



# {ARTIGOS}

**IMAGEM-  
ACONTECIMENTO: O  
FOTOJORNALISMO  
NA INTERSEÇÃO DA  
ARTE E A CRISE DO  
VISÍVEL<sup>1</sup>**

**Diogo Azoubel<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Acre (UFAC)

**{RESUMO}**

Este ensaio teórico explora o potencial artístico do fotojornalismo, concebendo-o como um espaço de criação de “imagens-acontecimento”, em vez de um mero registro factual. A pesquisa ajuda a dismantlar a distinção convencional entre documento e obra de arte, em uma proposição para que a imagem seja compreendida em suas facetas de sintoma, ruptura e manifestação. Argumenta-se que as abordagens teóricas tradicionais não são adequadas para capturar a plena eficácia simbólica do fotojornalismo, cuja potência reside na sua capacidade de “desfigurar” o que é imediatamente visível para “figurar” a realidade subjacente. Dessa forma, a fotografia jornalística vai além de sua função puramente informativa, constituindo-se como um evento visual que desafia e engaja a e o observador, transformando a resposta emocional em um impulso político. Esta análise congrega uma nova estrutura conceitual, redirecionando o foco da discussão sobre a imagem do seu valor de verdade para o seu impacto e funcionalidade.

**Palavras-chave:** fotojornalismo, imagem-acontecimento, imagem técnica, sintoma, eficácia.

**{ABSTRACT}**

This theoretical essay explores the artistic potential of photojournalism, conceiving it as a space for the creation of “event-images” rather than as a mere factual record. The research contributes to dismantling the conventional distinction between document and work of art, proposing that the image be understood in its facets as symptom, rupture, and manifestation. It is argued that traditional theoretical approaches are inadequate for capturing the full symbolic efficacy of photojournalism, whose potency lies in its capacity to “disfigure” what is immediately visible in order to “figure” the underlying reality. In this way, journalistic photography transcends its purely informative function, constituting itself as a visual event that challenges and engages the observer, transforming emotional response into political impetus. This analysis brings together a new conceptual framework, redirecting the focus of the discussion about the image from its truth-value to its impact and functionality.

**Keyword:** photojournalism, event-image, technical image, symptom, efficacy.

<sup>1</sup>Este texto foi submetido à análise originalidade e prevenção de plágio disponibilizada pela plataforma Turnitin, em 02 de julho de 2025. Os resultados demonstram 08% de similaridade com outros textos disponíveis na Internet. Esse quantitativo é considerado baixo, especialmente porque remete às citações diretas extraídas dos materiais referenciados.

<sup>2</sup>Professor de Jornalismo na Universidade Federal do Acre. Jornalista por formação, é doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e possui pós-doutorado em Ciências da Informação pela Universidade de Brasília. E-mail: diogoazoubel@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2839-5011>.

## 1. COMENTÁRIOS INICIAIS

Este ensaio teórico congrega a investigação da potência artística do fotojornalismo, analisando-o não como mero registro do real, mas como um campo de produção de “imagens-acontecimento”. O objetivo é desconstruir a dicotomia tradicional entre documento e arte no fotojornalismo e propor uma análise que considera a imagem em sua dimensão de sintoma, rasgadura e aparição. Para isso, a metodologia consiste em uma revisão crítica da literatura e na articulação conceitual entre a historiografia do fotojornalismo (SOUSA, 2002 e AZOUBEL, 2019) e a filosofia da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013 e 2015; WULF, 2012). Argumento que os modelos tradicionais de análise são insuficientes para dar conta da eficácia simbólica do fotojornalismo. Já a análise teórica sugere que a força do fotojornalismo reside justamente na sua capacidade de “desfigurar” o visível para “figurar” o real, operando na tensão entre o que é mostrado e o que pulsa sob a superfície da representação. Nessa perspectiva, a imagem fotojornalística, creio, transcende a função informativa, tornando-se um evento visual que interpela e mobiliza a e o espectador, transformando a emoção em vetor político. Como contribuição, este trabalho oferece referencial teórico para a análise do fotojornalismo, deslocando o debate do seu valor de verdade (se é ou não) para o seu valor de eficácia (o que a imagem faz).

À guisa de metodologia, a revisão crítica da literatura empreendida não se limitou à justaposição de perspectivas, mas a partir da qual busquei uma “escalada metodológica” que permitisse confrontar e dialetizar as noções de fotojornalismo. A articulação conceitual entre a historiografia de autores como Jorge Pedro Sousa e Diogo Azoubel e a filosofia da imagem de Georges Didi-Huberman e Christoph Wulf foi empreendida por meio de uma “desconfiança” produtiva em relação a categorias estabelecidas, tal como preconizado pelo próprio Didi-Huberman. Proponho, assim, ir além do “visível” e do “legível” para alcançar o “visual” e o “sintoma”, de forma que a própria imagem nos interpele em um nível mais profundo e complexo do que a mera função informativa.

Na mesma direção, é mister estabelecer que esta proposta, de deslocar o debate do fotojornalismo de seu valor de verdade para seu valor de eficácia, emerge de lacunas identificadas na produção acadêmica brasileira. Isso porque tenho observado uma persistente circunscrição do fotojornalismo à sua função informativa, ou uma análise limitada de sua “artistificação”. Ademais, a pesquisa em fotojornalismo no Brasil, embora concentrada em certas regiões e temas, carece de estudos empíricos que aprofundem como “diferentes públicos leem e se relacionam com essas ‘imagens-acontecimento’”. Assim, busco não apenas oferecer um novo referencial, mas também pavimentar o caminho para

investigações futuras que possam “ir a campo” e analisar a materialidade e os efeitos das imagens fotojornalísticas em sua dimensão múltipla.

## 2. CAMPO EM CRISE

Início esta investigação a partir de uma inquietação que me acompanha há tempos: por que insistimos em separar o fotojornalismo da arte? A história do campo, como nos mostra Jorge Pedro Sousa, é marcada por uma tensão funcional. Na concepção daquele autor, o fotojornalismo se distingue como uma atividade singular, empregando a fotografia para observar, informar, analisar e expressar opiniões sobre a vida humana e seus impactos no planeta. Historicamente, a fotografia, emergindo de um contexto positivista, foi assimilada pela imprensa por sua intrínseca capacidade de documentar a “verdade”, sendo percebida como um fiel reflexo do mundo. Conforme Sousa (2002), a introdução da fotografia alterou profundamente as práticas jornalísticas, visto que sua natureza foi prontamente aceita como “completamente objetiva e verídica”, com seu “testemunho nunca posto em dúvida”. Sua função primordial sempre foi informar, documentar, mostrar e, por vezes, denunciar. Essa vocação para o realismo consolidou um campo profissional com suas próprias regras, técnicas e gêneros, da spot news à grande reportagem.

No entanto, esse modelo, que por mais de um século definiu as fronteiras do fotojornalismo, encontra-se hoje em crise. A revolução digital não apenas acelerou os fluxos de produção e circulação, mas, como aponta Sousa, levanta questões incontornáveis sobre a manipulação da imagem – que jamais foi novidade –, abalando seu estatuto de prova ao tornar a alteração do “real”, qual seja, do referente, algo “fácil e de difícil ou virtualmente impossível detecção”. Diante desse panorama, Diogo Azoubel (2019) observa uma crescente hibridização, na qual as demarcações entre o jornalismo e a arte se tornam, progressivamente, mais fluidas. Ele detalha como o fotojornalismo assimila linguagens e estratégias do universo artístico, priorizando a expressão individual e a construção de autoria como meios de reinvenção e validação.

A fotografia de imprensa, antes submissa à função noticiosa, busca agora uma independência estética. Essa mudança é ecoada na academia brasileira, em que pessoas pesquisadoras se dedicam a analisar “os discursos das imagens e [...] as formas de ver o mundo por meio delas”, o que sinaliza uma busca por compreensões que transcendem a mera superfície informativa. Contudo, uma lacuna teórica fundamental persiste: tanto a visão tradicional, que circunscreve o fotojornalismo à sua função informativa, quanto a visão contemporânea de sua “artisticização”, operam com uma noção limitada do que uma imagem é e do

que ela pode, tratando-a meramente como um objeto classificável exclusivo – documento ou arte. O que proponho é, portanto, um entorse radical, fundamentado na filosofia da imagem de Georges Didi-Huberman, posto que a potência da imagem fotojornalística não reside em sua categoria, mas em sua eficácia. Em vez de perguntar “isto é arte?”, questiono: “o que esta imagem faz?”.

Para empreender essa virada, recorro ao pensamento daquele autor que, em *Diante da Imagem*, nos ensina a desconfiar do “visível” – daquilo que é imediatamente reconhecível e legível – para buscar o “visual”: aquele ponto de intensidade, de opacidade, de rasgadura, em que a imagem resiste ao discurso e nos interpela em um nível mais profundo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24 e 26).

A imagem, para Didi-Huberman, não é uma superfície transparente que representa o mundo; ela é um sintoma, uma aparição que carrega em si as marcas de um tempo complexo, de um conflito não resolvido... um lugar em que a matéria (o pigmento, o grão fotográfico, a tensão técnica) se torna expressiva e em que a emoção, conforme explorado em *Que Emoção! Que Emoção?*, transcende o mero ruído para se tornar um modo de conhecimento e um motor para a ação.

Dessa feita, este ensaio teórico, deliberadamente redigido em primeira pessoa, parte desse arsenal conceitual para traduzir a proposição de uma nova leitura do fotojornalismo, não mais apenas classificatória, mas para compreendê-lo como um campo privilegiado em que a imagem se manifesta – ainda que sincreticamente – em toda a sua força, ambiguidade e potência política.

Ora, se a facilidade de manipulação digital impôs uma reavaliação radical do estatuto de prova da fotografia jornalística, a crise da objetividade, outrora pilar do fotojornalismo, tem nos levado a um movimento de hibridização, no qual “as fronteiras entre o campo jornalístico e o artístico se tornam cada vez mais porosas”. Tal cenário, em que a “fotografia de imprensa, antes serva da notícia, busca agora uma autonomia estética”, reflete uma busca por “autenticidade subjetiva” quando a “verdade” se mostra inalcançável. Ao focar no “valor de eficácia” da imagem, tento, assim, responder a tais inquietações.

Ainda sobre a noção de “objetividade fotojornalística”, Azoubel (2019) aponta que o aprimoramento das ferramentas digitais permite uma “reconstrução da imagem enquanto produto informacional”. Essa “rápida mutabilidade” das rotinas fotojornalísticas, condicionada por fatores históricos, sociais e tecnológico, exige um olhar crítico que compreenda a imagem como uma “construção visual-verbal-espacial, intencional e simbólica de cada acontecimento veiculado”, forjando uma “pretensa objetividade” que, na

era digital, é constantemente posta à prova.

Aprofundando a “crise do documento”, aquele autor (2019) adverte que a aceitação da fotografia como “espelho da realidade” não é uma premissa neutra, mas resultado de ‘usos sociais’ que a consagram como tal. A alegada objetividade do registro fotográfico é problematizada pela inerente “seleção arbitrária” e “transcrição” que a imagem realiza sobre o real. Nesse sentido, a transição não deve ser vista como uma fuga da responsabilidade da verdade, mas como uma reconfiguração da sua natureza, em que a “presença que afirma uma ausência e uma ausência que afirma uma presença” convoca a e o espectador a uma leitura que vai além da superfície sensibilizada, reconhecendo suas “múltiplas faces”, moldadas por “filtros culturais, estéticos e ideológicos”.

### 3. ENTRE A FUNÇÃO DOCUMENTAL E A CRISE DO VISÍVEL

Para compreender a necessidade de uma nova abordagem, é preciso primeiro entender as fundações e as fissuras do campo fotojornalístico. Historicamente, sua identidade foi, já rememoramos, forjada sobre a crença no poder da fotografia como testemunho ocular, um recorte transparente das coisas do mundo, a dita realidade.

#### a. Revoluções do fotojornalismo e a institucionalização do olhar

A narrativa histórica do fotojornalismo é frequentemente contada como uma sucessão de “revoluções” que redefiniram sua tecnologia, sua prática e seu papel social. Sobre o assunto, Sousa (2002, p. 21, 24 e 29) identifica três momentos cruciais.

A primeira revolução, no pós-guerra, consolida o ofício com o surgimento de agências como a Magnum, que elevam a condição da e do fotógrafo-autor e da fotorreportagem, ainda que a produção industrial de imagens já se banalizasse. A segunda revolução, impulsionada pela concorrência com a televisão e por eventos como a Guerra do Vietnã, consagra a “foto-choque” e a espetacularização, ao mesmo tempo que a fotografia entra em museus e universidades, tornando-se objeto de estudo teórico.

Finalmente, a terceira revolução<sup>3</sup>, a partir dos anos 1990, é marcada pela digitalização. A manipulação digital fácil e a transmissão instantânea de imagens levantam profundas questões éticas e colocam em xeque a credibilidade do fotojornalismo como espelho do real.

Essa trajetória histórica demonstra que o fotojornalismo sempre esteve imerso em um paradoxo: ao mesmo tempo em que sua legitimidade se baseava na já citada pretensa objetividade e na capacidade de “provar” um fato, sua prática sempre envolveu seleção,

<sup>3</sup>Poder-se-ia problematizar mesmo uma quarta revolução, adensada pelo avanço tecnológico e pela ampliação do acesso a dispositivos técnicos portáteis ou, mais ainda, pelo impacto da inteligência artificial generativa, mas isso fica para outra oportunidade.

enquadramento e, portanto, um ponto de vista. O campo se estruturou em torno de convenções e rotinas que, embora garantissem um fluxo de produção industrial, também fomentaram a criação de estereótipos visuais. A busca pelo “instante decisivo”, imortalizada por Henri-Cartier Bresson, tornou-se um ideal que condensava em uma única imagem a seiva de um referente, reforçando a ideia da fotografia como uma síntese perfeita e cristalina do tempo. Como define Sousa (2002, p. 10), o fotojornalismo se baseia em uma “linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, ‘congelados’ nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado” (SOUSA, 2002, p. 10).

A ascensão da imagem na sociedade contemporânea, conforme observado por Azoubel (2019), instaura um “regime de visibilidade peculiar” no fotojornalismo. Este regime, em que as imagens se tornam onipresentes e fluidas, desafia a interpretação linear das coisas do mundo. A “filtragem representacional” inerente ao processo de produção da imagem jornalística é intensificada por esse regime, culminando em uma complexa intersecção entre o que é visível e o que é simbolizado, entre o explícito e o subentendido, entre o escrito e o sugerido. Isso exige da e do leitor uma “cidadania do olhar” que vá além da superfície, para que compreenda que a imagem técnica não é um reflexo fiel, mas uma construção multifacetada.

Na mesma direção, e a despeito da busca pelo “instante decisivo”, a reflexão de Azoubel (2019) aponta para a complexa relação entre fotografia e realidade que permeia o campo fotojornalístico. Segundo o autor, a fotografia, como “linguagem comunicacional”, não é um mero “recorte do mundo”, mas um campo de intersecção em que “realidade e ficção se imbricam”. Essa natureza ambígua, potencializada pelas “novas interferências (ideológicas, políticas, culturais, estéticas, econômicas, tecnológicas etc.)” na cadeia produtiva, provoca a noção de um olhar imparcial. A “narrativa que congrega, além do que é mostrado, sequência de fatos históricos que antecedem o próprio registro imagético” exige, por conseguinte, da e do espectador o juízo de que “nenhum olhar é inocente” e que “por trás de qualquer e toda imagem existe um olho ideológico que pretende apresentar um ponto de vista”.

Essa inseparável relação, sublinhada por Azoubel (2019), aprofunda-se na medida em que a “filtragem representacional” inerente ao processo é intensificada. Já essa percepção, a de falta de inocência combinada aos efeitos ideológicos na composição do quadro fotográfico, destaca a impossibilidade de uma objetividade plena – aquela mesma alardeada em algumas discussões sobre a práxis do jornalismo –, transformando a imagem técnica não em mero retalho, mas em um espaço de intersecção.

### **b. Crise do documento e a virada para a expressão pessoal**

É justamente a crise desse modelo de transparência que abre espaço para o debate contemporâneo sobre o que se convencionou chamar de “fotójornalismo artístico”. Como mapeia Azoubel (2019), a desconfiança em relação ao valor documental da fotografia mobiliza uma busca por novas formas de legitimação. Se a imagem não pode mais garantir a “verdade”, ela pode, talvez, oferecer uma “autenticidade” subjetiva. Surge, assim, uma valorização da autoria, do estilo pessoal e da expressão. Aquele autor (2019, p. 117) observa que a produção científica recente problematiza cada vez mais “o peso das imagens fotográficas jornalísticas na compreensão dos fatos sociais”, indicando uma transição de um paradigma puramente informativo para um mais interpretativo e reflexivo.

Trata-se de uma virada expressiva, uma resposta estratégica à crise de um modelo puramente funcionalista, uma tentativa de agregar valor simbólico à fotografia de imprensa em um ambiente midiático saturado e de baixa credibilidade. A ou o fotógrafo passa a ser visto não mais apenas como uma testemunha, mas como pessoa autora que constrói uma narrativa visual. Ao analisar esse fluxo, o que se percebe é a discussão ainda se prende a uma lógica de campos e categorias, mantendo a questão: “o que faz uma foto jornalística ser arte?”. A proposta, baseada na filosofia da imagem de Didi-Huberman, inverte essa pergunta para: “o que há de intrinsecamente artístico em toda foto jornalística potente, para além de sua função ou da intenção de seu autor?”. A resposta, creio, não está na categoria “arte”, mas na própria natureza da imagem como um fenômeno que nos afeta, a você e a mim, que nos divide e nos força a ver o que não sabíamos. Como aquele autor recomenda em sua análise da história da arte, a obsessão em categorizar e delimitar um campo pode nos fazer perder de vista a complexidade do próprio objeto, pois:

Aquele que diz: “Vou lhes falar desse objeto visual do ponto de vista específico do historiador da arte”, este provavelmente corre o risco de deixar escapar o essencial. Não que a história da arte deva por definição deixar escapar o essencial, muito pelo contrário. Mas porque a história da arte deve constantemente reformular sua extensão epistemológica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13).

É precisamente essa reformulação que proponho para o fotójornalismo.

#### 4. IMAGEM COMO SINTOMA E ACONTECIMENTO

Para fundamentar essa inversão, escolho uma aproximação teórica a partir de conceitos-chave da filosofia da imagem, que nos permitem arrazoar o fotojornalismo para além de sua função descritiva, conforme segue:

##### a. Rasgadura no tecido do real

Didi-Huberman, em Diante da Imagem, estabelece uma distinção crucial entre o visível e o visual. O visível é aquilo que reconhecemos, nomeamos e decodificamos sem esforço. É a parte legível da imagem, que se encaixa em nossos saberes prévios. Em uma foto de guerra, o visível são os soldados, as armas, o cenário de destruição. Já o visual é o que escapa a essa nomeação. É um ponto de opacidade, um “trecho de pintura”, um acidente, ou um excesso de matéria que perturba a transparência da representação, interpelando-nos de outra forma. É aquilo que, na imagem, nos olha de volta. Como ele próprio escreve sobre a análise de um afresco de Fra Angelico:

O que vem a ser essa contraluz e o que vem a ser esse branco? A primeira nos forçava a nada distinguir inicialmente, o segundo esvaziava todo espetáculo [...]. Mas dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria a ver. Olhemos: não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo [...]. Ele não é visível no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é invisível, já que impressiona nosso olho [...]. Dizemos que ele é visual (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Para Didi-Huberman, o visual é uma erupção da matéria no meio da forma, um sintoma que desorganiza a representação para revelar algo mais fundamental. No excerto anterior, ele demonstra como um elemento aparentemente simples – uma parede branca – pode se tornar o centro de uma complexa experiência visual que transcende a mera descrição iconográfica. O que está em jogo é o poder da imagem de nos afetar para além do que ela representa.

Naquilo que toca à força do fotojornalismo, essa reside, insisto, precisamente nesse ponto de fratura. Uma grande foto de imprensa não apenas mostra a guerra (o visível), mas nos dá a ver a guerra (o visual). Isso ocorre em elementos como um desfoque de movimento, o grão estourado da película, ou uma mancha de sangue que, recusando-se a ser um mero detalhe, torna-se o centro pulsante da imagem. É nesse momento que a imagem deixa de

ser um documento para se tornar uma aparição. Ela abre uma “rasgadura” no tecido da representação, e é por essa fenda que vemos algo do real em sua dimensão traumática e inassimilável.

### **b. Emoção como vetor político**

A objetividade, por seu turno, marginaliza frequentemente a emoção, vista como um fator que obscurece a clareza. Contudo, em *Que Emoção! Que Emoção?*, Didi-Huberman (2016) oferece uma interpretação alternativa ao conceber a emoção como um impulso que mobiliza a ou o indivíduo, transcendendo a passividade espectral. Uma imagem que comove não se limita ao sentimentalismo; ela nos atinge – e o verbo é exatamente esse – em nossa vulnerabilidade, provocando uma reação. Mais ainda, Didi-Huberman (2016, p. 19) argumenta que manifestar o páthos, a emoção intensa, representa um ato de sinceridade e, por vezes, de bravura, pois a ou o indivíduo “se nega a mentir sobre o que sente, se nega a fazer de conta”.

No contexto do fotojornalismo, o páthos atua, penso, como um vetor político essencial, como na emblemática fotografia da Menina do Napalm, de Nick Ut, que não se restringe a documentar um ataque, mas se maximiza na dor da criança, um páthos que possibilita desvendar a desumanidade e a fragilidade da guerra. Trata-se, assim, de exemplo de registro que instiga a percepção e, conseqüentemente, a ação. Por conseqüência, a emoção não é um impedimento ao conhecimento, mas uma via de acesso a ele, uma forma de “saber encarnada”.

Didi-Huberman (2016, p. 38) expande essa visão, sugerindo que as emoções são forças transformadoras, capazes de transmutar o luto em ação, pois:

[...] a tristeza do luto (as mulheres choram e se reúnem diante do cadáver do marinheiro assassinado) se transforma em cólera surda (as mãos enlutadas se tornam punhos fechados), a cólera surda, por sua vez, se transforma em discurso político e em cantos revolucionários, os cantos se transformam em cólera exaltada, a exaltação se transforma em ato revolucionário. Como se o povo em lágrimas se tornasse, sob nossos olhos, um povo em armas.

E a despeito da desconfiança da tradição jornalística em relação à emoção, aquele autor propõe uma reinterpretação ao afirmar que a exposição do páthos, da dor e da vulnerabilidade, longe de ser um sinal de fraqueza, é um gesto de coragem e honestidade. No foto-

jornalismo, a capacidade de expor a emoção torna-se, dessa feita, uma alavanca política. A imagem que comove não busca apenas a lágrima fácil, mas a desestabilização do conforto da ou do espectador, que passa de uma posição passiva para uma de participante interpe-lado pelo sofrimento alheio.

Já a “foto-choque”, analisada por Azoubel (2019) como um elemento central na “segunda revolução” do fotojornalismo, transcende a mera exposição da dor. Embora possa ser utilizada para “sensibilizar o público”, a “estética do horror” que a caracteriza pode, paradoxalmente, “entorpecer e emudecer as mentes”, transformando o sofrimento alheio em “peças de consumo pueril, cíclico e interminável”. A nossa reflexão crítica deve, portanto, questionar a “política da piedade” em detrimento de uma “política da justiça” ao investigar se a comoção gerada pelo registro em questão se traduz em ação efetiva ou se apenas reforça uma “conformidade social” diante da violência. Nesse sentido, a emoção no fotojornalismo, quando desprovida de um aprofundamento crítico, corre o risco de ser “esvaziada de seus sentidos e significados mais profundos”, tornando-se um espetáculo em vez de um catalisador de mudança.

### c. **Lógica do sintoma e sobredeterminação da imagem**

Se a imagem é uma rasgadura, como sugerido, e opera pelo páthos, sua lógica não pode ser a da informação cristalina e distinta pura e simplesmente. Didi-Huberman, em diálogo com Freud, propõe pensar a imagem como um sintoma. Isso porque, na teoria psicanalítica, um sintoma não reflete uma causa única, mas é o ponto de emergência de um conflito, uma formação de compromisso em que múltiplas determinações se condensam, sendo, portanto, “sobredeterminado”.

Transpondo essa ideia, uma fotografia de imprensa potente não pode, nem deve, ser lida como a “resposta” para o que aconteceu, mas como o sintoma de uma crise histórica e social. Ela não “explica” o evento; ela o apresenta em sua complexidade contraditória. Como afirma Christoph Wulf (2013, p. 27), “a imagem faz algo aparecer que não está na imagem, mas que pode aparecer somente como imagem”. O fotojornalismo, nesse sentido, não captura a “realidade” das coisas do mundo, mas faz com que apareça de uma forma específica, sintomática. Esse aparecer é uma construção, um produto do *Homo pictor*, aquele ser humano que cria imagens para dar sentido ao mundo. Por isso mesmo é que a imagem é, portanto, sempre uma mediação, e nunca um espelho do real.

## 5. PARA ALÉM DO INSTANTE E DA AUTORIA

A abordagem que proponho implica o reexame crítico de alguns dos pilares do fotojornalismo, como o da noção de “instante decisivo”, anteriormente referida. A perspectiva de Didi-Huberman nos leva a pensar a temporalidade da imagem de modo mais complexo: a imagem não é um “instante congelado”, mas uma “sobrevivência”, um objeto que carrega múltiplas camadas de tempo, um anacronismo que torna o passado presente e nos assombra com o que foi e o que poderia ter sido. Por isso é que se pode dizer que a foto não apenas captura um momento; ela o abre para a duração da memória e do afeto.

Da mesma forma, a função social clássica do fotojornalismo é a denúncia, como nos trabalhos de Jacob Riis e Lewis Hine. Sem negar essa dimensão, a perspectiva que desenvolvo abrange a denúncia como um efeito de uma operação mais fundamental: a aparição. A imagem se torna politicamente eficaz não porque “mostra a verdade”, mas porque faz aparecer no campo do visível algo que estava recalcado ou era impensável. Ela desorganiza o regime de visibilidade existente e nos força a ver o mundo de outra forma.

Por fim, e retornando ao diálogo com a “virada autoral” descrita por Azoubel (2019, p. 11, 117), tal pode ser complexificada pela noção de “restituição” discutida por Didi-Huberman. Enquanto a valorização da autoria parece focar na ou no fotógrafo como artista que imprime sua marca pessoal, o conceito de restituição aponta para uma dimensão ética diferente. Notemos, pois, que, analisando o cineasta Harun Farocki, Didi-Huberman (2015, p. 208) descreve seu gesto como o oposto da apropriação: “ele não toma conhecimento senão para dar a conhecer: para retornar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma, para emancipá-las”. A genuína força política do fotojornalismo, assim, pode não residir na mera projeção de uma subjetividade autoral. Em vez disso, ela se manifesta na capacidade de “restituir” a imagem ao público, e permitir que ela confronte a e o espectador com questões de interesse coletivo, o que implica, necessariamente, que a imagem não deve ser vista como uma propriedade privada, mas como bem comum a ser compartilhado e submetido ao debate público, atuando como um vetor de “emancipação”.

Complementarmente, creio, é basilar perceber que a abordagem proposta se enriquece ao colocar os diferentes referenciais em um confronto direto, ao expor as tensões teóricas que animam o debate sobre o fotojornalismo. Um primeiro diálogo fundamental se estabelece entre a visão funcionalista de Jorge Pedro Sousa e a leitura sintomática de Georges Didi-Huberman. Por um lado, para Sousa (2002, p. 9), a fotografia jornalística é ontologicamente incompleta sem o texto que a acompanha, pois a legenda “ancora o

significado da fotografia”. Nessa perspectiva, a imagem precisa ser domesticada pela palavra para cumprir sua função informativa. Didi-Huberman, por outro lado, ensina a buscar a força da imagem naquilo que escapa à ancoragem textual, em sua capacidade de rasgar o tecido do legível. O fotojornalismo vive dessa tensão: ele necessita do texto para funcionar como notícia, mas sua potência artística e política emerge quando o visual perturba o visível, quando torna a imagem um sintoma que nos olha de volta, para além de sua legenda.

Um segundo confronto antropológico pode ser estabelecido entre o *Homo pictor* de Christoph Wulf e o *Homo spectator* de Marie-José Mondzain<sup>4</sup>. Wulf (2013, p. 24) descreve o *Homo pictor* como o “homem das imagens”, cuja capacidade de produzir representações é fundamental para a humanização e mediação com o mundo; o fotojornalista encarna essa figura exemplarmente. Mondzain (2009), contudo, alerta para a condição do espectador moderno: vivemos em uma era de “violência da imagem”, na qual as imagens se impõem a nós, moldando o nosso imaginário. A ou o fotojornalismo está no cerne dessa dialética: é uma prática do *Homo pictor* (o fotógrafo) que produz imagens para um mundo de *Homo spectators* (o público), cuja passividade é violentamente interpelada pelo choque do referente mediatizado. Para o que neste texto nos interessa, a ética do fotojornalismo reside, assim, não apenas no ato de fazer a imagem, mas na responsabilidade sobre os efeitos que essa imagem violenta produz no espectador.

Finalmente, a noção de “restituição”, conforme explorada por Didi-Huberman, transcende a mera valorização da “autoria” no fotojornalismo. Em vez invés de a ou o fotógrafo “tomar conhecimento” para si, o gesto de restituição implica “dar a conhecer”, retornando as imagens “ao bem público” e, em última instância, “para emancipá-las”. E essa perspectiva contrasta com a lógica da apropriação e do copyright, pois não é uma propriedade a ser retida, mas um bem a ser compartilhado, problematizado para gerar um “dom de prazer” ou um “dom de abismo” que “nos transborda, nos dificulta”, que incita a uma “profanação” no sentido de restituir as coisas ao “livre uso dos homens”.

## 6. OUTROS COMENTÁRIOS

Ao final deste percurso teórico, arremato que pensar o fotojornalismo na interseção da arte exige, antes de tudo, uma nova filosofia da imagem. Exige que abandonemos a confortável segurança do “visível” para nos aventurarmos no terreno instável do “visual”, posto que a imagem fotojornalística, quando potente, não nos entrega respostas, mas nos lança perguntas. Ela nos comove para nos mover.

<sup>4</sup>Esta é, inclusive, outra ótima oportunidade de pesquisa a ser empreendida.

As implicações deste estudo são de ordem social, acadêmica e ética. Socialmente, em um ecossistema midiático que favorece a velocidade e a superficialidade, aprender a “ler” as imagens como sintomas é desenvolver uma cidadania do olhar, mais crítica e mais humana. Nesse contexto, a complexidade do fotojornalismo resta, persisto, em sua natureza multifacetada, conforme elucidado por Azoubel (2019). Não se trata apenas de uma “atividade singular”, mas de um campo no qual a “linguagem comunicacional” da fotografia, em simbiose com o texto, floresce em “narrativas factuais” que extrapolam os limites dos veículos impressos. Essa compreensão, que abraça a “pluralidade fotográfica” e as “individualidades e subjetividades” envolvidas em sua produção e recepção, é fundante para a já descrita “cidadania do olhar”, verdadeiramente informada e engajada.

Academicamente, com este trabalho, convido os estudos em Comunicação e em História da Arte a um diálogo mais intenso ao sugerir que a fronteira entre seus objetos é muito mais porosa do que se costuma admitir para que se possa oferecer instrumental teórico robusto, alinhado às tendências internacionais da cultura visual, para a análise de imagens.

Para pesquisas futuras, sugiro a aplicação deste método a outros campos da imagem técnica (cinema documental, imagens de vigilância, memes e mais) e a investigação de como a circulação digital das imagens fotojornalísticas – com seus compartilhamentos, montagens, edições e ressignificações – potencializa e/ou neutraliza sua dimensão de “acontecimento” e de “sintoma”. A antropologia do *Homo pictor*, do ser humano que faz imagens, à Wulf, pode ser um caminho fértil para entender como essas novas práticas imagéticas moldam a nossa condição humana hoje, posto que a imaginação “é a energia que liga o homem ao mundo e vice-versa” (WULF, 2013, p. 22-23). Acredito fortemente que é nessa ligação, complexa e muitas vezes conflituosa, que o fotojornalismo continua a encontrar a sua força e a sua perene relevância.

## 7. OPORTUNIDADES

Este ensaio conceitual abre caminho para uma série de investigações empíricas que podem testar, aprofundar e expandir o quadro teórico aqui proposto. Para além das indicações feitas anteriormente em forma de notas de rodapé, sugiro três direções principais para futuras pesquisas, a saber:

A primeira, e talvez a mais direta, seria a aplicação deste referencial a uma análise imagética aprofundada de um corpus selecionado. Ora, enquanto me abstive de analisar imagens específicas para me concentrar na construção do argumento teórico, uma pesquisa futura pode por em funcionamento os conceitos de “sintoma”, “visual”, “rasgadura” e “páthos”

no exame de fotografias canônicas do fotojornalismo ou de produções contemporâneas. Já a metodologia de “leitura sintomática” possibilitaria à pessoa pesquisadora identificar em tais registros não apenas o que representam (seu conteúdo manifesto), mas como sua própria materialidade e composição (o grão, o desfoque, o corte abrupto...) funcionam como elementos que desestabilizam o visível e produzem afeto. Seria uma forma de responder, na prática, à pergunta: onde, exatamente, a imagem fotojornalística se rasga para nos dar a ver algo do real?

A segunda oportunidade reside nos estudos de recepção. Uma vez que argumento que a eficácia da imagem está no que ela “faz” com a e com o espectador, torna-se fundamental investigar empiricamente esses efeitos. Como diferentes públicos leem e se relacionam com essas “imagens-acontecimento”? A emoção gerada pelo páthos de uma imagem de guerra se traduz efetivamente em indignação e mobilização política, ou ela é consumida como um espetáculo da dor alheia para gerar apenas uma catarse passageira? Pesquisas qualitativas, com grupos focais e entrevistas em profundidade, possibilitariam explorar como as imagens fotojornalísticas são negociadas, ressignificadas e incorporadas ao imaginário social.

Por fim, uma terceira via de pesquisa parte dos achados anteriores de Azoubel, já que o mapeamento da produção acadêmica, conforme identificado em 2019, revela uma notável concentração de estudos nas regiões Sudeste e Sul do Brasil, com instituições proeminentes situadas em São Paulo, Paraná e Pernambuco. Ele também aponta para uma concentração temática ao destacar que as pesquisas predominam em assuntos como “guerras, política, esportes, conflitos sociais, tragédias”. Nesse cenário, poderiam florescer investigações que explorem o fotojornalismo em regiões diversas do país e que abordem temas menos frequentes, como “gênero, [...] desigualdades étnicas, [...] orientação sexual dos indivíduos”. Quem sabe não será uma dessas o foco de uma nova investida. Reflitamos!

## REFERÊNCIAS

- AZOUBEL, Diogo. *Narrativas fotojornalísticas I: matizes, sujeitos, objetos*. Belo Horizonte, Letramento, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Devolver uma imagem*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. Tradução de Cássio de Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Que Emoção! Que Emoção?*. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto: [s.n.], 2002.
- WULF, Christoph. *Imaginação e mimesis*. In: WULF, Christoph. *Homo pictor*. Tradução de Leda Verdiani Tfouni. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

**Texto enviado em: junho de 2025**

**Texto aceito em: julho de 2025**

{...}