Imagem 2 - Utilização de uma imagem do Google Street View como fotojornalismo pelo perfil do Instagram da Folha de Pernambuco.



Fonte: @folhape (2023)

Tomemos como exemplo a Imagem 2. Esta foto não é uma exceção no perfil do Instagram da Folha de Pernambuco. É uma prática deste jornal o uso das imagens do *Google Street View* para o fotojornalismo. A fotografia, e assim podemos nomeá-la com base na teoria do terceiro clique⁷, serviu de imagem recuperada para ambientar a matéria sobre o assassinato a tiros de uma mulher na frente de sua casa, no bairro do Frágoso, Olinda. De antemão, é

⁷ “O *print screen* foi criado como modo de se obter uma imagem em tempo real do que está sendo exibido na tela do computador. Ora desse modo o *print screen* atua como um botão de disparo, registrando imagens efêmeras [...] De forma a provocar o problema, o *print screen* é o botão do clique das imagens que habitam as telas” (Afonso Júnior, 2021, 129).

interessante mencionar que, a Folha de Pernambuco tem sua redação instalada na rua Marquês de Olinda, Bairro do Recife e, conforme o *Google Maps*, encontra-se a cerca de dez quilômetros do local do crime. Este percurso, segundo o próprio aplicativo, pode ser percorrido em catorze minutos.

Sempre foi um hábito das redações enviar sua equipe de fotojornalistas para a cobertura de eventos dessa qualidade. Esta rotina de deslocamento das imagens do *Google Street View* para o fotojornalismo pode apontar para algumas direções:

1. A inflação do tempo sobre o jornalismo, que exige do veículo atribuir prioridade para determinadas pautas, ao passo que outras podem ser contempladas com *prints* de tela, diminuindo assim a pressão sobre a editoria de fotografia.
2. A falta de repórteres fotográficos no departamento de fotografia ao ponto da editoria não conseguir suprir as necessidades de uma redação digital com seu jornalismo de velocidade.
3. A aceitação de uma imagem para o fotojornalismo que não foi feita por um repórter fotográfico.
4. A possibilidade de um fotojornalismo feito sem a presença do repórter fotográfico diante do índice, o que anuncia um fotojornalismo pós-indicial.

Outrossim, em dinâmica distinta, mas operando também sobre o problema da representação do índice dos acontecimentos, chamamos atenção para o uso da fotografia de uma bicicleta vermelha pelo @jc_pe em matéria sobre o atropelamento de uma criança na cidade de Jaboatão dos Guararapes, no dia três de janeiro de 2024.

As imagens utilizadas pelo Diário e pela Folha foram retiradas de um dispositivo de segurança (que associamos aqui com o panóptico) instalado na quadra de esportes do condomínio onde ocorreu o atropelamento. Os dois jornais deram o crédito da imagem como “reprodução”. O Diário de Pernambuco optou pelo vídeo e a Folha usou um *print screen* do mesmo.

Imagem 3 - @jc_pe sobre criança atropelada



Fonte: @jc_pe (2024)

Sempre foi um hábito das editorias de fotografia “recuperar” a cena de um acontecimento que não pode ser fotografado no calor da ação. Em casos assim, o repórter encaminha-se para o local do fato, fotografa alguma fachada, rua ou um referencial geográfico que situe o crime ou acontecimento. Usualmente, também faz parte de uma cobertura como esta, fazer fotografias do carro do atropelamento, da bicicleta da vítima, e de preferência os dois juntos em uma composição dramática, elaborando um diálogo entre figura e fundo. O JC optou por outro caminho: a foto de um banco de imagens gratuitas (*Freepik*). O jornal escolheu a fotografia de uma bicicleta num fundo branco que não tem qualquer relação com o acontecimento. Não é o veículo da criança atropelada, tampouco é da mesma marca, sequer é da mesma cor. O brinquedo utilizado pela vítima era preto com detalhes verdes, como mostra o *post* do G1 com o crédito: “Reprodução/ Whatsapp”

Imagem 4 - Imagem utilizada por G1 do atropelamento de uma criança



Fonte: G1 (2024)

A imagem da bicicleta vermelha, para este estudo, não parece um descompromisso com a fotografia de atualidades. Ao reverso, ela aponta para possibilidades de reposicionamento da deontologia do fotojornalismo. Aqui retoma-se o argumento que o fotojornalismo é feito por

meio de mundos possíveis. A imagem da bicicleta infantil vermelha promove um deslocamento quase dadaísta do observador para a proposição dos acontecimentos, neste caso, do atropelamento.

A fotografia não localiza sua “verdade” na representação do índice, como exposto anteriormente neste estudo, ela tem a intenção da “verdade”, mas, situa a mesma na soma das parcelas que constroem a notícia. A manchete utilizada no *feed* de notícias de um sistema perito, o texto jornalístico e a própria fotografia. Assim, montado o conjunto de exposição da notícia do atropelamento, é suficiente para o leitor ancorar a “verdade” sobre os acontecimentos, mesmo sendo apenas a fotografia de uma bicicleta vermelha em um fundo branco. Este argumento abre terreno para debater o uso das imagens produzidas por Inteligência Artificial (IA) no fotojornalismo. Para tanto, é necessário propor que o universo da fotografia de atualidades, em sua quarta revolução, deve radicar-se, no entanto, no espaço da pós-indicialidade.

Simulacros e uma proposta de fotojornalismo pós-indicial

Vale destacar que o fotojornalismo surge com ilustrações feitas a partir dos daguerreótipos produzidos de um incêndio na cidade de Hamburgo em 1842 (Sousa, 2000). Os ilustradores, mesmo não estando diante do acontecimento, debruçaram-se sobre as fotografias captadas e transferiram as imagens para os seus desenhos. Para além das limitações técnicas dos parques de impressão dos jornais, que não tinham tecnologia suficiente para imprimir as fotografias, a cultura visual do período era capaz de ancorar a “verdade” de um fato, independente da presença do desenhista diante do índice, nas imagens feitas à mão que estampavam as páginas dos impressos diários ou semanais. Assim, percebe-se que o que faz o fotojornalismo ser uma ferramenta do jornalismo não é apenas a sua capacidade de representar com grande semelhança um índice que ancore o real. Para este entendimento, vamos observar o seguinte pensamento de Baudrillard (1991, 9).

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.

Assim observado, entende-se que a imagem do fotojornalismo pretende versar sobre “verdades”, no entanto, seguindo na direção da hiper-realidade, de tal forma que já não alcança-se nem o real e nem a verdade. “A era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais” (Baudrillard, 1991, 9). É justo nessa capacidade de perceber o simulacro que propomos acomodar a fotografia de atualidades. Baudrillard (1991, 9-10) explica o simulacro da seguinte forma:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Littré). Logo fingir, ou dissimular deixam intactos o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença de “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. O simulador está ou não doente, se produz “verdadeiros” sintomas? Objetivamente não se pode tratá-lo nem como doente nem como não-doente.

De mais a mais, o fotojornalismo sustenta-se como ferramenta da notícia por ancorar no simulacro e nos mundos possíveis sua capacidade de narrar um acontecimento. Dialoga sobre um achatamento entre o campo do real e o imaginário, criando um espaço de hiper-realidade que se desenvolve em um hiperespaço. O que há numa fotografia, não há como afirmar que é verdadeiro e nem que é falso. É justo neste achatamento que surge uma imagem possível para a fotografia de atualidades. Uma foto que é capaz de fixar-se como representação do factual, entendendo que o índice por si só não ancora a verdade, e podemos assim elaborar um fotojornalismo pós-indicial.

Vamos fazer um exercício de imaginação que possa acomodar esses pensamentos. Uma série de protestos independentistas foram deflagrados em outubro de 2019 em Barcelona. Diariamente, cerca de 350 mil pessoas concentram-se na *Plaça de Catalunya* por volta das 14h exigindo a libertação dos presos políticos pelo governo de Madri e cobrando o reconhecimento imediato do plebiscito que referendou a separação do Estado da *Catalunya*. Os protestos que duraram vários dias sempre seguiram o mesmo rito. Encontro na *Plaça de Catalunya*, inicia-se uma marcha pela *carrer de Fontanella*, entra na *Via Laeitana* e instala-se na *Plaça Sant Jaume*, avançando pela madrugada. Justo no cair da noite começa a violência.

O fotógrafo registra uma série de imagens das manifestações na *Plaça Sant Jaume* e pelas ruelas estreitas e antigas do bairro da *Ciutat Vella*. Focos de incêndio por todas as partes, barricadas de fogo, carros explodindo, pessoas fugindo das chamas e confronto com a polícia.

Imagem 5 - Protesto separatista na Catalunha, outubro de 2019



Fonte: fotografias do autor (2019)

O que é “verdade” sobre as fotografias deste protesto? São fotos noturnas, que revelam um cenário distópico de protesto à *cyberpunk*, com chamas ocupando boa parte da composição e, em uma delas, um senhor escapando do fogo. Na outra foto, manifestantes usando capacetes de motociclista, roupas justas e jaqueta, atiram pedras. Vamos observar o seguinte pensamento de Soulages (2010, 99): “A que se assemelha, pois uma fotografia? Em todo caso, não ao objeto a ser fotografado, porque ele é incognoscível, inapreensível e, portanto, infotografável, Uma foto só se assemelha a uma outra foto, nem mesmo ao fenômeno visual visado”.

Assim, pensar sobre uma fotografia é uma articulação de dimensões. Essas camadas localizam-se no trio barthesiano do *Spectrum* (que Barthes diz ser uma espécie de simulacro), do *Operator* e do *Spectator*. Vamos perceber essa equação por dois prismas específicos. O primeiro sendo a observação da fotografia, enquanto o segundo será o momento do registro fotográfico que gerou a imagem. É o próprio Barthes (1980, 16) quem diz que “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Este desarranjo que uma fotografia é capaz de causar, que nos impulsiona a afirmar que enxergamos nela o objeto propriamente inscrito, está no fato da imagem ser produzida diante do índice e pelo contrato social firmado em seu surgimento que “envolve a promessa de fornecer uma imagem mais perfeita que a arte poderia produzir” (Afonso Júnior, 2021, 30).

Agora, vamos ao exercício de imaginação. Desloque-se para o momento do protesto. Temos a presença do grupo de independentistas e seus simpatizantes, dos representantes da força da coroa espanhola e da imprensa. Estas três parcelas da encenação são acionadas entre si na medida em que se percebem. Neste cenário, todos são *Spectrum*, todos são *Spectator*, mas só o fotógrafo é o *Operator*. Um fotojornalista que já foi capaz de cobrir um protesto, entende que as ações extremadas não acontecem apenas pela força do caos. Os manifestantes olham

para a polícia e para os fotógrafos. A polícia olha para o fotógrafo e para os manifestantes. O fotógrafo olha para os manifestantes e para a polícia. Todos enxergam-se e pactuam seus papéis. Cada um sabe de sua encenação e em dado momento uma chave é acionada, daí falarmos em achatamento entre o real e o imaginário.

Os independentistas precisam atuar em conformidade com seu papel dentro deste teatro. Vão expor indignação e plasmar reclamações. Atuam dentro de um simulacro do que é o seu universo de requerer para que o Estado consiga alcançar a gravidade da situação e que tenha uma plasticidade diante da polícia e da imprensa ou de qualquer outro observador. Em seu turno, a polícia, em seu papel de manter a ordem institucional, acionada ou não, de forma proporcional ou não, simula seu papel de força do Estado. Representam de tal forma, que os manifestantes entendam o que é a ordem institucional e enxergam nos *Mosso D'esquadra* a própria Madri. Os repórteres fotográficos, por sua vez, também têm um papel neste cenário. Escolhem suas posições simulando seu engajamento. Esta intencionalidade do fotógrafo é capaz de afetar com maior ou menor intensidade a interação entre a manifestação e a polícia. Estas outras duas parcelas, em suas interações, também afetam o comportamento do repórter fotográfico, fechando o “ouroboros” do simulacro. *Pari passu*, a simulação convoca para si um sentido de realidade do *Spectrum*.

As fotografias desse protesto são o resultado do achatamento entre o real (da aparência possível da realidade), dos manifestantes, da polícia e do fotojornalista, do que essas três parcelas da equação acreditavam que eram dentro daquele cenário e como eles deveriam atuar. Assim, temos a compressão entre real e a aparência possível da realidade, o hiper-real, um simulacro e a fotografia apresentando o resultado de um mundo possível.

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte (Barthes, 1980, 27).

À vista disso, podemos entender que as figuras envolvidas na trama de uma fotografia estão constituídas como “personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidades particulares” (Barthes, 1980, 36), e são articulações que encadeiam um simulacro, apresentando para o espectador do objeto foto, um mundo possível em forma de notícia.

Considerações Finais

Nos encaminhando para o fim deste estudo, lembramos que, para Berger (2017), a fotografia captura um momento específico e isolado, o que lhe confere um poder único de representação. Com base nestas observações e tomando a famosa fotografia de Robert Capa, “A morte de um miliciano”, como ponto de partida, tem-se um exemplo de como a fotografia pode enganar ao dar uma impressão de verdade objetiva enquanto, na realidade, cria um “mundo possível”. Esta imagem, apesar de sua autenticidade visual, pode ser interpretada de várias maneiras e sua veracidade pode ser questionada.

É justamente a noção de mundo possível que nos leva à produção de imagens via IA, que neste estudo chamamos de imagem pós-indicial ou promptografias. A IA está não apenas automatizando processos de captura e edição de imagens, mas também gerando novas formas imagéticas que nunca existiram no mundo real. Essas imagens sintéticas podem adicionar complicadores à questão da autenticidade e da “verdade” fotográfica, desafiando as noções tradicionais de índice e presença. A popularização das ferramentas de IA na criação de imagens tem a capacidade de pivotar o panorama do fotojornalismo. A presente pesquisa indica que estamos nos movendo de uma abordagem de “isto foi” para uma de “isto é um mundo possível”, no qual a distinção entre realidade e ficção torna-se cada vez mais nebulosa.

Para ilustrar como o fotojornalismo está adaptando-se a esses novos desafios, busca-se ainda compreender como jornais locais, como o Jornal do Commercio, a Folha de Pernambuco e o Diário de Pernambuco têm lidado com a questão da imagem fotográfica em suas publicações em redes sociais. Estes jornais utilizam intensamente fotografias em suas postagens, demonstrando que, apesar da presença crescente de vídeos e ilustrações, a fotografia ainda desempenha um papel crucial na produção de conteúdo de caráter noticioso.

A título de considerações finais, podemos lançar a seguinte questão: a fotografia em tempos de IA ainda é relevante para o jornalismo? Entendemos que a técnica atual para a produção de uma promptografia ainda não é capaz de atender o *timing* de um fotojornalismo de velocidade, pressionado pelo *deadline* das redes sociais, mas é capaz de atender a outras possibilidades da fotografia de atualidades. Essas novas tecnologias representam desafios significativos, mas também oferecem oportunidades para o desenvolvimento de novas formas de narrativa visual. O fotojornalismo continua a evoluir, mantendo sua relevância ao adaptar-se aos tempos e tecnologias em constante mudança.

REFERÊNCIAS

- AFONSO JÚNIOR, José. **Instantâneos da fotografia contemporânea**. 1. e.d. - Curitiba: Appris, 2021.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: notas sobre a fotografia**. 9.e.d. - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- DANTAS DE FIGUEIREDO, Carolina. O TikTok e o futuro da criação de conteúdo na web - Um olhar sobre a sua velocidade de disseminação das informações e capacidade de impor tendências. **Continente**, Recife, 01 ago. 2022. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/260/o-tiktok-e-o-futuro-da-criacao-de-conteudos-na-web> . Acesso em: 25 de ago. de 2022.
- DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico u otros ensayos**. 1.e.d. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. 2.e.d. Barcelona: Grafos, 1977.
- JURNO, Amanda Chevtchouk. **Facebook e a plataformização do jornalismo: uma cartografia das disputas, parcerias e controvérsias entre 2014 e 2019**. 2020. 329f. Tese (Doutorado Comunicação), Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix., 1964.
- MIGUEL, Luiz Felipe. **O Jornalismo como sistema perito**. Tempo Social. São Paulo, maio de 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/XwvpYqjz4DpvNBbzXRd4cn/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 15 de dez. de 2023.
- PEIXOTO, João Guilherme de Melo. **Um percurso do jornalismo a partir dos seus manuais: a construção do discurso visual da notícia por meio de suas regularidades normativas**. 2016. 216f. Tese (Doutorado Comunicação), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Argos Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- SUSPERREGUI, J.M. **Sombras de la fotografía**. Bilbao: Argitarapen Zerbitzua S.E., 2009.