

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Marina Lorenzoni Chiapinotto

**RIO GRANDE DE LUTO: UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS
JORNALÍSTICAS DO ACIDENTE DA TAM EM DIÁRIOS GAÚCHOS**

São Leopoldo, RS, Brasil

2010

MARINA LORENZONI CHIAPINOTTO

**RIO GRANDE DE LUTO: UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS
JORNALÍSTICAS DO ACIDENTE DA TAM EM DIÁRIOS GAÚCHOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

Orientador: Professor Doutor Ronaldo César Henn

São Leopoldo - RS

2010

C532r Chiapinotto, Marina Lorenzoni

Rio Grande de luto: uma análise das fotografias jornalísticas do acidente da TAM em diários gaúchos / por Marina Lorenzoni Chiapinotto. -- São Leopoldo, 2010.

156 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2010.

“Orientação: Prof. Dr. Ronaldo César Henn, Ciências da Comunicação”.

1.Fotojornalismo. 2.Fotojornalismo – Rio Grande do Sul. 3.Imprensa – Rio Grande do Sul. 4.Semiótica – Cultura. 5.Acidentes aéreos – Luto. I.Título.

CDU 77.044
77.044(816.5)

Catálogo na publicação:
Bibliotecária Carla Maria Goulart de Moraes – CRB 10/1252

MARINA LORENZONI CHIAPINOTTO

**RIO GRANDE DE LUTO: UMA ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS JORNALÍSTICAS
DO ACIDENTE DA TAM EM DIÁRIOS GAÚCHOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

Aprovado pela Banca Examinadora em 29 de março de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ronaldo César Henn – Orientador/UNISINOS

Prof^ª. Dra. Elisângela Carlosso Machado Mortari – UFSM

Prof^ª. Dra. Nísia Martins do Rosário – UNISINOS

Os sonhos só cabem aqui porque vocês os tornaram possíveis...

Aos meus pais, Nilton e Elisia.

Em memória das 199 vítimas da tragédia da TAM, especialmente dos
gaúchos que se foram...

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui não foi fácil...

Há muito tempo existem pessoas especiais na minha vida que compartilham os sonhos, os momentos difíceis e estão sempre na torcida. A vocês, meu sincero agradecimento por tornarem esse período mais ameno:

Aos meus pais, Nilton e Elisia, que, como gesto de amor, nunca mediram esforços para proporcionar educação aos meus irmãos e a mim, muitas vezes negligenciando seus sonhos para realizar os nossos. Agradeço por tudo;

Aos meus irmãos, Liana e Augusto, que, mesmo longe, estão sempre comigo e compartilham cada vitória;

À Laura, parceira de vida, de estudos, de sonhos, de alma...sempre presente na minha vida, hoje e sempre! Quem nunca me deixou desistir nos momentos mais desanimadores. Esteve comigo na alegria e na tristeza, na diversão e na dissertação! E no calorão insuportável de Porto Alegre na última semana de dissertação, agüentando firme do meu lado e ajudando em tudo.

À tia Zeti, que participa de todos os momentos das nossas vidas;

À Amanda, pequena da “dindinha”, pelos abraços gostosos e pelas cartinhas;

Meus amigos todos. Em especial àqueles que estiveram mais próximos (mesmo que não geograficamente!) nessa fase do mestrado: Tai Becker, Lilian Abelin, Carina Bohnert, Carol Weber, Dari Campos, César Stefen, Eliane Barreto.

Há um pouco menos de tempo, mas de igual forma especiais, agradeço àqueles que surgiram no percurso do mestrado:

Nísia (professora Nísia Martins do Rosário), que surgiu na minha vida acadêmica em 2007 e, desde então, iluminou o meu caminho em diversos momentos. Pessoa e mestre admirável, digna de todo o meu respeito, carinho e gratidão... Agradeço, de coração, cada momento aberto ao diálogo sincero e enriquecedor: as aulas, os cafés, a qualificação...Esta dissertação tem muito de ti!

À professora Beatriz Marocco, que me orientou na maior parte deste percurso, compartilhando sua sabedoria e que, acima de tudo, teve a gentileza de compreender a difícil decisão de troca de orientador. Meu sincero respeito e agradecimento por tudo;

Ao professor Ronaldo Henn, que abraçou este trabalho nos últimos seis meses, mas que teve sempre um papel importante em todo o processo do mestrado. Esta dissertação não existiria sem suas provocações, que me fizeram enxergar além, aventurar-me pelo desconhecido e entender que esse é o verdadeiro espírito do pesquisador. Também, por me desviar de caminhos errantes e por compreender os momentos de escrita solitária. Agradeço por tudo;

Aos professores Christa Berger e Antonio Fausto Neto, pelos valiosos diálogos. Escutar-lhes é sempre um prazer;

À Elisângela, minha primeira professora de semiótica...quem primeiro leu o esboço do projeto de mestrado e deu incentivo para levar adiante esta pesquisa. Agradeço por retornar no término do processo com uma leitura crítica e enriquecedora;

Aos colegas da turma de 2008, especialmente aos da linha de *Linguagem e Práticas Jornalísticas*: Maria Joana Chaise, Vera Martins, Daniel Cassol, Felipe Boff, Aline Dalmolin e Frederico Tavares. Em especial à Jaque Torres, pessoa sensacional que veio de tão longe para que nascesse uma amizade sincera. Joel Guindani, o “companheiro” da turma, com quem dividi muitas idéias e angústias. Grace Bender, que com base em respeito e confiança, tornou-se amiga. Ângela Zamin, pessoa e pesquisadora que inspira grande admiração. Araci Koepp, Carlise Duarte, Julie Reichert, Clarissa Daneluz e Rebeca Recuero, pelas conversas e coleguismo;

À Eloísa Klein, Dafne Pedroso, Camila Arócha, Cláudia Melo e Carmen Silva, agradeço pela parceria e troca de idéias e pelo acolhimento em São Leopoldo. Em especial à Eloísa, que sempre me recebeu em sua casa, disponível a ajudar;

À editoria de fotografia de *Zero Hora*, em especial, ao Genaro Joner e ao Marcos Nagelstein, meu sincero agradecimento pelos ricos depoimentos. Aos colegas do *Diário de Santa Maria*, pela oportunidade de vivenciar os acontecimentos ligados à tragédia da TAM e pelo acesso aos arquivos do jornal;

À Milena Freire, que se dispôs ao diálogo e à troca de bibliografias sobre morte e luto; Aos meus colegas da UCS, em especial Marliva, Edson, Elaine, Álvaro, Marina, Daiane e Najara, pela acolhida no trabalho;

À Vitor Ramil e Nei Lisboa, pelas músicas calmantes entre uma página e outra desta dissertação;

Às secretárias do PPG, em especial à Lilian, pela presteza e atenção;

À CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou esta pesquisa e
A Deus e Nossa Senhora Medianeira, agradeço a bênção de chegar até aqui.

*“As imagens descem como folhas no chão da sala
Folhas que o luar acende, folhas que o vento espalha
Eu plantado no alto em mim contemplo a ilusão da casa
As imagens descem como folhas enquanto falo.
As imagens se acumulam, rolam no pó da sala
São pequenas folhas, secas folhas de pura prata...”*

A ilusão da casa, Vitor Ramil.

RESUMO

Este texto dissertativo tem como objetivo analisar quais as estratégias utilizadas pelos jornais *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* para dar a ver o sentido de luto nas fotografias jornalísticas do acidente com o voo 3054 da TAM, que aconteceu em julho de 2007. Para tanto, a dissertação pauta-se no arcabouço teórico-metodológico da Semiótica da Cultura – que diz que a morte é fundante de todas as culturas humanas –, mas sempre norteadas pelas teorias do jornalismo (campo de estudo desta dissertação). A metodologia conta com análises dos textos fotojornalísticos e depoimentos de fotojornalistas que participaram desta cobertura, que centrou-se nos dramas humanos diante da morte. Assim, ritualizou o acontecimento, institucionalizando o luto nos três impressos gaúchos do Grupo RBS através de suas enunciações.

Palavras-chave: Fotografia jornalística. Semiótica da Cultura. Morte. Luto.

ABSTRACT

This argumentative text is to analyze which strategies used by the newspaper *Zero Hora*, *Pioneiro* and *Diário de Santa Maria* to see the sense of mourning in the news photographs of the crash of TAM Flight 3054, which took place in July 2007. To this end, the dissertation is guided in the recent development of the Semiotics of Culture - which says that death is foundational to all human cultures - but always guided by the theories of journalism (field of study of this dissertation). The methodology relies on analysis of texts and statements of photojournalism photojournalists who participated in this coverage, which focused on the human dramas facing death. Thus, ritualized the event, institutionalizing the mourning in the three forms of the gauchos RBS through their utterances.

Key-words: Photojournalism. Semiotics of Culture. Death. Mourning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE I – SOBRE SEMIÓTICA DA CULTURA	21
1.1 FUNDAMENTOS DA SEMIÓTICA DA CULTURA	22
1.2 A CULTURA PELA SEMIÓTICA DA CULTURA	27
1.2.1 O texto como unidade mínima da cultura	31
1.2.1.1 O caráter codificado dos textos	33
PARTE 2- SOBRE MORTE E LUTO	37
2.1 A MORTE E O MORRER NA CULTURA	38
2.2 LUTO: RITUAL PERANTE A MORTE	45
2.2.1 Um breve panorama dos rituais de luto: desde a Idade Média	50
PARTE 3 – SOBRE A MORTE NO JORNALISMO: O ACIDENTE COM O VÔO 3054 DA TAM	55
3.1 O ACIDENTE COM O VÔO 3054 DA TAM	56
3.1.1 Vôo 3054 da TAM em jornais gaúchos	62
3.1.2 A morte no jornalismo: uma questão de valores-notícia	71
PARTE 4- SOBRE FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA	75
4.1 FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA COMO UM TEXTO NO JORNAL IMPRESSO.....	76
4.1.1 Nas tramas do texto, o código: significações fotográficas	79
PARTE 5- SOBRE FOTOGRAFIAS JORNALÍSTICAS DO ACIDENTE COM O VÔO 3054 DA TAM	83

5.1 CAMADAS DE ANÁLISE DOS TEXTOS FOTOJORNALÍSTICOS.....	84
5.2 NARRATIVAS FOTOJORNALÍSTICAS: TECENDO UM MÉTODO.....	87
5.3 ANÁLISES E NARRATIVAS FOTOJORNALÍSTICAS	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
ANEXOS	144

INTRODUÇÃO

Uma história: casos e acasos que motivam a pesquisa

17 de julho de 2007, um dia tranquilo na redação do *Diário de Santa Maria*¹. Nada além das notícias previstas pela agenda jornalística que, naquele período, tinha como foco principal os jogos Pan-Americanos sediados no Rio de Janeiro. A edição encaminhava-se para o fechamento enquanto os três televisores da redação estavam sintonizados em emissoras que transmitiam as competições ao vivo. A capa da edição de 18 de julho estampava as medalhas de ouro conquistadas pelo Brasil no Pan.

Foi a célebre vinheta do plantão de telejornalismo que quebrou a rotina do final daquele dia, anunciando a explosão de um *airbus* no aeroporto de Congonhas (São Paulo). Os aparelhos de televisão rapidamente foram sintonizados em canais com transmissão simultânea sobre o acontecimento. A equipe do jornal agilizou-se para encaixar uma notícia de duas colunas na edição. Enquanto isso, eu procurava fotografias do acidente nas agências on-line de notícias.

Aos poucos, informações mais precisas chegavam à redação. A primeira delas foi a divulgação de que o avião tinha partido do aeroporto Salgado Filho (Porto Alegre) e, então, levantou-se a hipótese de haver muitos gaúchos dentre os passageiros e a tripulação do vôo 3054 da TAM. Como se diz no jargão jornalístico, “caiu” a capa do Pan e os diagramadores e editores começaram a esboçar a capa com manchete e fotografia principal sobre o acidente aéreo.

Após a divulgação de uma lista informal² de vítimas do acidente, os três impressos pertencentes ao Grupo RBS – *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* – uniram-se para mapear os gaúchos que estavam no vôo 3054, subdividindo-se de acordo com as vítimas de cada região de cobertura dos respectivos jornais. Das cerca de duzentas pessoas que morreram, a maioria delas eram gaúchas ou viviam no Estado. Apenas uma notícia de duas colunas na edição de 18 de julho de 2007 não dava conta da proporção do acontecimento, considerando o número de vítimas ligadas ao Rio Grande do Sul.

¹ Naquele período, eu atuava como fotojornalista especial no *Diário de Santa Maria* (pertencente ao Grupo RBS – Rede Brasil Sul –, assim como *Zero Hora* e *Pioneiro*). Os relatos feitos aqui se baseiam nos fatos que presenciei na redação do jornal no período de cobertura do acidente com o vôo JJ 3054 da TAM.

² A lista oficial das vítimas só foi divulgada pela TAM na madrugada seguinte.

A cobertura jornalística foi ampliada e o acidente passou a pautar a agenda dos jornais, desdobrando-se em notícias e em reportagens acerca deste acontecimento durante alguns meses. Como fotojornalista, participei da cobertura de pautas³ relacionadas ao acidente da TAM na região de Santa Maria; e, como espectadora e leitora, acompanhei a cobertura jornalística dos mais diversificados veículos, pois foi um acontecimento que me sensibilizou e, de certo modo, me chocou.

Cerca de quinze dias após o acidente, cobri uma homenagem realizada a uma das vítimas⁴. O salão estava cheio e, então, usei uma lente zoom⁵ para fotografar discretamente os familiares recebendo condolências (ver *anexo I*). Mesmo afastada e discreta (sem uso do flash para não destacar minha presença), um familiar incomodou-se com a presença de jornalistas e ordenou que o repórter e eu nos retirássemos. A situação foi constrangedora e me deixou desconfortável.

Foi então que reli *Diante da dor dos outros*, de autoria de Susan Sontag. Embora escrito a partir de um olhar da ensaísta sobre fotografias de guerra, muitas passagens servem para se pensar a retratação da dor e a postura dos fotógrafos ao registrarem a morte. Nas palavras da autora, “queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmera, estejam “desprevenidas” (SONTAG, 2003, p. 49).

Ou seja, interpreto deste fragmento do ensaio de Sontag que há a necessidade do “realismo” da morte nas fotografias. A finitude que o homem tanto teme para sua vida, por ser inevitável, é o que se deseja ver com naturalidade através do *outro* e, por isso, a necessidade de ver as pessoas desprevenidas – flagradas sofrendo – diante das câmeras. A morte ganha uma dimensão simbólica na vida daqueles que ainda vivem, ao depositarem seu credo – vendo imagens jornalísticas – de que a finitude só faz parte do cotidiano do *outro*.

Vivenciar a rotina do jornal, registrar fotograficamente fatos derivados da tragédia com o voo 3054 da TAM, acompanhar a cobertura midiática, ser expulsa da homenagem e reler o ensaio de Susan Sontag, somados ao fato de que acontecimentos ligados à morte já me

³ No total, cobri sete pautas relacionadas ao acidente: os amigos de Richard Canfield esperando a identificação do corpo, amigos e alunos de Leila dos Santos (uma das últimas vítimas a ter o corpo identificado) em luto na escola que ela lecionava, missa em memória de Leila, velório simbólico de Richard Canfield, últimos trabalhos orientados por Elida Dembinski em escola de Santa Maria, enterro de Élide Dembinski, entrevista de um ano do acidente da TAM com os irmãos de Canfield.

⁴ Richard de Salles Canfield, empresário santamariense. O irmão, George de Salles Canfield, avistou-me fotografando seu pai (Jefferson Canfield) e dirigiu-se até mim pedindo que me retirasse do local.

⁵ A lente zoom é uma objetiva de longa distância focal (superior a 50 mm) que permite fotografar objetos e motivos afastados.

indagavam sobre os modos como são representados em fotografias veiculadas em jornais impressos, contribuíram, portanto, na lista de motivações que resultaram na elaboração do projeto de mestrado que problematizasse a temática.

O acidente com o voo 3054 foi, portanto, um acaso em meio aos primeiros movimentos que eu fazia para estruturar o projeto de Mestrado, no segundo semestre de 2007. O acontecimento, então, passou a ser o **caso** que desencadearia as observações, as inquietudes e as reflexões mais pontuais e rigorosas que a pesquisa científica exige.

Um olhar: enquadrando a pesquisa

Acompanhando a cobertura diária do acidente com o voo 3054 da TAM, passei a lançar um olhar mais apurado especificamente sobre *Zero Hora* – em função de ser um jornal de referência para a sociedade gaúcha e por fazer parte do meu repertório de leitura – e observei duas questões que se sobressaíram na cobertura.

A primeira delas é o localismo – proximidade geográfica (FELIPPI, 2007; SILVA, 2005) – na tematização das notícias, através de referências constantes aos gaúchos mortos e ao Rio Grande do Sul. Marcelo Rech, diretor de redação de *Zero Hora* naquele período⁶, enfatizou a questão da proximidade em texto publicado na página 3 da edição de 22 de julho de 2007:

(...) **A angústia cresceu exponencialmente quando se comprovou que o Airbus A320 havia partido duas horas antes do aeroporto Salgado Filho.** Agora, não era mais só uma tragédia de enormes proporções, como a queda do Fokker da TAM ou o 11 de setembro. **Mesmo a mil quilômetros de distância, o acidente ganhou ainda maior dimensão, assumiu tons de calamidade e se tornou dramaticamente local.** Agora ZH pretende deixar registrado o sepultamento de cada vítima [...] O jornal seguirá cumprindo sua missão de espelhar o sentimento que tomou conta dos gaúchos. (*grifos meus*).

Como exemplo da importância e da ênfase no fator proximidade, cito títulos de notícias e manchetes publicadas em *Zero Hora* em diferentes edições: “O Rio Grande em choque”, “Capital da apreensão”, “Um Estado órfão”, “Dor cobre o mapa do RS”, “Economia gaúcha a meio mastro” e “Gaúchos são a metade”.

A segunda observação se refere à produção do sentido de luto no discurso do impresso. Essa observação se deu a partir da publicação da capa de 19 de julho de 2007 (ver

⁶ Atualmente, Ricardo Stefanelli é o diretor de redação de *Zero Hora*.

anexo 2), em que o preto – simbologia ocidental para representar o luto (ARIÈS, 1989) – predominava, incluindo o nome do jornal e o olho da RBS. Além disso, páginas inteiras foram publicadas em preto e branco nos dias que sucederam a tragédia. Interpretei como uma enunciação institucional de luto, o que parecia revalidar o discurso de luto⁷.

A partir desse contexto, o projeto propunha-se, inicialmente, a analisar a produção do sentido de luto no discurso fotorjournalístico de *Zero Hora* na cobertura do acidente da TAM. Além disso, a pesquisa também incluía títulos, legendas e diagramação a partir da compreensão de que o discurso se constitui no – e pelo – dialogismo entre esses elementos já materializados no jornal (BAKHTIN, 1979; MACHADO, 2006).

Mas a pesquisa é um percurso que constrói, desconstrói e reconstrói objetos, problemas que a guiam e, principalmente, os questionamentos iniciais que a motivam. Isso leva o pesquisador a se aproximar do objeto e do *corpus* com outros olhares na medida em que, imerso no universo da (própria) pesquisa, compreende que o próprio objeto é que o indaga sobre muitas questões, mais complexas e pontuais do que as que são lançadas na avidez de delimitar um *corpus* e um problema de pesquisa.

Sendo assim, após as primeiras leituras específicas e as pesquisas documentais para pré-seleção do *corpus*⁸, pude olhar de forma mais madura para o objeto e, então, houve três ajustes⁹ que modificaram alguns pontos da pesquisa. Isso implica, com obviedade, em redefinições do percurso teórico-metodológico do projeto.

O primeiro ajuste foi a delimitação do *corpus*, que passou a centrar-se apenas em fotografias jornalísticas. Tendo em vista minha trajetória pessoal e minhas motivações acerca da fotografia jornalística, tornou-se mais condizente aprofundar a pesquisa a partir desse elemento dentre os demais que formam a unidade discursiva da página do jornal.

A escolha também se deu em função da intencionalidade de deter-me às particularidades da fotografia jornalística, explorando as potencialidades de sua linguagem em cristalizar códigos culturais – como a morte e o luto – e proferir sentidos aos acontecimentos.

⁷ Análise feita no artigo “Rio Grande de luto: o jornal *Zero Hora* pautando a sociedade gaúcha”, apresentado como trabalho final da disciplina de Estratégias Semiológicas dos Discursos Midiáticos (ministrada pelo professor Antonio Fausto Neto), a qual cursei como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. O artigo foi apresentado por mim no IX Seminário Internacional da Comunicação da PUC-RS, em novembro de 2007 (e seu resumo publicado na página 47 dos Anais do SICOM).

⁸ As primeiras pesquisas exploratórias aconteceram ainda em 2007, após o acidente e antes da formulação do projeto de mestrado. Foram coletadas 234 páginas de *Zero Hora* (das edições de 18 de julho a 18 de agosto de 2007), através do arquivo digital on-line NxT-3 do Grupo RBS, onde todas as edições estão arquivadas.

⁹ A ordem numérica não tem, necessariamente, relação direta com a ordem de importância das adequações principais elencadas no corpo do texto.

Outro ponto é a normatização dos jornais de que não podem aparecer imagens de corpos mortos, de acordo com orientação interna¹⁰ dos impressos para interpretação da seguinte regra:

Os veículos da RBS não admitem que uma notícia de teor negativo seja ilustrada com alguma imagem sem conexão direta e específica com o caso. A divulgação de imagens desagradáveis ou que possam chocar o público deve se limitar aos casos em que acrescentem informações à notícia, com o nítido sentido de ajudar a sociedade a conhecer a extensão do fato (GUIA DE ÉTICA, QUALIDADE E RESPONSABILIDADE SOCIAL, 2007, p. 27).

O segundo ajuste se deu a partir da percepção de que a inclusão dos demais jornais do grupo ofereceria um objeto empírico e um *corpus* mais ricos – principalmente porque o valor-notícia do localismo também se sobressaiu nesses outros jornais, sendo que muitas vítimas eram da região de cobertura do interior do Estado. Assim, os jornais *Pioneiro* (Caxias do Sul) e *Diário de Santa Maria* (Santa Maria) foram incluídos no *corpus*.

Após a inclusão dos jornais *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria*, que se deu a partir de pesquisa exploratória no primeiro semestre de 2008¹¹ (após o início do mestrado), o localismo passou a ser um grande pressuposto da pesquisa, de modo que ofereceu indícios de singularidades recorrentes na cobertura jornalística da tragédia com o voo 3054 da TAM nos três jornais que tomo aqui como objeto de estudo – o *Diário de Santa Maria*, por exemplo, utilizou um selo preto com a inscrição “Rio Grande de luto”, o que amplia a idéia de enunciação institucional de luto.

Por fim, a terceira e mais importante adequação da pesquisa se deu com relação à problematização (apresentada no próximo subitem), o que resulta de outros olhares lançados sobre o objeto e o *corpus*.

¹⁰ Os modos de interpretação e a aplicabilidade das regras do *Guia de Ética, Qualidade e Responsabilidade Social* (2007) do Grupo RBS são enfatizados pelos editores-chefes dos jornais e os respectivos editores de fotografia. Aproprio-me das orientações que recebi (como fotógrafo *free-lancer*), bem como os demais fotógrafos, para trazer ao texto como um dado relevante na prática fotoperiodística.

¹¹ A segunda parte da pesquisa exploratória aconteceu em abril de 2008, após os primeiros ajustes do projeto, que se deram na disciplina de Pesquisa em Comunicação, ministrada pela professora Nísia Martins do Rosário. Foram coletadas 62 páginas do *Pioneiro* e 59 do *Diário de Santa Maria* no período de um mês que sucedeu a tragédia. A pesquisa nos arquivos NxT-3 dos jornais aconteceu durante um final de semana inteiro, na redação do *Diário de Santa Maria*. No total, foram coletadas 355 páginas referentes ao acidente da TAM nos três impressos gaúchos.

Um caminho: construindo a pesquisa

A partir dos indícios já descritos anteriormente de uma enunciação institucional de luto, a pesquisa passou a versar em torno das estratégias utilizadas por *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* para dar a ver este sentido de luto nos textos fotojornalísticos sobre o acidente com o voo 3054 da TAM.

A partir de tal questão que norteia esta pesquisa, é necessário esclarecer aqui que percebo a existência de diferentes tipos de morte no jornalismo – o que possivelmente recai sobre as diferentes tratativas dadas pelo *fazer* jornalístico aos acontecimentos com morte noticiados rotineiramente. Pode-se dividir a morte em cinco categorias no jornalismo: 1) morte natural (doença, velhice); 2) morte por violência (guerras, terrorismo, crimes, embates urbanos); 3) morte de personalidades públicas; 4) morte por tragédia (acidentes, catástrofes da natureza); 5) vida após a morte e enfrentamento da morte. Nesta pesquisa, a morte por tragédia (quarta categoria) é o foco, uma vez que é a qualidade do próprio acontecimento com o voo 3054 da TAM (considerando o número de vítimas, a repercussão, o inesperado).

Tendo presente que a morte é fundante de todas as culturas humanas, pois é ela que faz com que o homem tenha consciência de si e do seu papel social no mundo, a finitude acaba sendo a principal complexidade que acompanha o homem durante toda a sua existência. Por temer a morte, o homem não fala sobre a sua própria finitude, vive como se ela não existisse (FREIRE, 2006). Por isso a morte tornou-se objeto de um interdito na atualidade.

Por toda essa negatividade que a morte representa para o homem, é que a vida adquire sentido positivo (representando tudo que há de benfazejo no mundo), pois a finitude representa o que há de mais terrível e ameaçador para a espécie humana. Vida e morte são, portanto, a combinação binária que está nas raízes mais profundas da cultura humana. Essa oposição binária também já está presente nos códigos biológicos do homem, uma vez que as próprias células do organismo humano carregam consigo a informação de um fim, desde o princípio da sua existência.

Nessa combinação binária, um pólo não existe sem o outro. O sentido (positivo da vida e negativo da morte) surge da relação entre ambos, nos meandros desses meios (nas fronteiras, conforme LOTMAN, 1996), de forma assimétrica. O luto – enquanto ritual de dor –, por ser a experiência mais próxima que o homem tem da morte, é uma forma simbólica de superação dessa assimetria de valores entre vida e morte, que se dá nesse espaço fronteiro.

Neste contexto, a natureza do objeto de pesquisa e a complexidade do assunto foram determinantes para a utilização do arcabouço teórico-metodológico da Semiótica da Cultura

de extração russa, que tem o binarismo como pressuposto de todas as estruturas dos textos culturais. As abordagens teórico-metodológicas propostas pela corrente de investigação aqui escolhida acompanham a tessitura da dissertação em todo o seu processo, tendo a perspectiva das teorias do jornalismo como norteadoras¹². Ademais, a Semiótica da Cultura tem abertura para a interdisciplinaridade, o que é necessário para se compreender a morte e o luto na cultura e, também, no jornalismo. É isso que Iasbeck (2005) enfatiza ao escrever sobre o método semiótico no âmbito das pesquisas em comunicação.

A semiótica é, pois, uma ciência que vai ajudar as outras ciências a descobrir caminhos e prová-los (...) O método semiótico, portanto, tem muita utilidade para promover o diálogo entre paradigmas distantes e até mesmo estranhos. Assim, com fundamentação semiótica, o pesquisador pode (desde que entenda necessário) ir buscar na Antropologia, na Sociologia, na Física ou na Psicanálise conceitos familiares a essas ciências e associá-los (de maneira organizada e sistemática) na articulação argumental em torno de peculiaridades de seu objeto de estudo (IASBECK, 2005, p.197-198).

É, portanto, aos fundamentos da Semiótica da Cultura que reservo a primeira parte desta dissertação. Em *Sobre Semiótica da Cultura* (Parte I) recupero os primeiros movimentos das pesquisas das escolas do eixo Tartu-Moscou, que no princípio dedicavam-se aos estudos de textos literários. Até que, ao amadurecer o método semiótico de análise destes textos, o arcabouço teórico-metodológico desta escola acabou permitindo a análise de todos os textos da cultura. Para tanto, me debruço sobre textos originais do período, explorando autores até então desconhecidos por mim nos estudos da semiótica e mapeando conceitos de texto, cultura e códigos que são bastante caros para esta pesquisa. Este processo é importante, visto que esta perspectiva da Semiótica da Cultura e os seus respectivos estudiosos são “insuficientemente conhecidos ou insuficientemente utilizados na área dos estudos sobre a comunicação” (BAITELLO, 1997, p. 09).

Sobre morte e luto (Parte II), trago aspectos da Semiótica da Cultura com o intuito de compreender a morte como um texto da cultura e, principalmente, a morte como fundante de todas as culturas humanas. De modo interdisciplinar, autores de diversas áreas do conhecimento dialogam sobre as complexidades que envolvem o assunto e sua relação com o homem. Sendo o luto um mecanismo simbólico de superação da morte, esta seção também faz uma reflexão acerca desta sensibilidade coletiva e, concomitantemente, privada, que se dá

¹² Entendendo que a fotografia é carente de autonomia disciplinar, nesta dissertação parto do pensamento de que ela tem necessidade de características ontológicas, que se dão na congruência das teorias do jornalismo e da semiótica, conforme abordagem na quarta parte desta dissertação.

como um ritual perante a morte e o morto e, ao mesmo tempo, como a experiência mais próxima que o homem vivo tem com a morte.

Na terceira parte – *Sobre a morte no jornalismo: o acidente com o voo 3054 da TAM* – faço um relato do acontecimento em seu estado bruto para que, num segundo momento, pudesse ser feita uma fundamentação (a partir das teorias do jornalismo) sobre a morte enquanto um valor-notícia no jornalismo. Também, apresento os jornais *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* de modo a evidenciar como se tornaram referência no Rio Grande do Sul e/ou nas suas regiões de abrangência. De cada jornal, descrevo as principais peculiaridades e recorrências na cobertura do acidente da TAM, e também faço uma análise quantitativa com a intenção de demonstrar como a morte dos gaúchos foi o foco da cobertura.

Em *Sobre fotografia jornalística* (Parte IV) é lançado um olhar sobre a fotografia como um texto no jornal impresso com o intuito de embasar as análises posteriores, onde textos da cultura (ritualizações da morte) estão inseridos na lógica dos textos fotojornalísticos.

Posto isto, é importante destacar que, considerando o recorte desta pesquisa, julguei como o mais pertinente o desenvolvimento de uma análise fotográfica. As análises, de natureza qualitativa, são apresentadas na quinta parte desta dissertação, juntamente com as camadas analíticas que as conduzem, pautadas pela semiótica, que sustenta uma análise sistematizada e em profundidade destes textos fotojornalísticos. Seis fotografias compõem o *corpus*, cuja escolha foi feita de acordo com os seguintes critérios:

- Categorização dos principais eventos envolvendo o acidente com o voo 3054 da TAM: 1) o acidente; 2) a espera pela confirmação das mortes; 3) a divulgação da lista oficial de vítimas; 4) velórios e enterros; 5) missas e homenagens; 6) protestos; 7) motivos do acidente. Esta última categoria foi descartada em função de haver raras fotografias publicadas, uma vez que os infográficos predominaram;
- Para cada categoria foi escolhida uma fotografia, sendo duas de cada jornal (totalizando as seis fotografias). O período delimitado para a seleção das imagens foi de até quinze dias após o acidente, pois depois disso, as matérias passaram a ser mais escassas, espaçadas e ocupavam menos espaço no conteúdo dos impressos;

▪ O critério de escolha de cada fotografia foi orientado pelo espaço que a imagem ganhou na unidade da página. O tamanho que a fotografia ocupa na página é uma forma de hierarquizar conteúdos, conforme Sousa (2004c, p. 107). Portanto, aqueles textos fotojornalísticos que ocupam mais espaço na página são mais importantes na construção do acontecimento porque tem uma “função estética, apelativa ou informativa” (idem:ibdem) mais relevantes que as demais.

Além das análises semióticas dos textos fotojornalísticos, depoimentos dos fotógrafos (um de cada jornal) que participaram da cobertura do acidente da TAM foram incluídos nesta mesma seção. Este procedimento metodológico visa levantar indícios de como a morte acidental é apreendida por estes sujeitos que operam os códigos culturais para transcodificá-los através de textos fotojornalísticos. Uma vez que a intenção foi apenas mapear indícios, somente três análises são acompanhadas de narrativas – para que esses depoimentos não dessem a idéia de uma análise comparativa ou de um estudo de caso.

Por fim, as considerações finais costuram o trabalho, apontando os resultados das análises, recuperando principais reflexões desenvolvidas ao longo do texto dissertativo e o modo como contribuíram para as constatações empíricas.

SOBRE SEMIÓTICA DA CULTURA
- PARTE I -

“Um texto não é a realidade, mas o material para a reconstruir”.

Lotman e Uspenskii, 1981

PARTE I – SOBRE SEMIÓTICA DA CULTURA

Nesta primeira parte, são contextualizados os fundamentos da semiótica soviética, que deram origem a um arcabouço teórico-metodológico que permite a análise de textos da cultura como um todo: a Semiótica da Cultura. A fim de apresentar o caminho metodológico percorrido pelos semioticistas que compuseram a escola de Tartu-Moscou e estabeleceram as bases para uma análise semiótica da cultura, são examinados (a partir dos principais eventos dos quais derivam os trabalhos que formalizaram as questões semióticas), na presente seção, os pressupostos e ferramentas de análise oferecidas pela experiência teórica dessa escola.

1.1. FUNDAMENTOS DA SEMIÓTICA DA CULTURA

A Semiótica da Cultura teve seus primeiros movimentos rumo a constituir-se como uma disciplina na década de sessenta do século passado. Estudiosos das universidades de Tartu¹³ (Estônia) e de Moscou¹⁴ (Rússia) organizavam, periodicamente, seminários com intuito de estruturarem uma metodologia de análise semiótica para textos literários. 1961 foi o ano que impulsionou os encontros que visavam tratar das questões relativas à semiótica.

Naquele momento, o interesse centrava-se nas análises da literatura em função de fundamentações derivadas do patrimônio da lingüística estrutural e da semiótica, tradicionais na Rússia (SEGAL *in* LOTMAN *et. all.*, 1981). Em setembro de 1961 houve, então, um encontro em Górkki que pautava a discussão sobre a aplicação dos métodos matemáticos ao estudo da linguagem literária. Desta colaboração com os métodos matemáticos surgiu um ponto de acordo, fundamental para os estudos posteriores: a literatura é uma variedade de sistemas de signos, assim como a ciência matemática.

Ainda em novembro de 1961 celebraram-se mais dois encontros: o primeiro debruçou-se sobre as problemáticas do método de transformação na lingüística e o segundo dedicou-se à aplicação dos métodos estruturais e estatísticos nas investigações sobre a composição do

¹³ A Universidade de Tartu foi fundada em 1632 pelo rei sueco Gustavus Adolphus tem tradição em lingüística computacional, psicologia, semiótica, tecnologia ambiental e biologia molecular.

¹⁴ A Universidade de Moscou foi fundada em 1755 e em 1940 recebeu o nome de Lomonosov, importante acadêmico russo. O prédio principal da universidade é um arranha-céu de 36 andares, obra concluída em 1953.

vocabulário lingüístico (MACHADO, 2003). Toporov¹⁵ apresentou conferências diretamente relacionadas com a problemática da semiótica, que mais tarde influenciariam a perspectiva de análise de todo um grupo de semióticos soviéticos.

A palavra é a unidade pragmática mais importante do discurso que tem importância primária para quem se serve da linguagem. Pode pôr-se em dúvida que a palavra como unidade sintética do discurso possa actuar como unidade da língua e ao mesmo tempo funcionar como elemento dum sistema do tipo lingüístico corrente. (...) Se se fala em análise comparada rigorosamente científica do léxico, esta é oportuna precisamente em conexão com o estudo da linguagem no amplo contexto da ‘cultura’ (TOPOROV *apud* SEGAL *in* LOTMAN *et. all.*, 1981, p. 254).

Após as primeiras provocações semióticas – como a de Toporov – causadas pelas conferências de 1961, organizou-se o primeiro encontro da era propriamente semiótica da teoria e crítica literária na Rússia. O *Simpósio para o Estudo Estrutural dos Sistemas de Signos* aconteceu em dezembro de 1962, em Moscou, onde participaram pesquisadores das mais diversas áreas (lingüística, psicologia, artes, mitologia, entre outros), e se concluiu que “a teorização abstracta, característica de semelhantes discussões naquela época, já não podia satisfazer ninguém: eram necessárias efectivas investigações práticas [*no âmbito da semiótica*]” (SEGAL *in* LOTMAN *et. all.*, 1981, p. 249).

O artigo de autoria de Zalizniak, Ivanóv e Toporov¹⁶ ampliou a esfera dos problemas da semiótica durante o simpósio. Neste artigo em específico, os pesquisadores fundamentaram o conceito de “sistema de modelização”, através da análise de algumas contraposições religiosas (como bom-mau, morte-ressureição, céu-inferno), o que possibilitou identificar as estruturas binárias que tornam possíveis descrever e reconstruir sistemas e textos religiosos. Outro trabalho, apresentado por Cheglov, também apontava para contra-senhas na estrutura semântica interna de obras literárias – especialmente de Ovídio. No livro analisado pelo pesquisador, concluiu-se que o mundo é construído por contraposições simples, tais como: aridez-umidade, reto-curvo, dureza-brandura.

Após o simpósio de 1962 houve um intervalo de dois anos nas reuniões, o que permitiu aprofundar as investigações práticas – ainda incipientes naquele período – e delimitar objetos passíveis de análise semiótica. Na década de 1960 houve ao menos mais três

¹⁵ Vladimir Toporov foi um importante lingüista russo que influenciou a perspectiva da semiótica da cultura. Faleceu em 2005.

¹⁶ O artigo intitula-se “Em torno da possibilidade dum estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos de modelização”.

encontros de verão organizados por Iúri Lotman na Universidade de Tartu, na cidade de Kääriku. O objetivo das conferências de 1964, 1966 e 1968 foi a elaboração gradual de um estudo geral da análise semiótica dos chamados sistemas secundários de modelização.

Nesses seminários, chegou-se ao consenso de que tais sistemas teriam como base a linguagem (sistema primário) e receberiam uma estrutura secundária, atrelada necessariamente aos fenômenos culturais (SEGAL *in* LOTMAN *et. all.*, 1981). O estudo referido preocupava-se, prioritariamente, em descrever aqueles sistemas que poderiam ser considerados modelos do mundo, os quais perpassam o imaginário de coletividades inteiras. As primeiras análises desses sistemas centravam-se em literaturas que poderiam aspirar a ser modelo do mundo – como as obras de Dostoiévski¹⁷, que foram bastante exploradas pelos semioticistas russos. Lotman e Uspenskii (1981, p. 38-39) apontaram, em texto redigido por eles em 1971, que:

Durante os últimos anos, nas publicações da Universidade de Tártu relativas à semiótica, os fenômenos da série cultural têm sido definidos como *sistemas de modelização secundários*.[...] Apesar da oportunidade de uma contraposição entre sistemas modelizantes primários e secundários sem a qual não se poderia determinar a sua respectiva especificidade, parece-nos útil sublinhar que, no seu funcionamento histórico real, as línguas e as culturas são indivisíveis: não é admissível a existência duma língua (no sentido amplo do termo) que não esteja imersa num contexto cultural, nem duma cultura que não possua no seu próprio centro uma estrutura do tipo da duma língua natural.

A partir disso, aumentou a atenção dada à problemática da estrutura do mundo, o que manifestou-se com mais ênfase nos estudos de Iúri Lotman sobre a tipologia da cultura. Os trabalhos de Lotman seguiam a rica tradição culturoológica da ciência russa; porém, com um aspecto novo e em ascensão naquele período: a semiótica como instrumento para o estudo das culturas – e suas respectivas relações sígnicas (LOTMAN, 1996; MACHADO, 2003).

Dos estudos realizados nesses seminários periódicos, consolidou-se a escola de Tartu-Moscou – como foi nomeada e reconhecida mais tarde –, tendo como principais expoentes os pesquisadores Iúri Lotman, Borís Uspenskii, Vladimir Toporov e Vyacheslav Ivanóv, entre outros. Esse grupo de semioticistas ensaiava teorizar as bases do que posteriormente serviria

¹⁷ Fiódor Mikhailovich Dostoiévski foi um escritor russo, considerado um dos maiores romancistas da literatura russa. É tido como o fundador do existencialismo, pela sua obra *Notas do Subterrâneo*. Sua obra mais conhecida (o último romance escrito por ele), *Os Irmãos Karamazov*, foi considerada por Sigmund Freud como o melhor romance já escrito.

como arcabouço teórico-metodológico para analisar os conteúdos da cultura como um todo, superando, assim, a proposta inicial que restringia a disciplina ao exame da produção literária.

Após esses encontros em Kääriku, o método semiótico foi plenamente aceito no âmbito da ciência. Em 1973, cinco estudiosos que integravam a escola de Tartu-Moscou publicaram *As teses para uma análise Semiótica da Cultura* (MACHADO, 2003). Os artigos reunidos na obra propunham-se a fazer uma análise semiótica de textos literários da cultura eslava em geral. Entretanto, a conjectura metodológica utilizada pelos pesquisadores possibilitava estudar qualquer elemento da cultura, nas suas mais diversas manifestações. O entendimento semiótico geral da cultura se dá, conforme Lotman e Uspenskii (1981, p. 46), através de textos como unidade mínima que a compõe:

Em geral, a cultura pode representar-se como um conjunto de textos; mas do ponto de vista do investigador, é mais exacto falar da cultura como mecanismo que cria um conjunto de textos e dos textos como realização da cultura. Pode considerar-se uma conotação essencial da caracterização tipológica da cultura a maneira como ela própria se define. Se é próprio de certas culturas o representar-se como um conjunto de *textos* separados, outras culturas modelizam-se como um sistema de *regras* que determinam a criação dos textos.

Tendo em vista a compreensão do texto como unidade da cultura no decorrer deste capítulo, faz-se necessário retomar conceitos-chave acerca da semiótica – para em seguida compor um correlato com a teoria do eixo Tartu-Moscou acerca dos textos –, começando pelo próprio termo. Cláudio Galeno (129 – 199 d.C.) foi o médico grego – porém atuante profissionalmente em Roma – que estabeleceu a Semiótica através da análise dos sintomas de seus pacientes, ou seja, foi o primeiro que percebeu que os indícios sintomáticos apontavam para o diagnóstico de determinadas doenças (BAITELLO, 1997). Contudo, foi somente no século XVI que Locke introduziu, a partir de seus estudos no âmbito da lógica, o termo semiótica, junto à fundação do projeto da disciplina (LOTMAN, *et. all.*, 1981, p. 07).

O termo semiótica tem sua origem no prefixo grego *semêion*, que significa signo, ou de *sema*, que remete tanto a sinal como a signo. Eis de onde derivam as definições mais amplas para a disciplina: a teoria geral dos signos ou a ciência dos signos (SANTAELLA, 1999), que foi lançada principalmente através da semiótica moderna de Charles Sanders Peirce, reconhecida e difundida nos anos sessenta do século passado. O posicionamento da Semiótica da Cultura, desde seus primeiros movimentos com vistas a uma crítica literária é:

Para a semiótica soviética [*Semiótica da Cultura*], que não põe de lado a rica tradição lingüística russa e reconhece que a lingüística é a parte mais elaborada da semiótica, qualquer sistema de signos pode ser estudado, sem preocupação de fidelidade a Peirce ou Saussure, partindo das mais variadas posições e formações – lingüística, antropologia, teoria da informação, cibernética, lógica matemática, sociologia, etc. (LOTMAN *et. all.*, 1981, p. 09).

O encontro de Jakobson¹⁸ com a obra de Peirce nos Estados Unidos, durante a década de 1960, teve como consequência a introdução de duas teses peircianas importantes no campo da semiótica soviética: a tríade sógnica¹⁹ e a coexistência da tradição lingüística com a lógica matemática. Salvato de Menezes (*in* LOTMAN *et. all.*, 1981, p. 08-09), ao escrever a introdução do livro *Ensaio de Semiótica Soviética*, analisa:

Estas categorias sógnicas de Peirce são os fundamentos de qualquer avanço em semiótica. É entretanto importante ter em conta que Peirce as não considerava mutuamente exclusivas: os três aspectos sobrepõem-se e são frequentemente (ou invariavelmente, como por vezes sugere) co-presentes. Há duas consequências que se retiram da globalidade do pensamento de Peirce: a) o caráter social, cultural, dos signos; b) a denominada *semiosis ilimitada*, isto é, o facto de o objecto de um signo ser sempre o signo de outro objecto e de não existir uma realidade última absolutamente objectual.

Por outro lado, Saussure desenvolveu uma linha de investigação semiológica²⁰ – ou signológica – de base lingüística, tendo em vista que centrava seus estudos na *langue* como sistema sógnico. Santaella (1999, p. 81) destaca que a lingüística saussuriana nasceu de um “corte abrupto e estratégico nas relações que a linguagem humana mantém com todas as outras áreas do saber sobre o homem (Antropologia, Psicologia, Sociologia e, sobretudo, a Filosofia)”.

Ou seja, a linha saussuriana é uma possibilidade de se estudar exclusivamente a *língua* como sistema de regramentos autônomos, pois os lingüistas afastam do domínio da semiótica

¹⁸ Roman Jakobson foi um pensador russo que se tornou um dos maiores lingüistas do século XX e pioneiro na análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Foi um defensor esclarecido e influente da semiótica peirciana. Jakobson influenciou diretamente os estudos empíricos de pesquisadores como Lotman e Uspenskii ao introduzir na escola de Tartu-Moscú os pensamentos da semiótica moderna do norte-americano Charles Sanders Peirce.

¹⁹ A tríade sógnica (também denominada como segunda tricotomia de signos) é a classificação dos signos em ícone, índice e símbolo. Um ícone é um signo que representa seu objeto por semelhança, o índice é um signo que apresenta um laço existencial com o seu objeto, o símbolo (que equivale ao signo arbitrário de Saussure) é uma representação do seu objeto por convenção (SANTAELLA, 1999).

²⁰ É conveniente destacar, neste momento, que é aqui que surge a noção de que a semiologia seria a corrente europeia de base lingüística (fundada por Saussure), enquanto a semiótica seria a corrente anglo-saxônica de base lógico-filosófica (fundada por Peirce). No entanto, em janeiro de 1969, uma comissão internacional reuniu-se em Paris com o intuito de solucionar a ambiguidade dos termos. O comitê adotou, de forma generalista, o termo semiótica (que abarca a linha semiológica). A partir de então, passou-se a editar a revista *Semiotica* (com patrocínio da *International Association for Semiotic Studies*), tendo Thomas Sebeok e Julia Khristeva como organizadores do periódico científico.

os signos organizados de modo diferente dos da língua, o que reduz a semiótica a um mero sinônimo da lingüística. Tal entendimento foi denominado por Jakobson (apud LOTMAN, 1996) como o “egocentrismo dos lingüistas”.

Lotman (1996) aponta que, mesmo com todas as diferenças existentes entre os enfoques semióticos de Peirce e de Saussure, têm algo essencial em comum: toma-se como base o signo. Deste modo, a Semiótica da Cultura não adota rigorosamente nenhuma das linhas em específico, identificando-se por ter como base o estudo do aspecto sígnico da linguagem – verbal e imagética (LOTMAN, *et. all.*, 1981) – e, para tanto, vale-se de diversas áreas do conhecimento para a análise semiótica dos sistemas sígnicos que compõem a cultura. Partindo do pressuposto de que a linguagem é um elemento intrínseco à cultura, Lotman e Uspenskii (1981, p. 39) inferem que:

[...] as línguas e as culturas são indivisíveis: não é admissível a existência duma língua (no sentido amplo do termo) que não esteja imersa num contexto cultural, nem duma cultura que não possua no seu próprio centro uma estrutura do tipo da duma língua natural. A título de abstração científica, podemos figurar a linguagem como um fenómeno em si mesmo. Mas, no seu funcionamento real, esta encontra-se incorporada num sistema mais geral: o da cultura e, juntamente com este, constitui uma totalidade complexa.

É através da cultura que se organiza estruturalmente o modelo de mundo no qual o homem está inserido. A cultura atua, portanto, como um sistema de signos²¹ operacionalizados pelo próprio homem, que só pode relacionar-se estando inserido nela – e o relacionamento humano, por sua vez, só pode ser formalizado neste contexto estruturado por sistemas. Por constituir-se como uma totalidade complexa e heterogênea, a cultura é um termo que abarca numerosas definições (LOTMAN E USPENSKII, 1981; BYSTRINA, 1995; BAITELLO, 1997), conforme tratado no próximo tópico.

²¹ Desde a segunda conferência de verão em Kääriku, o entendimento do signo como elemento da cultura foi formalizado pela apresentação de Ivanóv. Para o pesquisador, o conceito de signo não se emprega de maneira unívoca, pois ele tem como função articular entre si os diferentes níveis da linguagem: o signo põe em correlação os elementos no nível mais alto (semântico) com os elementos do nível mais baixo (fônico) (in LOTMAN e USPENSKII, 1981). Já para Lotman, o signo só é portador de um significado se fizer parte de um sistema semiótico invariável que constrói modelos culturais do mundo. “Uma vez que no mundo dos modelos sociais ser um signo significa existir, pode-se definir o primeiro deles assim: ‘Existe porque substituí algo de mais importante do que ele próprio’” (LOTMAN, 1981, p.103).

1.2. A CULTURA PELA SEMIÓTICA DA CULTURA

Os semioticistas da cultura conferem um caráter interdisciplinar aos estudos que abarcam o universo da cultura, sem adotar definições específicas de diferentes áreas do conhecimento, privilegiando, assim, apenas um enfoque. No caminho para tentar investigar e estabelecer as bases da cultura enquanto um sistema complexo arranjado a partir de mecanismos semióticos, é importante notar que a abordagem da escola de Tartu-Moscú consegue transcender esferas teóricas que buscam delimitar o conceito do que seria cultura e, por isso, estariam fadadas a restringi-lo (MACHADO, 2003).

Lotman e Uspenskii (1981) apontam para o fato de que o significado do termo deriva do próprio tipo de cultura, pois toda a cultura é determinada pela sua temporalidade histórica, o que gera um determinado modelo cultural próprio. Tais modelos só podem ser distinguidos *post factum*, pois a cultura, no momento em que irrompe no tempo, não pode ser distinguida e sistematizada como tal. O dispositivo humano que permite que a cultura seja reconhecida após sua aparição no passado é a memória.

Visto que a cultura é *memória* (ou se preferem, gravação na memória de quanto tem sido vivido pela colectividade), ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica *passada*. (...) Quando se fala da criação duma nova cultura, verifica-se uma inevitável antecipação: entende-se, noutros termos, aquilo que, segundo se supõe, se *tornará* memória, do ponto de vista dum futuro reconstruível (e só o futuro, naturalmente, será capaz de demonstrar a legitimidade de tal conjectura) (LOTMAN E USPENSKII, 1981, p. 41, *grifos dos autores*).

A memória também é responsável pela transmissão da cultura, uma vez que a cultura não é hereditária – não genética, como considera Bystrina (1995). Assim, a memória faz perdurar determinadas experiências humanas precedentes através da constante “expansão da cultura” (BAITELLO, 1997). O modo como esta expansão se formaliza é inerente à própria cultura, que cria um modelo de transmissão correspondente ao máximo de extensão temporal possível para esta cultura (ou seja, sua longevidade).

A longevidade de determinados textos formam, no cerne da cultura, uma hierarquia que corresponde à hierarquia dos valores de uma coletividade. Os textos que podem ser considerados mais importantes são aqueles de maior longevidade (LOTMAN, 1996), cuja importância nas práticas culturais de determinado grupo fez com que se preservasse na

memória coletiva. Numa sucessão de acontecimentos no âmbito da coletividade, há uma seleção natural feita pelo próprio homem, cuja preservação de alguns textos e o esquecimento de outros é o que fixa certo acontecimento (que, por sua vez, se traduz em elemento do texto cultural) como algo relevante de se conservar na cultura. Neste sentido, Lotman e Uspenskii (1981, p. 44) inferem:

A cultura exclui continuamente do seu próprio âmbito determinados textos. A história da destruição de textos, da sua exclusão das reservas da memória colectiva, move-se paralelamente à história da criação de novos textos. (...) Por conseguinte, podem supor-se *limitações* precisas no volume da memória colectiva que determinam a referida substituição de determinados textos por outros. Mas há casos em que a existência de determinados textos se converte em condição indispensável para a existência de outros textos, por causa da sua incompatibilidade semântica. Apesar da aparente afinidade, existe uma profunda diferença entre o esquecimento como elemento da memória e como elemento da sua destruição. Neste último caso, produz-se uma cisão da cultura como pessoa colectiva unitário que possui uma continuidade de autoconsciência e de acumulação de experiência.

Além da questão da memória, essencial para o entendimento da cultura como elemento que distingue as sociedades humanas das não-humanas, os semioticistas também destacam que, dentre a gama de definições que abarcam a cultura, cabe identificar algo em comum que perpassa todas as culturas, seja qual for a interpretação do termo. Tais características comuns acerca da cultura se dão, primeiramente, pelo fato de que a cultura possui determinadas particularidades.

“A cultura nunca representa um conjunto universal, mas apenas um subconjunto com uma determinada organização. Nunca engloba o *todo*, até ao ponto de formar um nível com consistência própria” (LOTMAN E USPENSKII, 1981, p. 37, *grifo dos autores*). Assim, a cultura se dá como um fragmento isolado sobre o fundo da não-cultura²², descartando a idéia de totalidade defendida pelas ciências humanas – como a Antropologia e a Sociologia – durante determinado período.

A outra característica é, em essência, exatamente o fato de que a cultura opõe-se a não-cultura porque intervém no mundo como uma infinidade de sistemas de signos, cada um carregando, por meio de codificações próprias, os conteúdos da cultura. Deste modo, o

²² A não-cultura pode manifestar-se como algo desconhecido e estranho para um saber determinado, uma religião em específico, certo tipo de vida e de comportamento de um grupo em específico (LOTMAN E USPENSKII, 1981).

universo simbólico no qual se materializa a cultura – a semiosfera²³ (LOTMAN, 1996) – funcionaria como uma égide sistêmica.

A estrutura hierárquica duma cultura constrói-se como uma combinação de sistemas altamente ordenados e de sistemas que admitem um grau variável de desorganização, de modo que, para descobrir a sua estruturalidade, é necessário compará-los constantemente aos primeiros. [...] O facto é que a própria função da apropriação cultural supõe que o mundo seja sistemático (LOTMAN E USPENSKII, 1981, p.52).

Esses sistemas se caracterizam por serem abertos e dialógicos, tendo em vista que dispõem do dinamismo que permite o diálogo²⁴ com outras culturas, garantindo, assim, a interação ao invés do choque cultural no espaço das “fronteiras semióticas” que compõem a semiosfera. Lotman (1996, p. 26) diz que “a fronteira do espaço semiótico não é um conceito artificial, mas uma importantíssima posição funcional e estrutural que determina a essência do mecanismo semiótico da mesma”. Machado (2003, p. 28) complementa ao considerar que “é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar a outra” em espaços permeáveis que são as fronteiras.

Para que essa função sistêmica da cultura se materialize, tem de ser operacionalizada necessariamente pela coletividade que a utiliza, pois é somente o homem quem pode interagir e dialogar nos espaços fronteiriços. Baitello (1997, p. 30, *grifo meu*) enfatiza que “sem o coletivo, a espécie humana teria provavelmente sucumbido diante de tantas outras espécies mais fortes, mais velozes, maiores [*espécies não-humanas*]”. Tendo em vista que a cultura é um “fenômeno social” (LOTMAN E USPENSKII, 1981, p. 40) – e, portanto, coletivo –, tal interação e dialogismo só é possível porque se consubstancia através da comunicação – e esta, por sua vez, só se efetiva através da linguagem.

²³ Lotman (1996) entende que não existem sistemas funcionalmente unívocos, que operacionalizem os signos independentemente. Cada sistema é incapaz de trabalhar em isolado. Portanto, os sistemas só funcionam num *continuum semiótico* (fluxo relacional), ocupados por formações semióticas de variados tipos e que dialogam em diferentes níveis de organização. Esse *continuum* é o que o semioticista denomina semiosfera. O termo faz analogia ao conceito de biosfera introduzido por Vernadski, que seria o espaço cósmico que ocupa determinado lugar estrutural na unidade planetária.

²⁴ Mikhail Bakhtin é um autor que influenciou alguns pensamentos da semiótica soviética (principalmente sobre Lotman e Uspenskii) ao considerar que o diálogo é a única esfera possível da linguagem, afastando-se, a partir desse entendimento, da concepção formalista. Na obra que dedicou ao estudo de Dostoiévski (Problemas da Obra Poética de Dostoiévski, de 1929), Bakhtin registra pela primeira vez sua concepção de diálogo. Para ele, o dialogismo é a característica do funcionamento discursivo em que se encontram presentes várias instâncias enunciativas, de acordo com as várias vozes que encontrou na obra de Dostoiévski.

Embora a linguagem cumpra uma determinada função comunicativa em cujo âmbito pode ser estudada como um sistema que funciona isoladamente, no sistema da cultura, contudo, é-lhe reservado ainda um outro papel: proporcionar ao grupo social uma *hipótese de comunicabilidade*. A estrutura lingüística faz abstracção do material lingüístico, torna-se independente e transfere-se para um círculo progressivamente crescente de fenómenos que, no sistema das comunicações humanas, começam a comportar-se como línguas e por isso mesmo se tornam elementos da cultura (LOTMAN E USPENSKII, 1981, p. 60).

Assim, pode-se considerar que a cultura se constrói tendo como base as linguagens primárias, principalmente a língua natural²⁵, utilizada pelo homem como principal instrumento de comunicação (LOTMAN, 1996). A língua natural é denominada por Lotman e Uspenskii (1981) como um “dispositivo estereotipizador”, que tem por função assegurar aos homens que compõem o grupo social o sentido de estruturalidade no interior da cultura. Neste mesmo sentido, Baitello (1997) entende que a língua natural é o instrumento mais importante para a sobrevivência de uma coletividade.

Outra característica essencial para que se cumpra a função sistêmica é a modelização. Na busca pelos mecanismos que produzem e perpetuam a cultura, adotou-se o princípio da estruturalidade para justificar a possibilidade de passagem entre não-cultura e cultura – vale reforçar, é a cultura que distingue a sociedade humana das não-humanas. Modelizar, neste sentido, significa organizar sistemas de signos dispersos de modo a compor um texto da cultura (LOTMAN E USPENSKII, 1981; MACHADO, 2003).

1.2.1 O texto como unidade mínima da cultura

No processo de estruturação da semiótica soviética como disciplina que abrange, discrimina e analisa a cultura enquanto elemento passível de modelização em informação, um pressuposto adotado é o de que todo produto ou manifestação da cultura, por mais tênue que seja, possui uma unidade mínima. Esta unidade mínima – ou seja, o texto –, teve papel central na concepção do arcabouço teórico da escola de Tartu-Moscou, pois ofereceu a ferramenta metodológica que permitiu aos semioticistas analisarem manifestações de diferentes culturas revelando sua complexidade e seu potencial dialógico.

²⁵ Conforme os semioticistas da cultura, as linguagens abarcam três grupos: 1) as línguas naturais (como o português, o italiano, o francês, etc.); 2) as línguas artificiais (como os sinais de trânsito, a linguagem científica, o código morse, etc.); 3) as linguagens secundárias, que são estruturadas de comunicação que se sobrepõe ao nível da língua natural, como a religião e a arte.

A concepção de texto enquanto signo ou conjunto de signos organizados estruturalmente por meio de determinados sistemas modelizantes, extingue a restrição lingüística imposta ao termo para transcendê-lo ao limiar de uma metodologia dinâmica, que permite compreender qualquer informação construída a partir de um mecanismo semiótico como um texto – portanto, dotado de sentidos latentes – da cultura.

Com relação ao texto, Lotman (1996, p. 109) esclarece que “a cultura, em sua totalidade pode ser considerada como um texto. Mas é extraordinariamente importante sublinhar que é um texto completamente organizado que se decompõe em uma hierarquia de “textos nos textos” e que forma complexas entreteessituras de textos” [*tradução livre*²⁶].

Os textos são unidades compostas por diversos sistemas sígnicos que, encadeados entre si, produzem sentidos no âmbito da cultura (LOTMAN, 1996; BYSTRINA, 1995; BAITELLO, 1997). Este é o cerne de investigação da Semiótica da Cultura, cuja sistematização das bases da disciplina proposta pelos soviéticos (principalmente por Lotman, Uspenskii e Ivanóv) foi formalizada pelo semioticista tcheco Ivan Bystrina²⁷.

Para que se compreenda o texto, tem-se que partir da memória como elemento que preserva e difunde a cultura. A memória tem de ser vista, necessariamente, como algo pertencente ao homem. Assim, a memória do homem pode ser considerada como um texto complexo, onde se coloca o texto em um contexto, dando-lhe significado e função para interagir com outros textos e com o meio semiótico (LOTMAN, 1996).

Os signos que compõem os textos pertencem a linguagens que derivam de diversos sistemas sígnicos. É dessa relação entre texto e linguagem que alguns teóricos (principalmente lingüistas como Hjelmslev) entendem a linguagem como precedente à textualização, ou seja, o texto seria gerado pela linguagem. Esta é uma suposição comum, cuja visão seria a linguagem como um sistema fechado capaz de gerar uma multiplicidade de textos abertos. Neste sentido, Lotman (1996, p. 91, *grifo do autor*) analisa que “a linguagem é concebida

²⁶ “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se decompone en una jerarquia de “textos en los textos” y que forma complejas entretejeduras de textos” (LOTMAN, 1996, p. 109).

²⁷ Ivan Bystrina nasceu na Checoslováquia, onde formou-se cientista político. Fez doutorado na mesma área na Universidade de Moscou. Ao concluir seu doutorado, retornou à sua pátria e assumiu a direção de um dos institutos da Academia de Ciências da Checoslováquia. Engajou-se no processo político de libertação e exerceu práticas políticas visando a um socialismo democrático. Em função disso, em 1968 sofreu perseguição e exílio na República Alemã, onde viveu por vinte anos. Nesse período, Bystrina continuou suas pesquisas na área de Cibernética, Teoria da Informação, Teoria dos Sistemas e Lógica, o que resultou na investigação da arqueologia dos textos, tomando corpo em meados dos anos 70 na Universidade Livre de Berlim, onde ele é hoje Professor Emérito.

como uma essência primária que obtém uma existência outra [*inobytie*] material, ao materializar-se no texto” [*tradução livre*²⁸].

Contudo, para a semiótica soviética, que se debruça sobre as investigações culturológicas dedicadas a identificar a tipologia geral dos textos, este trabalho investigativo exigia outro olhar sobre o texto. Para os semioticistas da cultura, o “texto é uma formação finita delimitada” (LOTMAN, 1996, p. 93), tendo uma estrutura interna específica, composta por códigos.

1.2.1.1 O caráter codificado dos textos

A estrutura codificada dos textos já havia sido reconhecida pelos semioticistas da escola de Tartu-Moscú em texto original de 1981:

Ao tomar consciência de algum objeto como texto, com ele estamos supondo que está codificado de alguma maneira; a suposição do caráter codificado entra no conceito de texto. Assim, este código mesmo não é desconhecido: todavia teremos que reconstruí-lo baseando-nos no texto que nos é dado. [*Assim*], o texto é dado ao coletivo antes que a linguagem, e a linguagem “é calculada” a partir do texto [*tradução livre*²⁹] (LOTMAN, 1996, p. 93-94).

Embora identificado pela escola de semiótica russa que os textos são compostos por códigos, foi somente a arqueologia triádica estruturada por Ivan Bystrina que permitiu apontar quais seriam estes códigos básicos que permitem a textualização da cultura. Bystrina (1995) parte do pressuposto de que o processo da semiose antecede a consciência humana. O modelo triádico dos códigos textuais tem nos códigos biológicos (ou códigos primários), portanto, a sua base de formação, visto que regulam toda a informação presente no organismo, ou seja, na vida biológica.

“Todas as atividades têm os seus códigos primários; não só a percepção, o pensamento, as emoções, a vontade. Os códigos primários são suficientes para a transmissão de informações, mas não para a produção de signos” (BYSTRINA, 1995, p. 05). É importante esclarecer que o signo é sempre portador de uma informação (não somente do que ele representa, mas também de si próprio), mas nem toda informação configura-se como um

²⁸ “El lenguaje es concebido como una esencia primaria que obtiene una existencia-otra [*inobytie*] material, al materializarse en el texto” (LOTMAN, 1996, p. 91).

²⁹ “Al tomar conciencia de algún objeto como texto, con ello estamos suponiendo que está codificado de alguna manera; la suposición del carácter codificado entra en el concepto de texto. Sin embargo, ese código mismo no es desconocido: todavía tendremos que reconstruirlo basándonos en el texto que nos es dado. El texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje “es calculado” a partir del texto” (LOTMAN, 1996, p. 93-94).

signo. A informação é, portanto, não s gnica. Para se tornar s gnica, precisa traduzir-se, formalizar-se em uma linguagem.

Tendo em vista que os textos são elementos produzidos de acordo com padrões estruturais no âmbito da cultura, eles carecem de regras para serem modelizados em sistemas de signos. Tais regramentos para composi o dos textos emanam dos códigos da linguagem (ou códigos secundários), que têm o signo como unidade mínima.

Nesse sentido Baitello³⁰ (1997) interpreta que os códigos secundários não ocorrem sem que os códigos primários estejam concomitantemente em a o³¹, pois é o homem quem os coloca em funcionamento – e não há vida humana sem códigos biológicos. Deste modo, a linguagem pode ser um dos códigos que compõem o texto; e não em isolado formar um texto, como supunham os lingüistas.

A gramática de uma linguagem natural, por exemplo, ainda não   cultura, pois tem a ver apenas com a técnica. Os códigos secundários (a gramática das línguas chamadas naturais) assim como os códigos primários, não são ainda a cultura. Somente a partir dos códigos terciários, ou culturais, é que surgem os textos da cultura (BYSTRINA, 1995, p. 05).

Eis o ponto principal da Semiótica da Cultura: os códigos terciários. São eles que dão conta da complexidade das questões que envolvem o homem quando ele se questiona sobre sua materialidade atual e, para além disso, como foi no passado e como será no futuro da humanidade. São os textos da cultura que oferecem ao homem os elementos para que ele decifre sua historicidade. Sobre essa questão, Baitello (1997, p. 39) reflete:

Trata-se do universo da cultura, transpondo as fronteiras do meramente pragmático da organiza o social, e criando limites maiores e mais et reos para a existência, abrindo espaço para o imaginário, para a fantasia, para as lendas e histórias, para as inven es mirabolantes, para a fic o. Um universo onde as dificuldades intransponíveis da vida biofísica e da vida social são superadas, justificadas ou explicadas por sistemas simbólicos. Trata-se de um universo comunicativo por excelência, que se mant m vivo graças à transmissão social de um enorme *corpus* de informa es acumuladas, não na memória genética da espécie, mas na memória da sociedade.

³⁰ Norval Baitello Junior é professor do Programa de p s-gradua o em Comunica o e Semiótica da PUC-SP. Foi orientando do professor Ivan Bystrina no seu doutoramento na Alemanha. Baitello é um dos responsáveis pela introdu o e pela difusão da perspectiva semiótica da cultura no âmbito dos estudos em comunica o no Brasil, juntamente com Boris Schnaiderman. Faz parte do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da M dia (CISC), vinculado a PUC-SP.

³¹ é importante apontar que não existem textos puros na contemporaneidade. Somente nos textos instrumentais mais simples encontramos textos puros, pois dispensam a fun o imaginativo-criativa, tais como: a lista telef nica, o manual de instru es (BYSTRINA, 1995).

Neste sentido é que a cultura é entendida como preservação e transmissão da memória de uma coletividade, superando a mera finalidade de preservar a sobrevivência material do homem no presente (LOTMAN, 1996, p.89). A memória da cultura é, portanto, uma das funções do texto. A condição para que ela sobreviva é a sua constante “expansão” – conforme denomina Baitello (1997, p. 19) – simbólica durante os tempos.

Para que a memória da cultura se dissipe, os códigos culturais têm uma estrutura que se baseia em experiências e na observação dos textos que representam a vida cotidiana da coletividade. A primeira estrutura que se manifesta na vida biológica do homem é a dualidade (ou binariedade, como nomeia Bystrina): quando o homem nasce, manifesta-se a relação dual entre vida e morte. Antes que isso se revele na consciência humana, já é algo presente nos códigos biológicos, pois todo o organismo vivo carrega consigo a informação genética de finitude.

Provavelmente ditada pela percepção do masculino e do feminino, depois moldada pela bifacialidade do nosso corpo que apresenta, em quase toda a sua aparência externa, a existência de um lado esquerdo e um direito, nossa primeira, mais grosseira e arcaica percepção do mundo tende a ser binária e polarizadora (BAITELLO, 1997, p. 54).

Ivanóv (*in* LOTMAN *et. all*, 1981) apontou, em trabalho apresentado nos encontros de verão de Kääriku, que a observação de textos arcaicos das coletividades primitivas já indicava a existência de tais composições binárias³² na estrutura básica dos códigos culturais. Desde o seu princípio o binarismo é valorado polarmente, pois o homem começa a demarcar os pólos binários desde o início da sua existência.

E ele [*o homem*] o inicia nas situações de desprazer, como por exemplo quando há uma pedra no caminho, uma situação de perigo. Onde não existe perigo não há sinal, não há desafio. Isso significa que os conceitos, idéias ou objetos que não possuem seu correspondente pólo negativo não podem ser sinalizados, não podem ser demarcados. Esta é a segunda característica dos códigos terciários (BYSTRINA, 1995, p. 08, *grifo meu*).

Portanto, a estrutura binária e polar é evidentemente assimétrica – princípio invariante para todas as culturas. O pólo marcado negativamente repercute mais fortemente do que o

³² Bystrina (1995) aponta que a partir da composição entre vida e morte, outras tantas surgiram: céu e terra, amor e ódio, amigo e inimigo, paz e guerra, sagrado e profano, saúde e doença, bem e mal, traição e fidelidade, justiça e injustiça, etc.

pólo positivo na esfera das coletividades. Se pensarmos no pólo fundante da binariedade (a vida) é sempre o seu pólo negativo (a morte) que tem mais força, pois acompanha toda a existência humana como uma certeza de algo inexorável para todo o homem, fazendo com que o homem lute pela sua preservação através do que Bystrina (1995) nomeia de “soluções simbólicas para a assimetria”. São essas questões que tomam corpo na segunda parte desta dissertação.

SOBRE MORTE E LUTO
- PARTE II -

“Eu sei que determinada rua que eu já passei
Não tornará a ouvir o som dos meus passos.
Tem uma revista que eu guardo há muitos anos
E que nunca mais eu vou abrir.
A morte surda caminha ao meu lado
E eu não sei em que esquina ela vai me beijar
Com que rosto ela virá?
Vem, mas demore a chegar.
Eu te detesto e amo morte, morte, morte
Que talvez seja o segredo desta vida
Morte, morte, morte que talvez seja o segredo desta vida”.

Canto para a minha morte, Raul Seixas.

PARTE II – SOBRE MORTE E LUTO

A segunda parte desta dissertação enfoca a morte e o luto como textos da cultura a partir de aportes teóricos de diversas áreas do conhecimento que convergem para um entendimento da relação conflituosa que o assunto suscita no homem. A fim de compreender o que é e como se dá a morte no âmbito social, parte-se da assimetria entre vida e morte para se explanar sobre este acontecimento inexorável. Sendo o luto um mecanismo simbólico de superação da morte, parte-se, num segundo momento, para uma reflexão acerca desta sensibilidade coletiva e, ao mesmo tempo, privada, que se dá como um ritual perante a morte e o morto e, ao mesmo tempo, como a experiência mais próxima que o homem vivo tem com a morte.

2.1. A MORTE E O MORRER NA CULTURA

Todo homem é um animal mortal e, como já dizia Hegel (1992) no século XVIII, deixa de ser somente um animal quando sua consciência³³ desperta para o fato de que existe uma finitude para sua existência. É isso que diferencia o homem de outras espécies animais e é também o que gera a principal problemática acerca da morte: o homem é o único ser que tem consciência da sua finitude. Uma afirmação aparentemente banal, porém, na qual se encontra uma relação complexa, que provoca no homem um conflito existencial perante sua condição de mortal.

Nas escrituras de 1915, Freud (1996b) já elaborava uma hipótese sobre o papel da consciência da morte no surgimento da cultura. Isso ocorreu, portanto, tempos antes de outros estudiosos observarem o fato.

A própria morte era para o homem primitivo certamente tão inimaginável e irreal como para cada um de nós ainda hoje. Resultou para ele, no entanto, num caso que se tornou extremamente significativo e rico em conseqüências que agem à distância. Esse caso ocorria quando o homem arcaico via um de seus familiares morrer: a sua mulher, a sua criança, o seu amigo, que ele com certeza amava como nós amamos os nossos. Assim ele teve que tomar conhecimento na prática, dentro de sua dor, que ele também poderia morrer. E todo o seu ser rebelou-se contra esse fato. Cada um destes seres amados era, assim, um pedaço

³³ Wolff (2007) aponta que essa consciência se desperta na infância, pois a criança está mais próxima da “idéia da morte” – mesmo que cronologicamente esteja mais longe de morrer – povoando seu imaginário quando ela se depara com acontecimentos ligados a morte ou a algum morto.

do seu próprio e amado “eu”. O homem não conseguia afastar a morte de si próprio, pois ele tinha experimentado a dor pelos seus mortos, mas não queria aceitar, uma vez que ele não podia imaginar a si próprio morto. Assim, fez acordos, aceitou a morte também para si próprio, mas contestou o significado da destruição da vida.

Nota-se que a morte acompanha a vida de todo homem e, portanto, as sociedades só se constituem “pela morte, com a morte e na morte” (MORIN, 1988, p. 10). Atrelada a uma cultura específica, que varia de acordo com o tempo histórico, diferentes grupos sociais, construções simbólicas, crenças religiosas, convicções morais, éticas e estéticas, a vida humana passa a ser regida pela relação conflituosa que o homem estabelece com a morte.

Independente da cultura (que só tem sentido porque as gerações morrem e é constantemente necessário transmitir seus textos para outras gerações, com vistas a expansão da memória), existe um ponto em comum entre as mais diversas sociedades acerca da morte dos seus componentes (ou seja, do homem): a certeza da finitude suscita a compreensão do homem sobre seu próprio *eu*. A consciência da morte conduz, portanto, ao conhecimento de si e dos *outros* (FREIRE, 2006).

Para Dastur (2002), a consciência da finitude é um dos princípios fundamentais da cultura – conforme já supunha Freud –, pois apesar da certeza da morte, o homem não a aceita. “Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento” (MORIN, 1988, p. 26).

A consciência motiva a negação da morte como aniquilamento – que é característica das sociedades ocidentais do século XX (ARIÈS, 1989) –, assimilando-a apenas como um “acontecimento universal” (THOMAS, 1993) – que tem o temor como a principal reação de inaceitabilidade a este acontecimento. Assim como a morte é um acontecimento universal, o receio de morrer é um medo universal (WOLFF, 2007, p. 17):

Falamos abertamente de doenças, de sofrimentos, de assassinatos, de massacres, de terror, mas da própria morte só falamos de maneira camuflada, e do medo que ela inspira – do medo que nossa própria morte nos inspira – não falamos absolutamente nada: é como se existisse uma indecência, hoje, no fato de confienciarmos que sentimos medo de morrer.

Este temor – signo de todas as culturas humanas – deriva da negatividade que a morte representa ao lado da vida na relação binária que estabelecem no âmbito coletivo. Lotman

(1981, p. 27) considera que “[...] a cultura tem por vocação, nomeadamente, analisar e dissipar os temores”, o que reafirma o fato do medo ser signo de todas as culturas humanas.

O medo também encontra uma explicação polar na psicologia: é uma emoção e toda emoção afeta o homem positiva ou negativamente. “O medo é, portanto, uma emoção negativa, que é acompanhada de sofrimento” (WOLFF, 2007, p. 19). Já para Morin (1988, p.30), a morte inspira algo maior, para além do medo, mas de igual modo universal: o horror.

Um horror simultaneamente ruidoso e silencioso, que se encontrará com esse duplo aspecto por toda a história humana. Ruidoso: explode nos funerais e no luto, troveja do alto dos púlpitos, clama nos poemas: “Oh, espetáculo de terror; morte disforme e terrível de ver, horrível de imaginar e quão horrível de sofrer” (Paraíso Perdido, liv. II). Silencioso: corrói a consciência, invisível, secreto, como que envergonhado, no próprio coração da vida quotidiana. [...] não podemos ainda medi-lo [*o horror da morte*], situá-lo concretamente no seio da realidade humana; mas não o podemos diluir; ele é, na sua realidade perturbadora, que pode atingir as maiores violências, “universal na humanidade”.

Tanto Wolff (2007) quanto Morin (1988) apontam o medo da morte como sendo o motivo pelo qual o assunto tornou-se um interdito social. Não se confia o medo da morte e, então, sobre ela ninguém fala: silencia-se³⁴. Ariès (1989) avalia que as atitudes diante da morte passaram por modificações no início do século anterior, quando a percepção e a expressão dos sentimentos derivados da consciência da finitude humana deixaram de ser aceitos naturalmente pelas sociedades e passaram a ser motivo de vergonha, tabu e medo.

Em virtude do instinto³⁵ – e desejo – de preservação da vida, a temerosidade (ou o horror) diante da morte leva o homem a vê-la como um acontecimento distante dele, fazendo parte apenas do cotidiano do *outro*. Ou, ainda, o reconhecimento da finitude pode causar um “traumatismo” (MORIN, 1988) no homem, provocando nele uma negação veemente que o leva ao esquecimento³⁶ (apagamento da memória individual) da sua condição de mortal. Ele vive, portanto, como se ela – a morte – não existisse e como se não tivesse adquirido a consciência desse acontecimento universal.

³⁴ Conforme explicitado por Morin (1988), a morte só é ruidosa quando as atitudes diante do evento da morte se ritualizam coletivamente – como os funerais e os discursos, tanto literários quanto religiosos, que são preferidos para coletividades.

³⁵ Tomo emprestado de Freud (1996c) o termo *dualismo dos instintos*, que se refere, grosso modo, aos conflitos da vida humana, principalmente o dualismo de vida (Eros) e morte.

³⁶ O esquecimento é o apagamento de algo da memória individual, contudo, as informações sobre algo resguardam-se no inconsciente humano. O esquecimento da morte constitui-se como um ritual de anulação da consciência do próprio homem de que ele é “*un-muerto-en-potencia*” (THOMAS, 1993) ou um “ser-para-a-morte” (HEIDDEGGER *apud* BAUDRILLARD, 1996).

“A vida é, ela própria, uma resposta para essa polaridade [*vida versus morte*]. Todo ser vivo possui uma tendência potencializada para a preservação e a permanência, enfrentando as adversidades que ameaçam esse objeto” (BYSTRINA, 1995, p. 08, *grifos meus*), seja através do esquecimento ou do temor/horror da morte.

É a própria percepção humana que tende a polarizar os fatos da natureza, culturalizando-os. Entre os pólos – neste caso, vida e morte – das estruturas binárias existem, na maior parte das vezes, extensas zonas intermediárias (onde há fronteiras estabelecidas) em que imperam incertezas e múltiplas significações. Isso é o que provoca conflitos e temores nos indivíduos (BYSTRINA, 1995) – a incerteza é que faz surgir o medo (WOLFF, 2007).

Devido à impotência do homem diante da sua finitude, o receio de morrer só vem a ser estabilizado a partir de significações que remetem a imortalidade ou a uma continuidade da vida humana. Tais significados se dão, por conseguinte, nas próprias zonas fronteiriças da cultura, cujos códigos³⁷ estruturam e organizam a vida social de forma simbólica. É a própria cultura, portanto, que elabora mecanismos de superação³⁸ para essas polaridades: são as “soluções simbólicas para a assimetria”, como define Bystrina (1995).

Na ordem simbólica, a vida, bem como todas as outras coisas, não tem significado se sobrevém unilateralmente. A vida como acontecimento precisa, então, estar relacionada com a morte para ter um sentido real e poder ser valorada como um benefício, algo bom e positivo para o homem e a manutenção da sua espécie. Assim, “a morte é um aspecto da vida”, como diz Baudrillard (1996, p. 181). Vida e morte são semioticamente parte de uma mesma entidade.

Uma fronteira representa um estado intermediário e está, por conseguinte, contaminada por ambos os lados (vida e morte). As fronteiras semióticas têm forças que operam no sentido da separação, mas por serem zonas permeáveis, são obrigadas a unir. “E lá onde impera o desconhecido sobre um dos lados da fronteira, há a necessidade de inventá-lo por meio de mecanismos simbólicos. Lá, onde não se sabe nada sobre o território de um vizinho distante, existe a tendência a imaginar ficcionalmente a sua aparência” (BAITELLO, 1997, p. 106). O sentido de um dos pólos não se dissocia do seu oposto, portanto.

³⁷ É importante ter presente que o texto deve se estruturar dentro de suas fronteiras, de modo que seja percebido como uma unidade significante e compreensível, livre, portanto, de indícios estranhos ao sistema codificador (LOTMAN, 1996).

³⁸ Nas considerações de Bystrina (1995, p. 05, *grifos meus*), “a única teleonomia [*da cultura*], portanto, seria a superação do medo existencial”.

Sendo a vida o território de realidade do homem (vivo), a morte constitui seu imaginário – o imaginário é equivalente a “segunda realidade”³⁹ de Bystrina (1995), a “segunda existência” de Morin, ou, ainda, a semiosfera de Lotman (1996). É na ordem do imaginário, portanto, que o homem cria padrões de solução simbólica para as assimetrias, sendo desenvolvidos paralelamente aos códigos culturais. São, deste modo, soluções imaginárias que permeiam o pensamento do homem sobre sua própria morte.

O preço que pagamos pela “realidade” desta vida, para vivê-la como valor positivo, é o fantasma contínuo da morte. Para nós, vivos definidos desse modo, a morte é nosso imaginário. Ora, todas as disjunções que fundam as diferentes estruturas do real [...] tem seu arquétipo na disjunção fundamental entre a vida e a morte. Eis por que, seja qual for o campo de “realidade”, cada termo separado, para o qual o outro é seu imaginário, é assombrado por aquele como *por sua própria morte* (BAUDRILLARD, 1996, p. 182, *grifos do autor*).

É por meio de intervenções simbólicas – que o homem opera em seu imaginário, mas materializa significativamente através de textos – que se visa solucionar na esfera ideal aquilo que é vivenciado como conflitante na esfera real (neste caso, a morte). Lévi-Strauss (2008) reflete que o universo simbólico funciona como uma projeção idealizada de compensação e de mediação entre um real e um ideal. Pode-se equiparar, portanto, o simbólico ao imaginário.

Tendo em vista que, até agora, demonstrou-se que a vida representa o bom e o bem para o homem ao ocupar o pólo positivo da assimetria, a principal solução simbólica – ou seja, projeção imaginária de um ideal – para a morte é atribuir um significado de imortalidade ou de prolongamento à vida (que seria a tendência de preservação e permanência a que Bystrina se refere).

O homem, ao adquirir a consciência da sua condição de mortal, adquire ao mesmo tempo a ilusão de ser imortal – derivada da negação da morte. Neste sentido, a imortalidade é uma metáfora que preenche a morte com um conteúdo de vida, tendo em vista que a morte é uma idéia sem conteúdo (MORIN, 1988). Ou, ainda, a imortalidade pode ser considerada um mito (BACHELARD *apud* MORIN, 1988) – que é outra possibilidade de cristalizar signos constitutivos dos textos da segunda realidade.

³⁹ “A segunda realidade, todavia, não é algo de outro mundo, do além. Ela existe – realmente – nas células cinzentas dos cérebros e é transponível em signos perceptíveis, em signos materiais e energéticos, e textos (fala, escrita, imagem, gesto, filme e música)” (BYSTRINA *apud* BAITELLO, 1997, p. 28).

O principal mecanismo de superação da morte, ou seja, soluções simbólicas para a assimetria, incide na crença da imortalidade (que pode ser de dois tipos: amortalidade e vida pós-morte). A imortalidade pode ser significada pelo homem como uma “amortalidade”, segundo a concepção moriniana (1988), pois precede o reconhecimento da morte e, portanto, a condição do homem como indivíduo (eis aqui uma questão importante de se ressaltar: a consciência da morte promove a emergência do individualismo⁴⁰).

A obsessão pela sobrevivência também pode incidir sobre a inquietação do homem em preservar a sua individualidade para além da morte. Neste caso, o homem reconhece a morte como acontecimento, mas crê na continuidade da vida após o evento concreto da finitude. Daí surge a noção de “duplo” (BAUDRILLARD, 1996; MORIN, 1988).

O duplo é, portanto, um *alter ego*, e, mais precisamente, um *ego alter*, que o vivo sente em si durante toda a sua existência, simultaneamente exterior e íntimo. E já não é uma cópia, uma imagem do vivo que, originalmente, sobrevive à morte, mas sim a sua própria realidade de *ego alter*. O *ego alter* é bem um “Eu” que “é um outro” (...) O duplo, que vive integralmente a vida do vivo, não morre com a morte deste (MORIN, 1988, p. 128-129, *grifos do autor*).

Nota-se que a concepção do duplo está intimamente ligada à condição individualizante do homem perante a morte. É o temor diante da própria finitude que cria a expectativa de continuidade, como atribuição de um modo de imortalidade – diferente do que seria a amortalidade. O duplo equivale à alma ou ao espírito (na concepção religiosa) e pode ser tomado como um *outro* que acompanha o *eu* durante a vida e que alcança sua finalidade de duplo no momento da morte (desvinculação material do corpo).

Assim, a morte não representa o aniquilamento do homem, pois ele permanecerá existindo por meio do seu duplo em “outro mundo” (DAMATTA, 1985) – projeções simbólicas que reafirmam a negação e o medo da finitude humana. Contudo, “quem vê seu duplo vê sua morte”, como considera Baudrillard (1996, p. 191) e, em outras palavras, Morin diz que “ao mesmo tempo que se pretenderá imortal, o homem designar-se-á a si próprio como mortal” (1988, p. 26).

Como dizem Dastur (2002, p. 09) e Baitello (1997, p. 108), a morte é uma “onipotência”, inexorável para todos os animais – sejam eles humanos ou não, conscientes ou

⁴⁰ De acordo com o que afirma Morin (1988, p. 55-56), “a consciência é apenas individual e pressupõe uma ruptura entre a inteligência específica, isto é, o instinto, e o indivíduo”.

inconscientes da sua condição de mortal. A crença na imortalidade (nos dois sentidos do termo) do homem só se consubstancia através de simbologias e ritualizações que, de algum modo, materializam em textos da cultura as projeções imaginárias do plano ideal.

Reconhecidas coletivamente pela força simbólica que têm na cultura, as religiões estruturam-se sobre os mitos da morte. Ou melhor, mitificam a finitude humana, dando-lhe o sentido de vida eterna. Deus⁴¹ teria concedido essa imortalidade aos homens. Mas estes pecaram, e a morte lhes aconteceu como uma punição, sob o crivo do julgamento e penitência divinos (SOUSA FILHO, 1995). Passagens bíblicas do antigo testamento demonstram isso:

“Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (João, 3:16) e, ainda:

“Eis que todas as almas são minhas: como a alma do pai, também a alma do filho é minha; a alma que pecar, essa morrerá” (Ezequiel, 18:4).

Deste modo, ao idealizar através do mito que a morte é, para a humanidade, um fator externo, ou seja, causada por uma atitude divina, as religiões compensam a finitude oferecendo perspectivas de imortalidade ou uma *economia política da salvação pessoal* (Baudrillard, 1996). Noções de transitoriedade da alma (que pode ser equiparada ao duplo) deste para outro mundo ou de retorno do espírito através das idéias de renascimento e reencarnação são exemplos de ofertas religiosas de continuidade da vida pós-morte.

Toda a cultura humana encontra, portanto, nas teses e nos discursos religiosos a sustentação do mito da imortalidade. E mais: são as religiões, enquanto “representações coletivas que exprimem realidades coletivas” (DURKHEIM *apud* FREIRE, 2006, p. 46), que canalizam e mantêm o horror da morte como algo universal. Portanto, as religiões projetam e reafirmam um ideal de morte no imaginário coletivo, difundindo mitos, simbologias e rituais.

É em função deste ideal de morte que o homem (vivo) mantém vínculos simbólicos com os mortos – ou melhor, os duplos, já que estes permanecem “vivos” num outro mundo, como diz DaMatta (1985) –, acreditando ser este o modo de assegurar a “vida” dos seus mortos neste outro plano. Também, é uma forma dos indivíduos conviverem com a incerteza

⁴¹ É conveniente esclarecer que refiro-me a Deus em função do cristianismo ser predominante na religiosidade ocidental (ARIÈS, 1989). Contudo, Deus representa, aqui, todos os deuses que simbolizam divindades superiores, independente da denominação que recebem e da religião que os adota. E ainda, vale recorrer às concepções de Winnicott (*apud* ALETTI *in* PAIVA E ZANGARI, 2004), que vê Deus como um objeto transicional ilusório.

do destino dos seus próprios duplos, já que “a morte não pode ser experimentada, nem sequer descrita, pelos sobreviventes” (FREIRE, 2006, p. 50).

A partir disso, tem-se uma dimensão da importância dos rituais mortuários na sustentação deste vínculo entre vivos e mortos. Isto inclui não somente a ligação mantida entre este e outro mundo, mas também apazigua o homem no que tange o seu destino, posterior ao evento da morte, uma vez que a própria existência e manutenção de tais ritos se dão a partir das incertezas provocadas pela consciência humana da finitude como acontecimento. Os ritos são, desta forma, fenômenos sociais (KOURY, 2003) que envolvem o homem (vivo) e os mortos (duplos).

Os ritos de passagem assumem a função de estabelecer a ordem social perdida com o evento da morte. Os falecidos, logo após suas partidas, transitam até alcançar seu firmamento no mundo dos mortos. No intuito de auxiliar esta passagem, de maneira que ela ocorra com segurança para mortos e sobreviventes – que temem a convivência com os duplos – é que se revelam os sentidos dos ritos praticados pelos vivos. São eles, portanto, que marcam e asseguram a passagem dos mortos deste para um outro plano. É perceptível, então, porque o evento da morte, desde os mais antigos registros da humanidade, transforma-se em si num momento público e social, em que são demonstradas e ritualizadas emoções que estão incutidas nesta relação do homem com a noção da sua finitude (FREIRE, 2006, p. 48).

É a partir da morte do *outro* e das respectivas ritualizações que asseguram a passagem do duplo que se desperta sensibilidades nos vivos, remetendo tanto à sua relação individual com a finitude quanto com o falecido. Este é o contexto onde surge o luto, emoção vivenciada por aqueles que têm algum vínculo com o morto.

2.2. LUTO: RITUAL PERANTE A MORTE

Os rituais de luto somente acontecem porque a morte é cercada por mitos de sobrevida e eternidade, conforme explicitado no tópico anterior. Os vivos precisam assegurar essa imortalidade do duplo – pois temem a presença das almas entre eles (REIS, 1991) – e por isso ritualizam a passagem do morto deste para outro mundo.

Como fenômeno social, a morte e os ritos a ela associados consistem na realização do penoso trabalho de desagregar o morto de um domínio e introduzi-lo em outro. [...] O enterro, bem como as outras maneiras de lidar com o corpo

morto, é um meio de a comunidade assegurar a seus membros que o indivíduo falecido caminha na direção de seu lugar determinado, devidamente sob controle. Através de tais práticas, o grupo recebe mensagens que evoluem da insegurança ao sentimento de ordem e representam a maneira especial que cada humano tem de resolver um problema fundamental: é necessário que o morto parta (RODRIGUES, 1983, p. 45).

É em torno dessa necessidade de partida do duplo, portanto, que se organizam os rituais mortuários. O funeral, por situar-se entre a morte e o momento de aquisição da imortalidade – ao mesmo tempo em que constitui um conjunto de práticas que materializam a mudança de estado do morto – reflete as emoções profundas que uma morte provoca na coletividade que figura nesta ritualização. Para Morin (1988), a exaltação coletiva da dor nos funerais serve para mostrar aos mortos a angústia por sua partida.

E, para além da consideração moriniana, pode-se dizer que os rituais mortuários proporcionam ao homem que seus temores sejam compartilhados coletivamente, através da expressão da angústia que a sua própria morte lhe inspira (e que emerge no momento em que ele se depara com a morte do *outro*). É diante da morte do *outro* que o homem percebe que é um “ser-para-a-morte”, como diz Heidegger (*apud* Baudrillard, 1996) ou “un-muerto-en-potencia”, como diz Thomas (1993).

A morte do *outro* também é a experiência mais próxima da morte que o homem pode vivenciar, visto que a morte não é algo que possa ser experimentado, nem sequer descrito. A morte só se materializa para aqueles (os duplos) que supostamente fazem a transição para o outro mundo e, como nota DaMatta (1985, p. 113), “a morte é a única experiência social que não pode ser transmitida”.

Assim, essa consciência de mortal que perturba o homem e é interdito no cotidiano – o medo de morrer – pode ser extrapolado no âmbito coletivo dos rituais. Neste sentido, fala-se de uma “expressão obrigatória dos sentimentos”, de acordo Marcel Mauss (1974, p. 152).

Todas as expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos do indivíduo e do grupo, são mais que meras manifestações, são sinais de expressões entendidas, quer dizer, são linguagem. [...] É mais que uma manifestação dos próprios sentimentos, é um modo de manifestá-los aos outros, pois assim é preciso fazer. Manifesta-se a si, exprimindo aos outros, por conta dos outros. É essencialmente uma ação simbólica.

Há nos rituais mortuários, então, um duplo caráter: a manifestação de pesar coletiva pela partida do duplo e a exaltação das emoções individuais dos sobreviventes em depararem-se com a dimensão da própria finitude. Fica explícito porque o evento da morte, desde os mais antigos registros da humanidade, só pode ser operacionalizado coletivamente. Lévi-Strauss (1993) reflete que os sistemas simbólicos somente se dão de forma coletiva.

De fato, os ritos, ao demarcarem a partida dos mortos e ao suscitarem a expressão individual (no coletivo) do medo da morte, são, antes do mais, modos simbólicos de superação coletiva do evento da morte. São, portanto, processos de simbolização e de textualização dos sentimentos. As cerimônias fúnebres têm uma dimensão “afetiva” (FREUD, 1996) onde, após formalizadas todas as etapas do sepultamento⁴² (garantia da partida do duplo) e restabelecida a ordem social perdida com o evento da morte, fragmenta-se essa emoção.

“Rituais fazem do homem parte de um todo, fazem-no ‘participante’”, escreveu Harry Pross (*apud* BAITELLO, 1997, p. 81). Disso, interpreta-se que quando se fragmenta o todo e se finda o ritual, individualizam-se os sentimentos, pois o homem deixa de participar das expressões coletivas de pesar – códigos próprios do ritual. Portanto o luto, enquanto um sentimento de consternação, reserva-se, após o funeral, somente àqueles que tinham vínculos de proximidade com o morto – familiares e amigos.

Assim, portanto, pressentimos um centro de perturbações específicas da morte; se quisermos defini-lo e conhecê-lo, precisamos de individualizar, entre as perturbações funerárias, as que têm caráter mais violento, visto que se prolongam naquela instituição arcaica não menos universal do que o funeral: o luto (MORIN, 1988, p. 28).

O luto, enquanto sentimento individual, manifesta “a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo na medida que este não evoca esse alguém [*o morto*], (...) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele” (FREUD, 1996, p. 276, *grifos meus*).

Freud (1996) ainda diz que é conveniente considerar a disposição para o luto de dolorosa. Isto se aproxima da “dimensão emocional do luto”, conforme considera Franco

⁴² O sepultamento representa o lugar de repouso do morto. É importante aqui a idéia que ARIÈS tem da sepultura: aquele que repousa continua existindo, o que vai ao encontro da noção de duplo.

(2002), que só vai amenizar-se após determinado período de vivência. Uma vez que a morte está sempre associada à ausência de pessoas queridas, é também sempre vinculada a sentimentos de dor enquanto ela está presente – enquanto os mortos estejam simbólica e afetivamente presentes na memória daqueles que ainda vivem.

Daí deduz-se que o luto é vivido durante um período (ele tem um tempo de duração⁴³), até a aceitação (ou melhor, até a internalização da idéia) da partida de um ente. Neste sentido, “o absurdo da finitude humana reside em parte no fato de que a morte física não basta para realizar a morte nas consciências. As lembranças daquele que morreu recentemente continuam sendo uma forma de sua presença no mundo” (RODRIGUES, 1983, p. 29).

Neste período de vivência do luto, há indícios⁴⁴, no contexto social e cultural (das últimas três décadas do século passado), de reprovação das expressões do luto no âmbito público, como se a dor do enlutado trouxesse ao social a negatividade que a morte representa – despertando no consciente coletivo a idéia de finitude, de temor e de angústia. Isso evidencia a individualização dos sentimentos (que já se dá no momento de fragmentação do coletivo, conforme abordado anteriormente), que se manifesta através do receio social de “contaminação” e aproximação da idéia de morte (KOURY, 2003).

O interdito sobre a morte recai sobre as relações sociais de luto, fazendo com que os sentimentos daqueles que estão em trabalho de luto também sejam “indizíveis” (por parte dos enlutados) e “inaudíveis” (por parte do social), conforme ARIÈS (1989). Na mesma perspectiva do historiador, Freire (2006, p. 30) reflete:

O sofrimento causado pelo luto tornou-se um problema a ser vivido apenas por aquele que perdeu. A dor grita nos enlutados. Mas dentro deles. O social faz sua economia de gestos e sentimentos. E põe-se surdo diante do sofrimento daquele que sofre uma perda. Esta dor transforma-se em algo inaudível, e por isso mesmo indizível. Para não sofrer mais (?) diante da inadequação de seu sofrimento num âmbito mais amplo, o enlutado cala e põe-se mudo.

É no momento em que os enlutados mais precisam de conforto social, através do falar e do ser ouvido, que lhes é recusado este auxílio (ARIÈS, 1989). Isso os leva ao isolamento e à individualização do sofrimento, o que torna conflitante sua relação com o coletivo,

⁴³ Morin (1988) diz que o tempo de duração do luto corresponde ao tempo de duração da decomposição do cadáver.

⁴⁴ As pesquisas de Mauro Koury (2003) e de Milena Freire (2006) acerca da sociabilidade no trabalho de luto no Brasil contemporâneo são as principais referências neste texto.

deixando-os à margem do contexto social. Cabe aqui o pensamento de Simmel com relação aos modos de sociabilidade.

[...] a sociabilidade oferece um caso possivelmente único no qual o falar se torna legitimamente um fim em si mesmo. Por ser puramente bilateral (...) ela se torna o preenchimento de uma relação que nada quer ser além de uma relação, na qual também aquilo que de resto é apenas forma de interação torna-se seu conteúdo mais significativo (SIMMEL, 2006, p. 76).

Sem essa possibilidade de falar e de ser ouvido, não há sociabilização dos enlutados, fazendo com que o sofrimento do luto seja interdito. DaMatta (1985) considera essa vontade em falar da morte como uma “sociabilidade patológica” na sociedade moderna. O interdito é, portanto, um signo da cultura mortuária contemporânea, transformando o luto numa espécie de *ritual introspectivo da dor*, como será denominado neste texto. O mesmo motivo (o interdito) que levou a morte e o morrer a serem tabus, da mesma forma levou a ser tabu tudo aquilo que os envolve, até mesmo os enlutados (RODRIGUES, 1983).

O individualismo e o isolamento social são, portanto, a solução para aqueles que precisariam “ser discretos” com relação aos sentimentos de luto na sua atuação social. “Ser discreto [...] não significa que o indivíduo não esteja envolvido em seu sofrimento, que não viva a perda do ente querido, mas que este sofrimento é pessoal, e diz respeito apenas àquele que sofre” (KOURY, 2003, p. 22). Esse ritual introspectivo da dor, gerado pelo individualismo e pelo isolamento social, pode ser relacionado ao que Simmel (1997) chama de “atitude blasé⁴⁵”.

O enlutado só voltará a sociabilizar-se através de um processo de “reconciliação” social. Neste sentido, Franco (2002, p. 27-28) analisa:

A reconciliação permitirá que o enlutado tenha um senso de confiança e energia renovado, uma habilidade para reconhecer totalmente a realidade da morte, e a capacidade de se tornar envolvido novamente. O mais importante: o enlutado poderá reconhecer que, embora difícil, a dor e o pesar são partes necessárias do viver. Mas para isso é necessário perceber que a reconciliação é um processo, não um evento. (...) A dor sentida vai deixar de ser onipresente e aguda, para se transformar em um sentimento de perda que pode ser reconhecido e dá vez a um significado e um propósito renovados. O sentimento de perda não desaparece completamente, ele é atenuado e as crises de pesar, antes intensas, tornam-se menos frequentes e mais suaves.

⁴⁵ Nas palavras de Simmel (1997, p. 35): a atitude blasé “é a incapacidade de reagir a novos estímulos com as energias adequadas (...) a essência da atitude blasé encontra-se na indiferença perante as distinções entre as coisas”.

Neste contexto, têm-se as duas faces dos rituais de luto: são sociais e coletivos (no que se refere às sensibilidades expressas nos rituais funerários), mas também são individuais e privativos (no que se refere ao trabalho de luto que se cristaliza num ritual introspectivo). O luto é, portanto, ambivalente. Esta ambivalência que emerge na contemporaneidade carrega consigo sinais históricos, pois deriva do panorama dos rituais de luto da cultura das sociedades dos últimos séculos.

Embora estes rituais existam desde as mais remotas civilizações⁴⁶ (pois é a morte que funda a cultura humana – BYSTRINA, 1995; FREUD, 1996b; DASTUR, 2002), é a partir da Idade Média que as ritualizações de sepultamento e de luto que envolvem a relação da sociedade com a morte (e, portanto, colaboram com a construção cultural do homem) influenciam nas práticas contemporâneas dos ritos de luto da sociedade cristã ocidental. É, pois, daí que partirei para trazer alguns aspectos (principalmente o que demonstra tal ambivalência) deste panorama dos rituais de luto a este texto dissertativo.

2.2.1 Um breve panorama dos rituais de luto: desde a Idade Média

A aceitação coletiva da finitude humana foi algo que demonstrou certa familiaridade da sociedade com a morte durante um longo período. Nas civilizações pré-cristãs encontraram-se indícios que evidenciam uma conformação com o destino final do homem. Sobre isso, Ariès (1989, p. 31) pondera:

[...] esta familiaridade tradicional implicava uma concepção colectiva do destino. (...) A familiaridade com a morte é uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingénua na vida quotidiana, e sábia nas especulações astrológicas. O homem submetia-se na morte a uma das grandes leis da espécie e não pensava nem em lhe esquivar nem em a exaltar. Aceitava-a simplesmente como justa.

Neste mesmo período, o culto aos mortos tinha a finalidade de fazer com que os espíritos (os duplos) não retornassem ao mundo dos vivos, adaptando-se ao outro mundo do qual tinham passado a fazer parte. Para tanto, eram depositados alimentos e objetos sobre os

⁴⁶ “Os mais distantes vestígios dos textos culturais aparecem nos restos e nos ritos de sepultamento. Sabemos, por exemplo, que o homem de Neanderthal depositava flores em seus túmulos, pois hoje ainda encontramos preservado o pólen dessas flores (BYSTRINA, 1995, p. 04).

túmulos, que ficavam em cemitérios longe da cidade como garantia de distância dos mortos daqueles que ainda viviam e temiam seu retorno (FREIRE, 2006).

Os cemitérios ficavam fora dos centros urbanos, constituindo-se como uma “cidade dos mortos”, em função da crença encontrada nas camadas mais profundas dos textos culturais, que demonstram que o homem acreditava que os duplos habitavam espaços próximos ao do grupo ao qual pertenciam (MORIN, 1988, p. 135). Sobre isso, Freire (2006, p. 52) reflete: “O que amedrontava nessa situação não era a idéia ou o evento da morte, mas o corpo morto e a possibilidade de seu retorno entre os vivos”.

Com o início da Era Cristã, foram edificadas as primeiras basílicas em áreas urbanas e, com isso, os mortos passaram a ser sepultados ao redor das igrejas. Este hábito se deu em função da fé na proteção divina das almas que ali repousavam no terreno religioso. Entre os séculos VI e XII, portanto, os corpos eram entregues à igreja, que, por sua vez, os enterrava coletivamente em grandes valas (sem caixões e lápides individuais) – somente os mais abastados eram sepultados individualmente nas criptas das basílicas (ARIÈS, 1989).

Freire (2006) avalia que essa aceitação e conformidade atribuíam um “caráter pacífico” à morte. Elias (2001) explica que essa relação com a morte do *outro* não era tão tranqüila, mas de mais fácil aceitação devido à menor expectativa de vida característica daquele período. Isso tornava o evento da morte mais familiar e menos dramático e doloroso.

É no século XII que a familiaridade com a morte dá espaço à dor, adquirindo, assim, um conteúdo dramático. Isso ocorre porque é neste período que emerge o individualismo e, portanto, a consciência da “morte de si próprio” (ARIÈS, 1989, p. 43). Neste mesmo período há um retorno das sepulturas individuais, pois os mortos também passaram a ser individualizados (cada duplo é um duplo, assim como cada homem é um homem).

No século XIII, a idéia dramática da morte esteve direcionada para a idéia dramática da morte do *outro*. Assim, o luto era uma dor legítima e necessária. “Muito antes de ter recebido um nome [*luto*], a dor perante a morte dum parente era a expressão mais violenta dos sentimentos mais espontâneos. A partir do séc. XIII, as manifestações de luto perderam um tanto a sua espontaneidade. Ritualizaram-se.” (ARIÈS, 1989, p. 153, *grifo meu*).

É neste século que a postura dolorosa diante do morto passou a ser simulada por carpidores nos rituais fúnebres. As famílias mantinham-se reclusas enquanto carpidores com togas negras e capuzes que encobriam os seus rostos rodeavam o corpo exposto no caixão,

conforme mostra a iconografia dos túmulos dos séculos XIV e XV. Os carpidores atuavam num “teatro coletivo da morte”, como Baudrillard (1996, p. 197) denomina esse tipo de encenação.

Por não suportar imaginar seu funeral sem a presença da família, o homem dos séculos XVI e XVII exigia em seu testamento o comparecimento de ao menos um familiar no seu cortejo fúnebre. Para o parente que comparecesse, era ofertada uma herança especial como forma de recompensa. Estes cortejos ainda configuravam-se como teatros coletivos, pois monges, pobres e doentes eram pagos (em dinheiro e porções de pão) para encorpar os ritos fúnebres.

É bem provável que, desde o final da Idade Média e da ritualização do luto, a sociedade tenha imposto à família um período de reclusão que a afastava das próprias exéquias, onde era substituída por padres numerosos e carpidores profissionais, religiosos, membros das confrarias ou simples figurantes atraídos pela distribuição de esmolas (ARIÈS, 1989, p. 154).

Esta reclusão tinha dois objetivos: o primeiro deles era permitir o sofrimento dos sobreviventes de forma natural ao abrigo do mundo, permitindo-lhes esperar a suavização da sua dor. O segundo objetivo era evitar que os sobreviventes esquecessem depressa o morto, voltando aos hábitos da vida profana logo após a partida de alguém próximo.

Assim, percebe-se como se inicia neste período um desenvolvimento crescente da dor do luto, derivando disso o retorno do culto aos mortos (pouco notado entre os séculos VI e XII). É com o século XVI que a figura moderna da morte se difunde. Escreve Baudrillard (1996, p. 197, *grifos do autor*):

A morte, nossa morte, nasce mesmo no século XVI. Ela perdeu a foice e o relógio, perdeu os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média. Tudo isso ainda era folclore, festa, por cujo intermédio a morte ainda era trocada, claro que não com a “eficácia simbólica” dos primitivos, mas ao menos como *fantasma* coletivo no frontão das catedrais ou nos jogos partilhados do inferno. (...) a morte deixa de ser a grande ceifeira para tornar-se a angústia da morte.

Com o protestantismo do século XVI, individualizam-se as consciências diante de Deus, havendo, deste modo, um desinvestimento no coletivo, acelerando o processo de angústia individual, que tem por finalidade o reconhecimento da morte do próximo que, como diz Morin (1988, p. 31, *grifo meu*), é único. “A dor provocada por uma morte só existe se a

individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida [*essa individualidade vem sendo reconhecida desde o século XII, conforme abordado anteriormente*]: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, “único”, mais a dor é violenta”.

Embora o sofrimento diante da morte de um ente seja mais exaltado neste e nos próximos séculos, não houve nenhum abrandamento da reclusão. O século XIX transformou a casa daqueles que tinham morrido numa verdadeira clausura, separando os enlutados da sociedade e cobrindo-os com véus e vestes pretas durante determinado tempo (período de quarentena). A diferença deste período é de que já não se proibia mais os familiares (e demais pessoas próximas) de participar dos rituais funerários.

Os familiares adquiriram a liberdade de caminhar ao túmulo, de ir às cerimônias fúnebres; e as mulheres, outrora excluídas totalmente dos ritos – julgou-se por muito tempo não ser de bom tom a participação das mulheres no funeral dos esposos – também estavam inclusas nessas cerimônias.

Os hábitos tradicionais de reclusão tiveram de se harmonizar com os sentimentos novos de exaltação dos mortos, de veneração das suas sepulturas. A presença da mulher, aliás, nada alterava à reclusão do luto: inteiramente velada de negro, *mater dolorosa*, só aparecia aos olhos do mundo como símbolo da dor e da inconsolabilidade. Todavia, a reclusão foi transferida do plano físico para o plano moral. Protegia menos os mortos do esquecimento do que afirmava a impossibilidade dos vivos de os esquecer e de viver como antes da partida daqueles. Os mortos, pobre mortos, já não precisavam da sociedade para os defender contra a indiferença de seus parentes, do mesmo modo que os moribundos já não têm necessidade dos testamentos para impor as suas últimas vontades aos herdeiros (ARIÈS, 1989, p. 155, *grifo do autor*).

Em fins do século XVIII e início do século XIX, os sentimentos familiares de luto misturaram-se com os antigos hábitos de reclusão. De acordo com Ariès (1989), houve um regresso à espontaneidade da alta Idade Média, preservando os acanhamentos rituais próprios do século XII. Embora a família pudesse preparar os ritos de despedida, bem como participar deles, a sua dor não podia mais ser exposta aos mais próximos, o que está relacionado com a interdição do luto no século XX.

O que era ordenado pela consciência individual ou pela vontade coletiva tornou-se um interdito a partir do século passado. O sociólogo Geoffrey Gorer (*apud* ARIÈS, 1989), em publicação datada de 1955, divulgou os resultados da sua pesquisa, que aponta que a postura

perante a morte é característica das sociedades industriais. Isso vai ao encontro do pensamento de Baudrillard (1996, p. 197, *grifo do autor*):

Com a desintegração das comunidades tradicionais, cristãs e feudais, pela Razão burguesa e o sistema nascente da economia política, a morte deixa de ser partilhada. Ela é à imagem dos bens materiais, que circulam cada vez menos, como nas trocas anteriores, entre parceiros inseparáveis (é sempre mais ou menos uma comunidade ou um clã que troca) e, cada vez mais, sob o signo de um equivalente real. No modo capitalista, cada um está só diante do equivalente geral. Do mesmo modo como cada um se acha só diante da morte – e não por acaso. Porque *a equivalência geral é a morte*.

É assim que se chega à convenção contemporânea de que a morte deve ser expulsa da vida cotidiana, através da interdição do luto e duma recusa social de expressão dos sentimentos de dor, herdadas do século XX. Nas palavras de Ariès (1989, p. 156):

Se se pudesse traçar uma curva do luto, teríamos uma primeira fase aguda de espontaneidade aberta e violenta até cerca do séc. XIII, depois duma fase longa de ritualização até o séc. XVIII, e ainda no século XIX um período de exaltação da dor, de manifestação dramática e mitologia fúnebre. Não é impossível que o paroxismo do luto do séc. XIX não esteja relacionado com a sua interdição no séc. XX.

**SOBRE A MORTE NO JORNALISMO: O ACIDENTE COM O VÔO
3054 DA TAM
- PARTE III -**

“Bad news is good news”.
Jargão jornalístico.

PARTE III - SOBRE A MORTE NO JORNALISMO: O ACIDENTE COM O VÔO 3054 DA TAM

Na terceira parte desta dissertação, faz-se um relato da tragédia com o voo 3054 da TAM enquanto acontecimento em si, no seu estado bruto. Alguns aspectos singulares da cobertura deste acontecimento nos jornais *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* são descritos num segundo momento. E, por fim, tendo em vista que os valores-notícia identificam as qualidades intrínsecas ao acontecimento, faz-se uma reflexão – fundamentada nos estudos clássicos do jornalismo – da morte como assunto privilegiado no jornalismo.

3.1 O ACIDENTE COM O VÔO 3054 DA TAM

A regularidade em um voo de aeronave é que as pessoas embarquem, acomodem-se em suas respectivas poltronas e atentem-se à performance instrutiva da tripulação. Logo em seguida, o avião decola e, enfrentando ou não algumas turbulências durante o trajeto aéreo, após determinado tempo pousa tranquilamente na pista de um aeroporto.

O voo JJ 3054 da TAM seguiu todo o protocolo de uma viagem aérea. Às 17 horas e 16 minutos do dia 17 de julho de 2007 o avião partiu da capital gaúcha rumo à capital paulista. Já era noite quando a aeronave pousou na pista 35L do aeroporto de Congonhas às 18 horas e 51 minutos, sob garoa fraca. Ao tocar o chão, a sensação de estar em terra firme parecia encerrar com tranquilidade a viagem aérea dos passageiros.

Mas no voo JJ 3054 algo inesperado aconteceu: o avião não brecou até o término da pista. Em alta velocidade (a 167 quilômetros por hora⁴⁷), a aeronave fez uma curva para a esquerda e saiu da pista em seu terço final. Em 28 segundos, o avião pousou, percorreu a pista e, após cruzar sobrevoando a Avenida Washington Luís (ver *figura A*), que fica na cabeceira da pista, ele atingiu parte da cobertura de um posto de gasolinas, alguns veículos que trafegavam pela avenida e em seguida chocou-se contra um prédio da TAM Express (ver *figuras B1, B2 e C*), serviço de carga da própria companhia aérea.

⁴⁷ Conforme reportagem de *Zero Hora*, página 10 da edição de 21 de julho de 2007 (matéria intitulada “O que deu errado”).



Figura A: Trajeto do avião na pista do aeroporto de Congonhas na noite do acidente. Infográfico: Rafael Caterina/Wikipedia.org



Figura B1: Prédio da TAM Express visto de um avião sobrevoando a cabeceira da pista de Congonhas antes do acidente. Foto: Ângelo Chaves/Flickr.com



Figura B2: Prédio da TAM Express visto da avenida Washington Luis. Foto: Luiz Bettega.



Figura C: Imagem dos primeiros caminhões de bombeiros (da Infraero) que chegaram ao local do acidente após a colisão do *airbus* contra o prédio da TAM Express. Foto: Agência Brasil.

Após a chegada dos bombeiros ao local do acidente, a aeronave explodiu mais uma vez. A temperatura no local do incêndio chegou a dois mil graus (ponto de fusão do titânio, material encontrado fundido nos escombros). Embora a cena fosse de destruição, a TAM demorou para divulgar a lista oficial dos passageiros, sobreviventes ou vítimas fatais. A primeira nota de esclarecimento divulgada na noite do acidente dizia que ainda não era possível “determinar a extensão dos danos ou de possíveis lesões sofridas pelos ocupantes do avião⁴⁸”.

A primeira lista foi divulgada depois da uma da manhã do dia 18 de julho, no quinto comunicado da TAM. Porém, a lista estava incompleta, pois constavam 160 nomes. Foi na manhã seguinte ao acidente, na oitava lista retificada, que a TAM confirmou um total de 186 pessoas a bordo da aeronave – entre passageiros e tripulação. Além delas, onze funcionários que trabalhavam na TAM Express e um taxista que estava no posto de combustível no

⁴⁸ “A aeronave da TAM Airbus A320, voo JJ 3054 que partiu de Porto Alegre, às 17h 16min, com destino ao aeroporto de Congonhas (SP) sofreu acidente no pouso no aeroporto em São Paulo. Neste momento não podemos determinar a extensão dos danos ou de possíveis lesões sofridas pelos ocupantes do avião, passageiros e tripulantes. Uma equipe da TAM já está no local e outros técnicos da companhia estão a caminho. A assistência de emergência também está sendo prestada pelo Corpo de Bombeiros, Infraero e outras autoridades aeronáuticas” (em: oglobo.globo.com/sp/mat/2007/07/17/296827974.asp).

momento da explosão também morreram. Dia 19 de julho a TAM ainda divulgou o nome de mais uma pessoa que estava a bordo, chamado por todos os jornais de “o 187º passageiro”. Portanto, no total foram 199 mortos (ver *anexo 4*), dos quais 96 eram gaúchos ou viviam no Rio Grande do Sul⁴⁹.

Este número de vítimas fez do acidente a maior tragédia aérea da América Latina, até haver a tragédia com o voo 447 da *Air France* em 31 de maio de 2009. Mas durante 22 meses, a tragédia da TAM foi o pior acidente mundial envolvendo um *airbus* A320. Considerando apenas vítimas a bordo, o voo da TAM foi um dos trinta piores acidentes da história da aviação civil no mundo e o mais trágico desde 2002. Em 2002, a queda de um avião próximo à costa de Taiwan vitimou 206 passageiros e dezenove tripulantes. Na data de sua ocorrência, o acidente da TAM ocupava o 29º lugar no ranking dos piores acidentes aéreos da história, conforme lista da *Aviation Safety Network*⁵⁰.

O *airbus* modelo A320-233 tinha sido construído em fevereiro de 1998 e entrou em serviço aéreo em março do mesmo ano. Antes de ser adquirido pela TAM, pertenceu a duas companhias aéreas e, até a data do acidente, somava mais de 26 mil horas de voo. O avião acidentado apresentava um defeito no reversor⁵¹ do motor direito desde o dia 13 de julho de 2007, quatro dias antes da tragédia. Após divulgada a gravação da caixa-preta⁵², a suspeita sobre possíveis falhas no reversor aumentaram, conforme o trecho do diálogo desesperado dos pilotos nos últimos 22 segundos em que o avião percorria a pista, antes de atravessar a avenida Washington Luís e colidir na sede da TAM Express.

Co-piloto: “Já na final”.

Torre: “O avião está começando a decolagem”.

⁴⁹ Conforme dados da Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul (em: www.ssp.rs.gov.br/portal/principal.php?action=imp_noticias&cod_noticia=8327).

⁵⁰ www.aviation-safety.net .

⁵¹ O reversor é um dispositivo que usa os gases provenientes da câmara de combustão das turbinas como freio. Isto é realizado através de conchas defletoras que acionam e desviam os gases oriundos da turbina forçando-os a formar um ângulo de 45 graus, o que produz uma força de empuxo contrária ao sentido normal de deslocamento da aeronave, gerando forte desaceleração. Por isso o reversor é aplicado logo após a aterrissagem, geralmente em conjunto com os spoilers,

⁵² Transcrição da caixa-preta em: www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u316934.shtml .

Piloto: “Molhada e escorregadia”.

Co-piloto: “O avião tá começando a decolar”.

Torre: “TAM 3054, 35L, pouso autorizado. A pista está molhada e escorregadia. O vento é três três zero a oito” (*fraco e frontal*).

Co-piloto: “Reverso um apenas. Nada de spoilers”.

Piloto: “Aiiii”.

Piloto: “Olha isso”.

Co-piloto: “Desacelera, desacelera”.

Piloto: “Não dá, não dá. Ai, meu Deus. Ai, meu Deus”.

Co-piloto: “Vai, vai, vai...Vira, vira, vira, vira. Vira para...Não, vira, vira”.

Voz masculina: “Ah, não”.

Voz feminina: (gritos).

Várias hipóteses foram levantadas como causa do choque do avião com o prédio de quatro andares da própria companhia aérea: 1) pista curta⁵³ e a falta de ranhuras (*grooving/strips*) na pista do aeroporto de Congonhas⁵⁴, 2) alta velocidade na aterrissagem, 3) a desativação do reversor direito da aeronave, 4) falha humana do piloto, que teria posicionado o manete (espécie de marcha do avião que deve ficar em ponto-morto na aterrissagem) do motor com o reversor desativado em posição diferente da recomendada no manual do *airbus* – hipótese levantada pela revista *Veja* (edição 2019 de 1º de agosto de

⁵³ Comparado às pistas de outros aeroportos brasileiros, Congonhas tem 1.940 metros, o Salgado Filho (Porto Alegre, RS) tem 2.280 metros, o aeroporto de Guarulhos (Guarulhos, SP) tem uma pista de 3,7 mil metros e o Tom Jobim (Rio de Janeiro, RJ) tem quatro mil metros.

⁵⁴ A pista tinha passado por reformas e a liberação da mesma – que ocorreu quinze dias antes do acidente – foi feita sem a construção de ranhuras. No dia seguinte ao acidente, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva solicitou a Polícia Federal uma perícia no local. Segundo nota oficial, havia suspeitas de que a entrega da pista principal do aeroporto sem o *grooving* tenha colaborado com o acidente. No dia anterior ao acidente, uma aeronave da Pantanal havia derrapado na mesma pista, fechando o aeroporto durante vinte minutos.

2007) após a análise da caixa-preta, 5) falha nos freios mecânicos e nos spoilers (peças móveis sobre a asa do avião), que realizam a frenagem aerodinâmica.

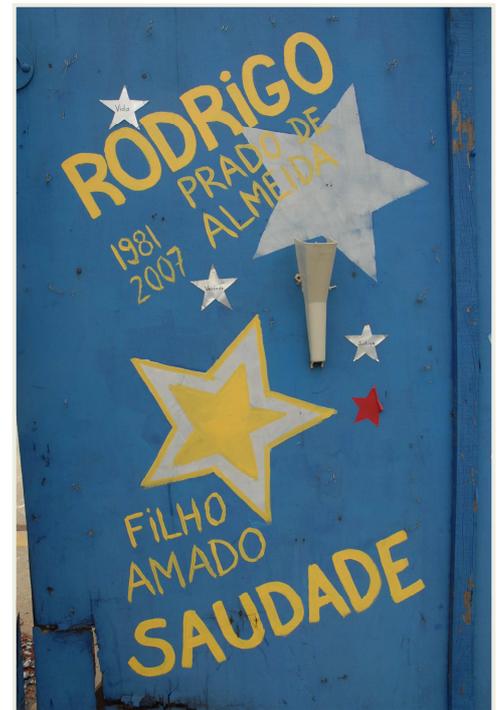
Após dezesseis meses de investigações, em 19 de novembro de 2008 o inquérito policial de mais de treze mil páginas (em que 336 pessoas foram ouvidas) responsabilizou cinco membros da Agência Nacional de Aviação Civil (ANAC), três diretores da empresa estatal que administra os aeroportos brasileiros (Infraero) e dois executivos da TAM. A investigação concluiu que o principal motivo da tragédia foi o posicionamento dos manetes – o da direita estava, por erro humano ou por falha técnica, em posição de aceleração.

No pouso, apenas o manete da turbina esquerda deveria estar em posição de aceleração, para auxiliar a frenagem com o reverso correspondente, enquanto o da direita deveria estar obrigatoriamente em marcha lenta. O piloto teria pousado o avião com o manete dessa turbina em posição de aceleração, por isso não conseguiu frear a nave. Isso também explica a curva à esquerda que o avião fez ao sair da pista: a turbina esquerda freava o *airbus*, a outra o acelerava.

Pessoas próximas às vítimas do acidente uniram-se numa Associação de Familiares e Amigos das Vítimas da TAM (AFAVITAM) logo após o acidente. No local da tragédia, após a implosão do prédio foram pintadas 199 estrelas (cada uma representa uma das vítimas) nos tapumes que cobrem até hoje (ver *figuras D1, D2, D3*) a área onde ficava o prédio da TAM Express (*figura E*). A pedidos da AFAVITAM, o arquiteto Ruy Ohtake projetou o *Memorial 17 de julho*, que será construído no local (ver *anexo 5*).



Figura D1: Tapumes ao redor da área da tragédia da TAM, na avenida Washington Luis, em novembro de 2009. Foto: Marina Chiapinotto.



Figuras D2 e D3: Detalhes dos tapumes, onde homenagens são prestadas às vítimas, através de dizeres e depósito de flores. Os tapumes dão a idéia de uma lápide coletiva e o espaço parece um cemitério no coração de São Paulo. Fotos: Marina Chiapinotto.



Figura E: Área interna dos tapumes, onde será construído o memorial. Foto: Marina Chiapinotto.

3.1.1 Vôo 3054 da TAM em jornais gaúchos

Antes de descrever alguns aspectos relevantes da cobertura jornalística do acidente com o vôo 3054 da TAM, é importante apresentar os três jornais gaúchos (todos pertencentes

ao Grupo RBS) que tomo como objeto de estudo, demonstrando como se tornaram emblemáticos no Rio Grande do Sul.

Zero Hora começou a circular no Rio Grande do Sul em 4 de maio de 1964. Foi o impresso que substituiu o jornal *Última Hora* no Estado. *Última Hora* foi um jornal de circulação nacional no período de 1950 a 1971. Foi fundado pelo jornalista Samuel Wainer e teve sua redação destruída em Porto Alegre durante o Golpe de 64 (em função de ter linha editorial fortemente política), quando deixou de circular no Rio Grande do Sul e passou a ser administrado por Ary de Carvalho.

Carvalho modificou o nome e lançou um jornal “autenticamente gaúcho” (ZERO HORA *apud* BERGER, 2003, p. 52) em pleno período ditatorial. No final de 1965, Maurício Sirotsky Sobrinho passou a presidir a empresa de comunicação, chamada de Editora Jornalística Sul-Riograndense S.A. Concomitantemente a isso, a família Sirotsky agregou a *TV Gaúcha* (que em 1967 afiliou-se à Rede Globo) à empresa e, assim, a empresa jornalística transformou-se na Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS). Ao longo dos anos, a rede expandiu-se⁵⁵ – com jornais, emissoras de televisão, rádios e sites – pelo interior do Rio Grande do Sul e por Santa Catarina e, em 2008, unificou-se como Grupo RBS.

Nesses 45 anos, *Zero Hora* (ZH) teve como principal concorrente o *Correio do Povo*. No entanto, as estatísticas comprovam que ZH mantém-se emblemático na vida dos gaúchos: tem a maior circulação no Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, o maior número de impressões e de leitores. As assinaturas pagas somam cerca de 180 mil, conforme dados da Associação Nacional dos Jornais⁵⁶ (ANJ) de 2008. Assim, ZH ocupa o sétimo lugar no ranking dos dez maiores jornais do Brasil. Berger (2003, p. 56) considera que:

[...] ao não reconhecer concorrentes (e eles realmente pouco o são), o jornal atua como ante-sala do poder, publicizando os que nele escrevem e os elevando a representantes formais de opinião. Ao mesmo tempo, exclui da realidade os que nele não figuram em suas páginas, tanto jornalistas como políticos ou intelectuais.

⁵⁵ Atualmente, o Grupo RBS abriga os jornais *Zero Hora* (Porto Alegre), *Diário de Santa Maria* (Santa Maria), *Pioneiro* (Caxias do Sul), *Diário Gaúcho* (Porto Alegre), *Hora de Santa Catarina* (Florianópolis), *Diário Catarinense*, *A Notícia* (Joinville), *Jornal de Santa Catarina* (Blumenau); as emissoras de televisão *RBS TV* (com 18 emissoras no interior do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina), *TV COM* e *Canal Rural*; as rádios *Gaúcha* (Rio Grande do Sul), *CBN Diário* (Florianópolis), *CBN 1340* (Porto Alegre), *Atlântida* (Rio Grande do Sul e Santa Catarina), *Itapema* (Porto Alegre, Florianópolis, Caxias do Sul, Santa Maria e Joinville), *Cidade* (Grande Porto Alegre), *Farroupilha* (Porto Alegre), *Rádio Rural* (Rio Grande do Sul) e os portais na internet *ClicRBS*, *Hagah*, *Oba Oba* e *Guia da Semana*.

⁵⁶ Site: www.anj.org.br. A última pesquisa que consta no site é referente ao ano de 2008. Desde 2003 o jornal é o 7º maior em assinaturas pagas por ano. Somente em 2005 e 2006 ZH ocupou o 5º lugar no ranking.

Em formato tablóide⁵⁷ desde que foi lançado, *ZH* é modelo – em todos os seus aspectos – para os jornais do interior do Rio Grande do Sul. Dentre editores, repórteres, fotógrafos e diagramadores, *ZH* conta com mais de duzentas pessoas (incluindo repórteres das sucursais – do interior e de Brasília) em sua equipe de jornalismo que, diariamente, proferem discursos sobre acontecimentos de relevância jornalística.

Fisicamente, *ZH* localiza-se na mesma sede da Avenida Ipiranga, 1075, em Porto Alegre, desde sua fundação. Ocupa o quarto andar do prédio e tem sua redação integrada com o **zerohora.com** – jornal on-line. O jornal possui onze sucursais espalhadas pelo interior do Rio Grande do Sul, que se localizam em: Rio Grande, Pelotas, Santana do Livramento, Uruguaiana, Santo Ângelo, Cruz Alta, Passo Fundo, Erechim, Santa Cruz do Sul, Lajeado e Novo Hamburgo.

Além dessas sucursais no Estado, há a sucursal de Brasília que fornece notícias do país ao *ZH* e os jornais *Diário de Santa Maria* e *Pioneiro*, que abrangem, respectivamente, a região central (com sede em Santa Maria) e a região serrana (com sede em Caxias do Sul) do Rio Grande do Sul, também alimentando *ZH* com informações e acontecimentos dessas localidades.

O *Pioneiro (Pio)* foi o primeiro jornal adquirido no interior do Estado, em 1993. Mas ele já fazia parte da região da serra gaúcha desde a década de quarenta. Fundado em 04 de novembro de 1948, sempre teve sua sede na cidade de Caxias do Sul. Quando nasceu, a circulação era semanal e só em 1981 passou a ser diária. Em 1993 o jornal foi adquirido pelo Grupo RBS, que introduziu novos processos e investimentos, o que contribuiu para ampliar a tiragem e a cobertura, que atualmente chega a 64 municípios (envolvendo 300 mil leitores) da região da Serra.

O jornal, que há seis décadas teve sua linha editorial marcada pela forte abordagem política, se desenvolveu sobre uma “irretocável credibilidade”. Isso graças às tantas bandeiras levantadas pelo veículo, como a construção da Rota do Sol e do Monumento ao Imigrante – reivindicações populares apoiadas e difundidas pelo impresso. Conforme trecho de texto do

⁵⁷ Conforme o atual diretor de redação Ricardo Stefanelli, no portal ZH RESPONDE do site de *Zero Hora*, “Em razão da influência de diagramadores espanhóis e argentinos em meados do século 20, o Rio Grande do Sul é pioneiro no Brasil no formato tablóide, que vem sendo adotado por muitos jornais no mundo. O formato é considerado o mais prático para a leitura por permitir fácil manuseio e, ao mesmo tempo, desenhos de página criativos”.

encarte comemorativo dos 60 anos⁵⁸, o jornal enuncia-se como o grande guardião da vida na região da serra gaúcha: “a vida da Serra está registrada nas páginas do *Pio*. Hoje somos os guardiões dessa história”.

Com uma equipe que conta com cerca de cinquenta jornalistas, o *Pio* traz em sua logomarca, no alto da capa, uma moldura da cor do fruto que simboliza a riqueza da região: a uva. Sem nenhum concorrente⁵⁹, pode-se considerar que o impresso domina a serra como veículo de referência diária de informação. “Diário de integração da serra” é o slogan que vem abaixo de seu nome na capa. Diariamente, tem de vinte a 28 páginas.

Já o jornal *Diário de Santa Maria* foi fundado em 19 de junho de 2002, tendo Nilson Vargas como editor-chefe até março de 2006 (desde então, Andréia Fontana é editora-chefe – a primeira mulher à frente de um jornal da RBS). Apesar de ser o mais novo jornal implementado pelo Grupo RBS⁶⁰, faz parte de uma empresa de comunicação que tem credibilidade em toda a região Sul do país e, assim, também se solidificou em Santa Maria.

“A nova leitura da cidade” era o slogan que anunciava a chegada do jornal na cidade conhecida como o “coração do Rio Grande”. Urnas foram espalhadas em pontos centrais de Santa Maria com fichas onde os cidadãos podiam escolher uma das opções ou sugerir um nome ao impresso, ou seja, o jornal desde sempre foi um projeto para firmar um vínculo com a cidade.

Diário de Santa Maria foi o nome escolhido, democraticamente, pelos santamarienses. Como o próprio nome diz, é um jornal legitimamente de – e para – Santa Maria, pois traz notícias com enfoque no local. “O Diário de Santa Maria explicita já no seu título o vínculo com a cidade. É de Santa Maria e de nenhum outro lugar” (BADKE, 2008, p.38).

A estrutura física do jornal fica na Avenida Maurício Sirotsky Sobrinho, que ganhou este nome em virtude da instalação da RBS TV Santa Maria⁶¹ na década de 1970. A sala de redação de telejornalismo foi reformada e ampliada para abrigar a redação do *Diário de Santa*

⁵⁸ Ao completar seis décadas, o jornal estreou sua versão on-line: www.pioneiro.com. Foi o primeiro impresso do Grupo RBS no interior do Estado que implementou o projeto inaugurado pelo zerohora.com.

⁵⁹ Em dezembro de 2009 foi inaugurado o jornal *O Caxiense*, sob direção do jornalista Felipe Boff. *O Caxiense* tem edição semanal e, por enquanto, não chega a ser um grande concorrente do *Pio*.

⁶⁰ É importante ressaltar que o jornal *A Notícia*, em Santa Catarina, foi o último jornal a ser adquirido pelo Grupo RBS, em 2007. Mas o *AN* tinha um século de existência na época. O *Diário de Santa Maria* foi, portanto, o último jornal a ser implementado pela RBS.

⁶¹ Na sucursal de Santa Maria, funcionam as rádios *Atlântida* (desde 1978) e *Itapema* (desde 2004), a RBS TV e o jornal *Diário de Santa Maria*.

Maria (DSM). Foi em Santa Maria que esses dois segmentos jornalísticos inauguraram no país a modalidade de redação integrada em 2002.

Nos primeiros anos, trazia manchetes em caixa alta, diversas chamadas e de três a quatro fotografias na capa: estratégias para conquistar o leitor santamariense a preterir o *A Razão* ao *DSM*. *A Razão* era, até então, o único jornal expressivo – embora decadente – na cidade em virtude de sua tradição de décadas que fez com que inúmeros leitores santamarienses fidelizassem-se ao impresso.

O jornal *A Razão* foi inaugurado pelo jornalista Clarimundo Flores em 9 de outubro de 1934. Dez anos depois o impresso foi vendido aos Diários Associados de Assis Chateaubriand e, em 1982, a família De Grandhi assumiu a direção do jornal. Com o assassinato de Luizinho De Grandhi, diretor do jornal, *A Razão* passou por diversos períodos de crise, jornalistas pararam de trabalhar (em protesto aos salários atrasados ou ao não pagamento) e chegou-se a cogitar que o jornal fecharia as portas com a chegada do *DSM* na cidade.

De fato não demorou muito para que o *DSM* desbancasse as vendas do *A Razão*. Já em 2002, mesmo ano de sua implementação, tinha cerca de cem mil leitores habituais, enquanto que o *A Razão* não chegava à metade deste número. *A Razão* não fechou as portas, mas não é concorrência à altura para o *DSM* – nem em conteúdo e nem em circulação.

Atualmente, o *DSM* é o impresso com o maior índice de leitores da região. Segundo pesquisa do IBOPE em 2005, 48%⁶² dos cidadãos da região de Santa Maria lêem o *DSM* e 22% lêem *A Razão* (índice de leitura habitual diária de jornais na região de Santa Maria). Os índices comprovam, portanto, que o *DSM* conquistou seu espaço na cidade, bem como a maioria dos leitores.

O jornal do centro do Estado conta com uma equipe de cerca de quarenta pessoas e publica normalmente vinte páginas diárias de notícias sobre o coração do Rio Grande. Ao completar cinco anos, em 2007, ganhou novo projeto gráfico de acordo com o padrão de *ZH*, pois era o único jornal do grupo que fugia à regra.

⁶² Grande parte deles formado pelo público jovem, uma vez que a cidade é universitária e a maioria da população é composta por estudantes.

Este padrão no *layout* pode ser notado através das três capas (*figuras F1, F2 e F3*) que estamparam o acidente com o voo 3054 da TAM no dia seguinte ao ocorrido: nome do impresso centralizado no alto, manchete em negrito, chamadas secundárias na lateral (na capa de *Zero Hora*, nessa edição em específico foram limadas outras chamadas), uma fotografia principal (nestas capas, bastante semelhantes) e a cartela de cores usadas são alguns dos pontos em comum.



F1



F2

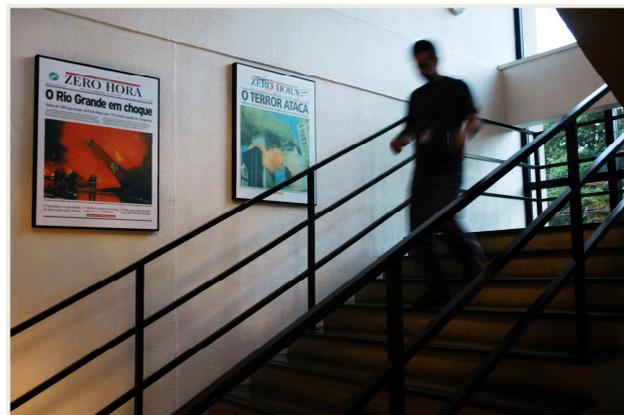


F3

Figuras F1, F2 e F3: Capas dos jornais Zero Hora, Pioneiro e Diário de Santa Maria, respectivamente, edições de 18 de julho de 2007.

A capa de *ZH* (*figura F1*) estampa as paredes do prédio da redação do jornal (ver *figura G*), que fica na avenida Ipiranga em Porto Alegre. Para aqueles que entram pela porta principal do prédio, fica ao lado direito da recepção, sendo o primeiro quadro no pé da escadaria. Ao dirigir-se aos demais andares, há uma seqüência de capas ampliadas em quadros de cerca de um metro de altura. O 11 de setembro, o enterro de Brizola, a chegada do homem à lua, a morte de Mario Quintana são exemplos de acontecimentos marcantes nos 45 anos de *ZH* – por isso mereceram destaque nas paredes do prédio. Por acaso ou não, é simbólico a capa da tragédia com o voo 3054 da TAM ser a primeira dentre tantas que lá estão (e que não se encontram organizadas de forma cronológica), remetendo à importância que este acontecimento teve para o jornal.

Figura G: quadro com a capa da edição de 18 de julho de 2007, na entrada do prédio de *Zero Hora*. Foto: Marina Chiapinotto.

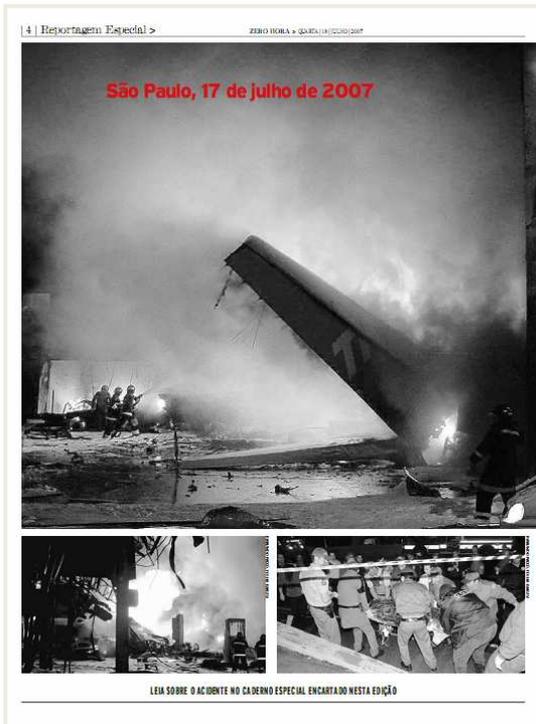


Para além das capas nas quais figuram o acidente da TAM, no que se refere ao conteúdo interno dos impressos, a maioria das páginas foi destinada a textos (verbais e imagéticos) sobre o acidente. No mesmo período ocorriam os jogos Pan-Americanos no Rio de Janeiro (de acordo com a contextualização da introdução desta dissertação), que foram secundarizados para dar maior espaço à tragédia que envolveu inúmeros gaúchos.

Nas primeiras páginas dos três impressos em questão, onde notícias das respectivas editorias (a editoria de política é a que vem primeiro) que rotineiramente compõem estas unidades do jornal aparecem, foi a tragédia da TAM que figurou nesses espaços durante os primeiros dias que sucederam a tragédia.

Outras alterações também foram visíveis no conteúdo interno dos jornais. *ZH* fez um caderno especial de doze páginas no dia seguinte ao acidente da TAM e também teve edições onde mais de vinte páginas foram destinadas ao acontecimento. O principal impresso gaúcho criou uma cartola que acompanhava todas as matérias publicadas no seu conteúdo interno durante a cobertura do acidente (ver *anexo 6*).

Além disso, fotografias em tamanho maior do que o padrão diário utilizado por *ZH* foram publicadas durante a cobertura em páginas inteiras ou ocupando até metade do espaço da página (ver *figuras H1 e H2*). Páginas em preto e branco (o que pode ser notado nas mesmas figuras citadas anteriormente) foram adotadas em diversos momentos – principalmente na semana da tragédia –, conotando luto, discrição e respeito à dor da sociedade gaúcha – conforme texto elaborado pelo jornal e anexado à capa da edição de 19 de julho de 2007 inscrita no *Prêmio Esso de Jornalismo*. Em um mês, *ZH* repercutiu o acontecimento em mais de 230 páginas: os gaúchos mortos, suas famílias e as explicações da causa do acidente marcaram as notícias publicadas no jornal.



H1



H2

Figuras H1 e H2: página 4 da edição de 18 de julho de 2007 e página 4 da edição de 19 de julho de 2007, respectivamente.

No *Pio*, o foco da cobertura também foram as vítimas gaúchas. Mas, para o impresso que circula na serra do Rio Grande do Sul, são os gaúchos da região serrana que morreram no acidente da TAM que ganharam mais atenção na cobertura: o drama das famílias, a espera da identificação dos corpos, os enterros, as empresas renomadas da serra que perderam seus dirigentes. O *Pio* também levou para as primeiras páginas o acontecimento e usou uma cartola de fundo preto com o texto – que não mudava de uma edição para a outra, ao contrário de *Zero Hora* – “Tragédia do vôo 3054” (ver *anexo 7*).

Já no *DSM*, mais páginas deram corpo às edições para que várias angulações da tragédia fossem contempladas: os nove mortos da região central do Estado, as missas e os funerais, os motivos do acidente que deixou tantas famílias desoladas. Ao contrário dos outros dois impressos do Grupo RBS – que usaram cartolas –, o *DSM* criou um selo (ver *anexo 8*): em preto, vermelho e branco com a inscrição “Rio Grande de luto” – o jornal usou este selo para marcar as matérias, capas e reportagens derivadas do acidente.

O valor-notícia que se sobressai na cobertura dos três impressos é o do localismo, conforme análise quantitativa realizada em todas as páginas dos jornais no período de 18 de

julho a 18 de agosto de 2007. Quatro categorias foram criadas para quantificar o conteúdo noticioso. Os quatro vieses que os jornais exploram o acontecimento são traduzidos aqui em categorias: 1) motivos do acidente (e a tragédia em si), 2) gaúchos mortos, 3) caos aéreo (e respectivas questões políticas que envolveram a crise aérea) e 4) tumultos e protestos. Os critérios utilizados foram o espaço dado para cada matéria que se referem aos quatro desdobramentos principais do acontecimento, às manchetes, às fotografias e aos títulos das matérias (ver *tabelas 1, 2 e 3*).

Tabela 1 – análise quantitativa de *Zero Hora* (Total de páginas: 234).

Categoria	Número de páginas	Porcentagem
Motivos do acidente/tragédia	51	21,79%
Gaúchos mortos	91	38,88%
Caos aéreo	80	34,18%
Tumultos e protestos	12	5,12%

Tabela 2 – análise quantitativa do *Pioneiro* (Total de páginas: 62).

Categoria	Número de páginas	Porcentagem
Motivos do acidente/tragédia	16	25,80%
Gaúchos mortos	29	46,77%
Caos aéreo	13	20,96%
Tumultos e protestos	04	6,45%

Tabela 3 – análise quantitativa do *Diário de Santa Maria* (Total de páginas: 59).

Categoria	Número de páginas	Porcentagem
Motivos do acidente/tragédia	08	13,55%
Gaúchos mortos	38	64,40%
Caos aéreo	10	16,94%
Tumultos e protestos	03	6,45%

3.1.2 A morte no jornalismo: uma questão de valores-notícia

A morte ocupa grande espaço dos noticiários, páginas dos jornais, sites noticiosos, revistas informativas semanais e outros tantos meios jornalísticos que figuram na contemporaneidade. Sob os mais diversos acontecimentos que a motivam, ela está presente – acima de tantos outros acontecimentos noticiosos e em primeiro lugar, com destaque nas páginas dos impressos – no cotidiano dos indivíduos através dos dispositivos jornalísticos: são massacres, mortes naturais de personalidades, acidentes de trânsito, tragédias, torturas, violência, terrorismo – e a lista ainda continua.

Porque ela (a morte) está tão presente no jornalismo? As respostas sobre como acontecimentos com morte se transformam em notícias encontram-se nas teorizações que vêm demarcando o campo do jornalismo e as respectivas teorias da notícia nos últimos quarenta anos. Silva (2005) aponta que o emprego de conceitos como noticiabilidade, valores-notícia e seleção de notícias como sinônimos tem dificultado a sistematização dos estudos referentes à produção das notícias.

A noticiabilidade, compreendida como todos os fatores que agem no processo de produção da notícia – desde os valores derivados do acontecimento até os princípios do *fazer* jornalístico que formam a cultura profissional dos jornalistas –, é entendida por Wolf (2003, p.195-200):

A noticiabilidade é constituída pelo complexo de requisitos que se exigem para os eventos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos aparatos informativos e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas – para adquirir a existência pública de notícia. (...) Sendo assim, o produto informativo parece ser resultado de uma série de negociações, orientadas pragmaticamente, que tem por objetivo o que deve ser inserido no jornal, no noticiário ou no telejornal. Essas negociações são realizadas pelos jornalistas em função de fatores com diferentes graus de importância e rigidez, e ocorrem em momentos diversos do processo de produção.

Tais fatores do processo de produção é o que Charaudeau (2006) nomeia como “critérios internos” de importância do acontecimento. Ou seja, são os valores que os jornalistas utilizam para selecionar e atribuir determinados sentidos ao acontecimento. Ainda pode-se aproximar tal questão do que Bourdieu (1997, p. 12) chama de óculos particulares dos jornalistas – as avaliações subjetivas dos sujeitos do medium. “Os jornalistas tem os seus óculos particulares através dos quais vêem certas coisas e não outras, e vêem de uma certa

maneira as coisas que vêem. Operam uma seleção e uma construção daquilo que é selecionado”.

Mas a noção de noticiabilidade que Wolf (2003), Charaudeau (2006) e Bourdieu (1997) difundem é um tanto reducionista, pois as questões relativas ao *fazer* jornalístico só têm valor para os acontecimentos se somados ao potencial intrínseco ao próprio acontecimento de transformar-se em notícia. Tal potencial só pode ser identificado pelo campo dos valores-notícia, que são atributos que orientam a seleção primária dos acontecimentos noticiáveis (TRAQUINA, 2004).

Os valores-notícia são as qualidades do acontecimento em si, em sua origem e que derivam de seu estado bruto e, portanto, não são somente valorações subordinadas aos critérios de noticiabilidade próprios dos jornalistas. Como nomeia Traquina (2004), são os aspectos substantivos do acontecimento ou, ainda, de acordo com Charaudeau (2006), são os critérios externos do que será transformado em notícia, que só dependem do modo de aparição do acontecimento.

De acordo com Silva (2005, p. 96), a partir de tais concepções de noticiabilidade, podem-se estabelecer três instâncias de critérios de noticiabilidade: 1) na aparição do acontecimento, considerando singularidades do fato em questão que são reconhecidas por diferentes empresas (valores-notícia); 2) na tratativa do acontecimento que, para além dos valores-notícia, hierarquiza⁶³ os fatos de acordo com a rotina jornalística (horário de fechamento da edição – *deadline*, espaço na página, disponibilidade de profissionais para a cobertura, etc.); 3) abordagem dada aos acontecimentos a partir de fundamentos éticos e epistemológicos do jornalismo (como verdade, interesse público e imparcialidade).

Essas instâncias apontadas pela autora não funcionam em isolado, pois os produtos informativos (textos noticiosos – verbais e imagéticos) resultam de uma série de negociações que discriminam o que deve – e como deve – ser textualizado no jornal (WOLF, 2003). Contudo, os valores-notícia (primeira instância) têm uma centralidade no conceito de noticiabilidade e no próprio *fazer* jornalístico, de acordo com a interpretação diferenciada dos demais autores que Traquina (2004) assume acerca dos critérios de noticiabilidade (e a qual tomo como base para este estudo).

Podemos definir o conceito de **noticiabilidade** como o conjunto de critérios e operações que fornecem a aptidão de merecer um tratamento jornalístico, isto é,

⁶³ Essa seleção hierárquica dos acontecimentos foi denominada como *gatekeeper* por David White em 1950 (SOUSA, 2004c).

possui valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são o conjunto de valores-notícia, que determinam se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia, isto é, ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável, por isso, possuindo “valores-notícia” (*newsworthiness*) (TRAQUINA, 2004, p. 96, *grifo do autor*).

São os valores-notícia, portanto, intrínsecos aos acontecimentos, que dizem se as qualidades de determinado acontecimento são relevantes para que ele seja transformado em notícia (GOLDING e ELLIOT *apud* WOLF, 2003). São eles que guiam os jornalistas frente a uma grande quantidade de fatos noticiáveis, direcionando àqueles mais relevantes de adquirirem existência pública como notícia. Os valores-notícias servem para selecionar os acontecimentos noticiáveis, conforme apontado por Tobias Peucer, citado por Silva (2005), na sua pioneira tese sobre jornalismo – apresentada em 1690 na Universidade de Leipzig.

A primeira etapa de seleção é a escolha entre uns e outros acontecimentos, em que os valores-notícia – baseados na prática histórica e na cultura profissional do jornalismo – orientam quais acontecimentos são mais importantes, fazendo com que uns sejam preteridos aos outros. Ao mapear valores-notícia a partir de diversos autores clássicos nos estudos em jornalismo, Silva (2005) apreendeu que a seleção de acontecimentos noticiáveis toma como valores-notícia o mesmo tipo de acontecimento em diferentes órgãos informativos.

Dentre uma gama de valorações próprias dos acontecimentos, aqueles de teor negativo predominam como notícia. O negativismo já era apontado por Peucer em 1690 como fator determinante para algo ser noticiado. Um pouco depois dele, em 1695 Kaspar Stieler – citado por Silva, 2005 – apontava como valores relevantes a proximidade geográfica e o negativismo. E dando um salto para o século XX, Galtung e Ruge (*apud* TRAQUINA, 2004), ao apontarem doze valores-notícia⁶⁴, dão especial ênfase para acontecimentos negativos (regidos pela máxima *bad news is good news*).

Cabe, aqui, adotar a concepção de que a notícia é um “produto cultural”, conforme define Schudson (1978). Sendo a morte fundante de todas as culturas humanas e representando toda a negatividade que o assunto inspira na existência do homem, o jornalismo codifica isso na forma de textos sobre a finitude humana – que representam tais acontecimentos negativos – e devolve à sociedade em forma de notícia (produto cultural). Eis o porquê de a morte ser assunto predominante no jornalismo. De acordo com Traquina (2004, p. 108):

⁶⁴ Os doze valores-notícia apontados por Galtung e Ruge são: frequência, negativismo, amplitude, clareza ou ausência de ambigüidade, relevância, conformidade, imprevisão, continuidade, referência a pessoas ou nações de elite, composição e personificação.

Onde há morte, há jornalistas. A morte é um valor-notícia fundamental para esta comunidade interpretativa e uma razão que explica o negativismo do mundo jornalístico que é apresentado diariamente nas páginas dos jornais ou nos ecrãs da televisão. (...) Podemos dizer que todos nós seremos notícia pelo menos uma vez na vida – no dia a seguir à morte, ou nas páginas interiores ou com destaque na primeira página.

Ao refletir sobre a relação entre mídia e morte, o semioticista da cultura Norval Baitello (1997, p. 109) entende que a maioria das notícias está vinculada com a morte, pois “a consciência da morte significa (...), simultaneamente, tanto medo e rejeição como atração e curiosidade”. E é através dessa curiosidade que o homem extrapola simbolicamente o medo da sua morte, satisfazendo seu imaginário ao consumir produtos culturais (notícias) referentes à morte do *outro*.

Se as notícias são produtos culturais, pode-se tomar o jornal como um texto da cultura – conforme o faz Baitello (1997) –, onde imperam ambivalências, uma vez que os textos noticiosos são também sistemas semióticos estruturados de acordo com a cultura vigente no âmbito social. E, como já visto anteriormente, a morte é o principal extremo que perpassa a cultura, histórica e coletivamente.

Dentre os valores-notícia que cercam o acontecimento⁶⁵, a morte se sobressai aos demais, portanto. Outros valores agregam-se ao principal na construção das notícias de morte, pois, conforme Bond (apud SILVA, 2005) aponta, é necessário que os fatos tenham mais de um elemento de interesse para que sejam relevantes. Notoriedade, acidentes, tragédia, drama, número de pessoas envolvidas e proximidade (geográfica e cultural) são alguns destes outros valores-notícia que acrescentam relevância aos acontecimentos, como o caso do voo 3054 da TAM.

Charaudeau (2006, p. 138) observa que os “acontecimentos-acidente” salientam-se na mídia não enquanto tal, mas pelo drama humano que comportam. Por serem inesperados, como o caso da TAM, os acidentes⁶⁶ irrompem como algo grandioso, sendo cercados pela mídia devido ao “seu potencial de saliência”. Quando contabilizam um grande número de vítimas, caracterizam-se como trágicos, salientando-se ainda mais.

⁶⁵ Aqui cabe pensar que os acontecimentos só se constroem através de uma atividade semiótica e, por sua vez, só se tornam públicos na contemporaneidade através dos produtos jornalísticos que os textualizam.

⁶⁶ Octavio Paz (apud BAUDRILLARD, 1996, p. 217), ao teorizar sobre o acidente o vê como uma epidemia moderna. Na sociedade atual, eliminaram-se os medos das doenças que exterminavam o homem e emergiu o acidente como aquilo que é mais presente na vida cotidiana, cujo “seu espectro nos povoa as insônias”. O acidente não é uma falha, é uma propriedade inerente ao sistema no qual se vive, uma consequência natural deste sistema.

SOBRE FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA
- PARTE IV -

“A câmera é a extensão dos meus olhos”.
Henri Cartier-Bresson, fotojornalista.

PARTE IV - SOBRE FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA

Nesta quarta parte do texto dissertativo, faz-se uma contextualização da fotografia jornalística como um texto que materializa a informação no jornal impresso, levantando aspectos singulares deste suporte e do modo como codifica elementos sógnicos (portanto, portadores de informação) através de mensagens imagéticas. Para tanto, parte-se de diferentes autores que trabalham com a noção de textos e códigos, de forma que ofereçam uma perspectiva própria para o entendimento da fotografia enquanto tal e que dialoguem com a perspectiva da Semiótica da Cultura.

4.1 FOTOGRAFIA JORNALÍSTICA COMO UM TEXTO NO JORNAL IMPRESSO

Na contemporaneidade, a fotografia é a forma de representação visual mais utilizada pelos produtos jornalísticos impressos (MACHADO, 2009). Dentre todos os elementos (diagramação, tonalidades, ilustrações, textos verbais) que compõe a página como uma unidade discursiva, a fotografia se destaca como um texto que carrega uma mensagem – impregnada de sentidos e significações – sobre determinado acontecimento. Neste sentido, Sousa (2004, p. 142) argumenta:

As fotografias jornalísticas atraem mais a atenção do que o texto [*verbal*] e podem ser percebidas mesmo quando o texto acompanhante não é lido ou é pouco lido. As fotografias jornalísticas podem desviar a atenção do texto e condicionar a interpretação das mensagens ao mobilizarem a atenção para elas mesmas (Culbertson, 1974). (...) Além disso, as fotografias jornalísticas enriquecem os enunciados verbais (Fleming e Levie, 1978) e contribuem para a construção de significados sobre pessoas e acontecimentos (Matthews e Reuss, 1985).

A fotografia, portanto, chama mais atenção quando os leitores folheiam o jornal e ela não está disposta em suas páginas por casualidade: há uma intenção e uma função para este texto imagético designados pelo *fazer* jornalístico. Sua intencionalidade é dar a ver o real⁶⁷ e sua função está ligada ao ato informativo, como apontado por autores como Guran (2002), Sousa (2004a) e Vilches (1988 e 1993).

⁶⁷ Não entrarei na discussão do que é ou não é o real. Neste texto, interpreta-se o real como sendo o mundo em seus aspectos tridimensionais.

Com o intento de mostrar o real, a fotografia⁶⁸, desde que foi incorporada pelo jornalismo, foi incumbida de transpor esse real, em todos os seus aspectos, como prova de veracidade⁶⁹ dos acontecimentos. Entretanto, essa intencionalidade é uma projeção de fidedigna analogia entre texto imagético e a realidade da qual foi captado. A qualidade de analogia é, portanto, intrínseca à fotografia, mas não lhe compete materializar o real em todos os seus aspectos, como destaca Aumont (1993, p. 198):

Nosso hábito profundamente arraigado de ver quase sempre imagens fortemente analógicas costuma fazer com que apreciemos mal o fenômeno da analogia, ao relacioná-lo de modo inconsciente a um tipo de ideal, de absoluto, que é a semelhança perfeita entre a imagem e seu modelo.

Para o jornalismo, a questão da analogia é simbólica, uma vez que as notícias estão – historicamente – condicionadas a mostrar o real (SOUSA, 2004b). Em certos períodos, chegou-se até a considerar que a fotografia era a própria realidade. Foi este o pensamento de André Bazin (*apud* MACHADO, 2009) nos anos quarenta, quando ele dizia que a fotografia não pertencia ao domínio da cultura, mas ao campo das ciências naturais porque ela é “a própria realidade”. Esta é uma “idéia esdrúxula”, conforme escreveu Arlindo Machado (2009) em relação ao pensamento de Bazin.

Da realidade, a fotografia apreende alguns traços no espaço e no tempo que representam por semelhança alguns aspectos do acontecimento em sua bidimensionalidade plana, passando a ser, então, uma construção, um “dizer sobre”, um recorte do acontecimento. Por ser uma fragmentação do acontecimento, o quadro fotográfico evidencia aqueles aspectos que dão sentido⁷⁰ aos fatos, sendo o real apenas um referente.

Com uma linguagem própria que permite produzir determinados sentidos, a fotografia jornalística organiza alguns elementos do acontecimento de forma a compor uma mensagem, que tem como função informar. A fotografia não tem nada de “espelho do real”, portanto. Isto não quer dizer que não exista uma verdade, um fato do qual se busca aproximar (MACHADO, 1984), já que é esta a ‘incumbência’ do fotojornalismo, desde o seu princípio.

⁶⁸ Na própria etimologia da palavra fotografia encontra-se seu vínculo com o real: para os japoneses sha-shin significa imagem real.

⁶⁹ Vilches (1993, p.19), ao pensar a inserção da fotografia na imprensa, escreve que “toda fotografia produce una ‘impresión de realidad’ que en el contexto de la prensa se traduce por una ‘impresión de verdad’”.

⁷⁰ Neste momento do texto deve-se lembrar que os sentidos só podem derivar dos códigos, conforme evidenciado nas fundamentações da Semiótica da Cultura, na primeira parte deste texto.

Pode-se dizer, portanto, que do mesmo modo que a fotografia carrega traços do real – pela semelhança que estabelece com o plano tridimensional – ela carrega traços de verdade sobre o fato (o que não significa uma – única – verdade absoluta), construídos subjetivamente pelo sujeito fotojornalista. Mas essa construção só vai se cristalizar no plano coletivo, uma vez que este atestado de verdade passa por um amplo processo de negociação entre sujeitos sociais.

Para Jorge Pedro Sousa, a definição do que é fotografia jornalística está envolta em uma trama de complexidades, que começam pela própria práxis fotojornalística. Nas colocações do autor, há uma gama de fotógrafos que se “clamam” fotojornalistas, mesmo que sua atividade não seja pautada pelas normatizações, pelos princípios e pelas técnicas próprias do *fazer* jornalístico, pois é uma “atividade voltada para a produção de fotografias para a imprensa” (SOUSA, 2004c, p.11).

Em decorrência dessas complexidades e do fato de ser uma atividade com fronteiras indefinidas, o autor conceitua o fotojornalismo num sentido amplo e num sentido restrito, enfatizando a intenção e a finalidade do uso da fotografia no jornalismo:

O fotojornalismo é uma atividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as conseqüências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina. Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual. [...] De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar (SOUSA, 2004, p.09-11).

Conceitualmente, as fronteiras são tênues. O que evidencia mais precisamente a função da fotografia jornalística é a questão de sua mensagem informativa. Sontag, ao tratar da fotografia de forma ampla, já reconhece esse caráter informativo: “a fotografia é valorizada porque nos fornece informações” (1981, p.21). Para Guran (2002, p.45), a fotografia tem a “tarefa de informar”.

É, portanto, entre intenção e função da fotografia que se constitui a fotografia jornalística enquanto um texto no jornal impresso. Ao registrar os mais diversos acontecimentos cotidianos com vistas a informar, está intrínseco o processo de produção de sentidos e de significações ao materializar determinado recorte de um acontecimento nas páginas de um jornal. A fotografia “é um texto como outro qualquer, que se constrói através de uma articulação simples ou sofisticada de elementos expressivos” (MACHADO, 2009).

4.1.1 Nas tramas do texto, o código: significações fotográficas

A linguagem é constituinte da atividade comunicacional humana que, por meio de um aparelho de inteligibilidade, põe em funcionamento um sistema de signos através da mensagem que codifica em sua estrutura. É através da linguagem (verbal, gestual, imagética) que o homem organiza suas expressões e, tais expressões, só têm sentido se pertencerem a uma mesma enciclopédia⁷¹ (ECO, 2003).

A fotografia jornalística se manifesta, portanto, através de uma linguagem própria e singular – ao passo que se diferencia da linguagem de outras formas de expressão imagética, como o cinema ou a pintura –: enquadramento, profundidade de campo, composição, ângulo de tomada são alguns elementos próprios da sintaxe fotográfica que permitem que se materialize na fotografia determinada mensagem referente a um acontecimento.

A fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar e constitui uma técnica de representação da realidade que, por seu rigor e particularismo, expressa-se mediante uma linguagem própria e inconfundível. Sendo a participação do autor (fotógrafo) balizada por uma técnica completamente vinculada às especialidades de uma determinada realidade, a foto pode traduzir com bastante rigor a evidência dessa realidade (GURAN, 2002, p. 15).

A fotografia configura-se, portanto, numa perspectiva semiótica, como um texto que tem uma estrutura gramatical própria. O texto fotográfico só se constitui enquanto unidade textual porque materializa em forma de imagem outro texto (como os rituais de morte, que são textos da cultura). O texto, dessa forma, compõe-se de uma gama de signos de uma – ou de mais de uma – linguagem, capazes de formarem, em conjunto, um “texto complexo” (BYSTRINA, 1995), impregnado de sentidos e significações derivado de diversos sistemas de signos.

De acordo com Bystrina (1995, p. 04), os textos são “complexos significativos, com sentido; compostos de signos. Estes signos pertencem a linguagens que se compõem de diversos sistemas de signos”. Por isso a fotografia configura-se como um texto bastante complexo, uma vez que reúne diversos sistemas signícos, não se estruturando, portanto, a partir de uma ordem única: é um texto que contém outro(s) texto(s) – extraídos do real.

Neste sentido, Vilches (1988, p. 31) entende que a fotografia “é um jogo de atos de comunicação, os emissores e os destinatários não produzem palavras ou frases (ou não

⁷¹ Eco (2003), ao apropriar-se do termo enciclopédia nomeado por Katz, o define como todo o repertório semântico que os indivíduos compartilham a respeito de um mesmo referente, evidenciando os aspectos cultural e convencionalmente reconhecidos – os códigos. Aproximando da Semiótica da Cultura, a enciclopédia é a memória coletiva de uma cultura.

recebem e interpretam signos), mas sim textos” [*tradução livre*⁷²]. Assim se reconhece o texto fotográfico como uma unidade composta e, nesse complexo arranjo, encontra-se o código.

Uma discussão acerca da própria linguagem fotográfica como código⁷³ é pertinente – e necessária – neste ponto. Ao tratar o texto fotográfico como análogo à realidade da qual foi capturado, alguns teóricos posicionam-se: para Barthes (1990), o aspecto denotado da fotografia constitui-se como uma mensagem sem código. Ao comentar uma fotografia, o autor reflete:

Entre esse objeto e sua imagem, não é de modo nenhum necessário arranjar um intermediário, isto é, um código; evidentemente que a imagem não é real; mas é pelo menos seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, perante o senso comum, define a fotografia. Temos então o estatuto particular da imagem fotográfica: *é uma mensagem sem código* (BARTHES, 1990, p.14).

O entendimento de Barthes é criticado por alguns autores, à medida que apresenta lacunas: é o plano denotativo que possibilita o plano conotado do texto fotográfico. A analogia em si, para carregar traços semelhantes ao real, tem que estar contextualizada histórica e culturalmente para que seja atribuída tal semelhança (e adquira sentido e significação conotados em determinada cultura). Assim, a própria analogia se constitui como código – ou é formada por vários códigos, conforme Joly (1996) e Metz (1974).

O analógico e o codificado não se opõem de maneira simples. O analógico, entre outras coisas, é um meio de *transferir códigos*: dizer que uma imagem parece com seu objeto real é afirmar que, graças a essa própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objeto [...] a própria semelhança é coisa codificada, porque apela para o *juízo de semelhança*: segundo os tempos e lugares, não são exatamente as mesmas imagens que os homens julgam semelhantes [...] (METZ, 1974, p.09-10, *grifos do autor*).

Arlindo Machado (1984) também entende que a fotografia é uma mensagem codificada. Ou melhor, a fotografia eterniza o código da perspectiva linear renascentista, pois ela se impõe hegemonicamente como forma de representação do mundo visível. Vilém Flusser (2002) é outro autor que considera que a fotografia é uma mensagem que articula a

⁷² “En un juego de actos de comunicación, los emisores y los destinatarios no producen palabras o frases (o no reciben e interpretan signos), sino textos” (VILCHES, 1988, p.31).

⁷³ Na concepção da semiótica da Cultura, as regras para composição dos textos provém de códigos da linguagem (códigos secundários, conforme abordado na primeira parte desta dissertação). Assim, a própria linguagem depende dos códigos para expressar-se gramaticalmente.

intenção codificadora do fotógrafo com a necessidade do homem contemporâneo de ver o mundo codificado em textos fotográficos. Assim, pode-se considerar que o pensamento de Barthes referente aos códigos⁷⁴ é um equívoco; um *equívoco barthesiano* – como tomo a liberdade de nomear nesta dissertação.

O código⁷⁵ é um sistema de regras e de vinculações entre signos; e é ele que possibilita a produção de sentidos textuais e sua respectiva interpretação. Isso só é possível porque os sentidos só podem derivar das informações que os indivíduos têm do código, as apropriações e ressignificações que realizam a partir dele. Para Eco (2003), o código é oriundo das referências semânticas pertencente aos indivíduos e que estrutura-se culturalmente, formando a enciclopédia.

O código é amiúde entendido não só como regra correlacional mas também como conjunto de regras combinatórias (em outros termos, o código é visto como competência, e portanto não só como um léxico, mas também como uma gramática, ou como uma gramática que contempla tanto um léxico quanto uma sintaxe). Importa, pois, conceber o código como uma dupla entidade que estabelece de um lado correlações semânticas e de outro regras de combinabilidade sintática (ECO, 2003, p. 79).

Neste aspecto, aproxima-se da interpretação de Bystrina (1995) acerca dos códigos. Para o autor, o código é o que estabelece conexões entre os signos e, assim, é capaz de ser percebido pelos sentidos humanos. Tanto emissores quanto destinatários utilizam o código e, assim, a mensagem está suscetível a ambigüidades na sua decodificação: não se configura como um sistema fechado que produz um único significado.

Ao passo que os indivíduos que utilizam o código (todos nós, humanos, utilizamos) produzem novas mensagens, reapropriando-se do código para se expressarem, provoca-se uma renovação de acordo com as novas necessidades de seus usuários. Assim, os textos, portadores do código, estão sucessivamente reestruturando-se a partir dessas intervenções dos indivíduos que agregam novos elementos através da cultura. É o que Bystrina (1995) chama de “experiência” que, baseada na estrutura cultural, configura novos sentidos aos códigos culturais.

⁷⁴ A fotografia, enquanto “imagem-técnica” (FLUSSER, 2002) produzida por um “aparelho” (idem:ibdem) já é em si codificada. A fotografia digital, dominante na prática fotojornalística da última década, é em si um código binário digital e numérico, formado por pares de 0101010101.....

⁷⁵ Defino aqui o que é o código, pois na primeira parte desta dissertação apenas constatei que eles formam os textos da cultura, categorizando-os em primários, secundários e terciários, sem deter-me ao seu conceito.

Nessa trama do texto fotográfico, portanto, é que se dão as significações, baseadas nos códigos culturais nele impingidos, interpretados por indivíduos que os manipulam conforme o contexto em que estão inseridos e suas respectivas possibilidades de decodificação (visão de mundo embasada em sua própria enciclopédia). Para Vilches (1988, p. 34), o deciframento dos códigos se dá pela via da complementaridade entre os diferentes elementos textuais (fotográfico e da mensagem contida nele):

A noção de texto exclui uma pura multiplicação de elementos separados ou o resultado de uma soma de fenômenos independentes. Ressalto, pelo contrário, sua unidade. Dita unidade dos elementos situados no interior de um texto, é uma propriedade semântica global dos mesmos e recebe o nome de *coerência*. (...) A coerência textual numa imagem é uma propriedade semântico-perceptiva do texto e permite a interpretação (a atualização por parte do destinatário). [*tradução livre*⁷⁶].

Vilém Flusser (2002, p. 41) considera que todo nível de deciframento dos textos fotográficos suscita outros tantos níveis a serem decifrados, desencadeando “um mergulhar até o fundo da intenção codificadora, até o fundo da cultura”. É olhando para essa unidade textual que a linguagem se faz necessária para a produção de sentidos e de significações a determinada mensagem. Ao mesmo tempo, o código é o que oferece os elementos comuns ao produtor e ao destinatário (por isso a necessidade de negociação coletiva, conforme apontado por Arlindo Machado) dessa mensagem impingida na fotografia, tendo presente a necessidade de inserção no âmbito de uma mesma cultura para que se desencadeie o processo de ativação da enciclopédia do interpretante. Assim, inicia-se a decodificação da mensagem como um todo – uma unidade –, visando a coerência textual através desses códigos.

⁷⁶ La noción de texto excluye una pura multiplicación de elementos separados o el resultado de una suma de fenómenos independientes. Resalto, por el contrario, su unidad. Dicha unidad de los elementos situados en el interior de un texto es una propiedad semántica global de los mismos y recibe el nombre de *coherencia*. (...) La coherencia textual en la imagen es una propiedad semántico-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) (VILCHES, 1988, p. 34).

**SOBRE FOTOGRAFIAS JORNALÍSTICAS DO ACIDENTE COM O
VÔO 3054 DA TAM
- PARTE V -**

“Quando você foi embora, fez-se noite em meu viver
Forte sou mas não tem jeito, hoje eu tenho que chorar”.

Travessia, Milton Nascimento.

PARTE V – SOBRE FOTOGRAFIAS JORNALÍSTICAS DO ACIDENTE COM O VÔO 3054 DA TAM

Na quinta e última seção, são descritas as camadas de análise das fotografias jornalísticas do acidente com o voo 3054 da TAM nos jornais *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria*, bem como são feitas as respectivas análises. Além disso, é apresentado um método para as narrativas dos fotojornalistas que transcorrem aqui, visando mapear indícios de estratégias empregadas na produção do sentido de luto durante a cobertura fotográfica de pautas do acidente da TAM.

5.1 CAMADAS DE ANÁLISE DOS TEXTOS FOTOJORNALÍSTICOS

A partir da fundamentação feita na quarta seção, entende-se a fotografia jornalística como um texto, e este texto, por sua vez, pode ser tomado enquanto uma totalidade de significação. Para que os sentidos e significações sejam decifrados a partir da gramática e da trama de códigos próprias do texto fotojornalístico, assumo, agora, o lugar de interpretante das mensagens nele contidas. Como diz Arlindo Machado (1994, p. 15), “a imagem se oferece agora como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador e não mais como uma paisagem a ser contemplada”.

Por ser um texto no qual a mensagem imagética contida nele constitui-se como um texto cultural – um texto contido em outro texto, formando um “texto complexo” –, é necessário decompô-lo em camadas para decifrar (ou seja, sentidos e significações virem à tona) a mensagem destas fotografias jornalísticas que compõem o *corpus*.

Como cada texto pode ter diversos significados, sentidos múltiplos, num texto complexo surgem também diversas mensagens. Elas se armazenam em camadas superpostas umas às outras, partindo das mais simples e superficiais às estruturas mais profundas e complexas. A análise em profundidade de textos culturais, a descoberta de mensagens ocultas e a interpretação dos textos são atividades que constituem o que há de mais importante no trabalho da semiótica da cultura (BYSTRINA, 1995, p. 18).

Isso converge com a perspectiva flusseriana, que diz que esse deciframento textual se dá através de um “mergulho até a intenção codificadora”. E, para isto, é necessário estabelecer

aqui as camadas principais para o desenvolvimento analítico destes textos fotojornalísticos. A primeira camada é a da **linguagem fotojornalística** (equivalente aos códigos secundários), que visa identificar os elementos da gramática fotográfica utilizados na composição dos textos. É o modo como os elementos técnicos – a gramática – da fotografia organizam a mensagem nela contida e, assim, contribuem na produção de sentidos e de significações. Dessa categoria, há uma subcategorização: o plano, o ângulo, a composição, as linhas de força, por exemplo, que correspondem ao texto em análise, vão decompondo estas camadas superpostas – como diz Bystrina – da linguagem fotográfica na exploração dos sentidos evocados.

Esses sentidos e significações são evocados também pela presença de outros textos – que formam a mensagem fotográfica – no próprio conteúdo do texto fotográfico (o texto fotográfico, enquanto linguagem, ainda não é um texto de cultura, pois se refere à técnica) e, portanto, a segunda camada de análise corresponde aos **elementos culturais** (equivalente aos códigos terciários ou culturais), que identifica os elementos sógnicos relativos à morte e seus respectivos engendramentos no texto fotográfico. Tal engendramento desses sistemas de signos é decodificado através do que conota, significa e é potencialmente conferidor de sentidos num dado contexto cultural (do qual foram capturados os textos fotojornalísticos do acidente da TAM e no qual eu, enquanto interpretante, estou inserida). É através do que dão indícios e simbolizam esses elementos sógnicos que os códigos culturais adquirem sentido e significação, embasados em uma enciclopédia comum, ou seja, a da cultura ocidental.

CAMADA 1: LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA - As subcamadas são estabelecidas de acordo com os principais autores que dedicam-se às teorizações e à análise de fotografias jornalísticas. São eles: Jorge Pedro Sousa (2004), Milton Guran (2002), Lorenzo Vilches (1988), Ivan Lima (1988) e Roland Barthes (ano). Faço aqui uma sucinta descrição do que é cada camada. À medida que as análises pedirem, serão detalhadas estas camadas.

Subcamadas:

- A. **Enquadramento:** corresponde à organização dos elementos em um retângulo (forma do visor da câmera), que varia de acordo com o posicionamento do fotógrafo diante da cena a ser fotografada.
- B. **Plano:** o enquadramento concretiza-se no plano. Podem ser divididos em quatro grandes grupos: planos gerais, planos de junto, planos médios e grandes planos.

- C. Ângulo:** é o ângulo de tomada fotográfica, ou seja, o ângulo que a câmera forma com a superfície. Os ângulos se materializam no plano, por isso também são chamados de planos: plano normal, plano picado (*plongè*) e plano contra-picado (*contra-plongè*).
- D. Composição:** é o modo como os elementos estão dispostos no enquadramento. “Entra-se no domínio da composição quando se fala dos elementos da imagem e da forma como esses elementos competem pela atenção do leitor” (SOUSA, 2004, p. 68). As formas mais usuais de composição da imagem são: centralização e regra dos terços.
- E. Foco de atenção:** refere-se ao motivo principal, aquela zona da imagem que o fotógrafo dá ênfase como informação. Só depois de definido o foco principal, pode-se eleger motivos secundários, que acrescentem outras informações relevantes ao foco de atenção.
- F. Luz:** a luz é o elemento essencial da fotografia. Sem ela não existe projeção de imagem na superfície sensível – no plano. Tipos de luz: direta ou difusa. Direção da luz: frontal, de baixo, de cima, lateral, artificial (flash).
- G. Lente/Objetiva:** é o dispositivo que permite a entrada de luz na câmera. Sua distância focal determina o efeito de profundidade de campo. Podem ser: lentes 50mm, grandes angulares (ângulos inferiores a 50mm), teleobjetivas (com distância focal fixa ou com distância focal variável – zoom).
- H. Elementos morfológicos:** conferem determinados efeitos estéticos na bidimensionalidade da fotografia.
- H.1. **Cor:** atrai a atenção e confere determinados sentidos à imagem. Pode haver harmonia cromática ou contraste cromático.
- H.2. **Textura:** efeito produzido por uma grande superfície.
- H.3. **Massa ou mancha:** corresponde ao conjunto regular de grãos da mesma densidade ou diâmetro, dando efeito de mancha ou de tom idêntico entre uma zona e outra da imagem.
- H.4. **Pontos:** pequenos ou graúdos, ocupando somente uma parte da fotografia (e tendo atenção para ele) ou formando uma mancha na imagem, é uma forma geométrica que representa harmonia.
- H.5. **Linhas:** podem ser implícitas (quando formadas por vários pontos) ou explícitas (quando são visíveis como linha, como um desenho, ou uma corda). São chamadas linhas de força por conduzirem o olhar do leitor. Podem ser horizontais, verticais ou oblíquas.

CAMADA 2: ELEMENTOS CULTURAIS – As subcamadas principais foram estabelecidas de acordo com autores como Baitello (1997) e Bystrina (1995). Não as decompuserei mais ainda devido ao fato de serem infinitamente amplas.

I. Objetos: artefatos são desenvolvidos para instrumentalizar determinada sociedade, baseados em suas necessidades culturais.

J. Gestualidade: linguagem não-verbal manifestada pelos membros do corpo humano. Expressões faciais, gestualidade com as mãos e com o tronco, por exemplo, tem sentidos diversificados no âmbito da cultura.

Assim, ativo minha enciclopédia e coloco-me diante das fotografias como interpretante (analista, na terminologia acadêmica) para dar conta do problema de pesquisa – quais as estratégias utilizadas por *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* para dar a ver o sentido de luto nas fotografias jornalísticas do acidente da TAM?

É importante ressaltar que alguns elementos são co-determinantes entre ambas as camadas aqui estabelecidas. A cor, por exemplo, embora pertencente à linguagem fotojornalística, adquire sentidos no contexto cultural. Enquanto o preto representa luto na cultura ocidental, no oriente é o branco que adquire esse sentido.

5.2 NARRATIVAS FOTOJORNALÍSTICAS: TECENDO UM MÉTODO

Se os códigos culturais dependem da memória coletiva para se preservarem e se expandirem na cultura, é através da memória do próprio homem que se busca indícios do que significam determinados textos culturais (como a morte). É, pois, através da ativação da memória dos sujeitos fotojornalistas que se propôs que eles narrativizassem suas fotografias, revelando aspectos do seu olhar sobre o acidente da TAM, explicitando significados dados aos textos produzidos por eles e traduzindo as mensagens imagéticas sobre o acidente da TAM em narrativas verbais (escritas ou faladas).

Para Baitello (1997, p. 37), “narrativizar significou e significa para o homem atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos, vale dizer, em encadeamentos, correntes, associações de alguns ou de muitos elos sígnicos”.

As narrativas fotográficas foram propostas, portanto, como um método de exploração das intencionalidades do fotojornalista. Se os textos são camadas sobrepostas que, para serem decifrados, exigem uma imersão até a intenção codificadora, é na memória do homem que se encontram, também, tais intuítos, que se textualizaram através dos sentidos atribuídos às mensagens fotográficas.

Ademais, o fotojornalista é um produtor de signos que, enquanto sujeito da cultura, extrai dela informações para construir seus textos, de modo que sejam interpretáveis aos seus destinatários neste mesmo contexto cultural. Sobre isso, Flusser (2002, p. 29) escreve:

Quem observar o fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiqüíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstituir a condição do gesto. A selva consiste em objetos culturais, portanto, de objetos que contém intenções determinadas. Tais objetos intencionalmente produzidos vedam ao fotógrafo a visão da caça. E cada fotógrafo é vedado à sua maneira.

Assim, as narrativas foram propostas com o intento de mapear indícios da intencionalidade dos fotojornalistas, ou seja, do modo como produziram sentidos acerca do acidente da TAM. Para tanto, este procedimento metodológico foi realizado após as análises, para que não interferissem na minha conduta analítica. O primeiro contato foi realizado por e-mail em dezembro de 2009, com o editor de fotografia de *ZH*, Ricardo Chaves.

Em janeiro de 2010, o pedido de concessão das narrativas foi formalizado pessoalmente com o sub-editor de fotografia, Júlio Cordeiro (em função de ser período de férias do editor de fotografia). Após tal formalização, conversei com os fotógrafos Genaro Joner e Marcos Nagelstein, durante seus respectivos turnos de trabalho no jornal. Nas conversas (que aconteceram no dia 12 de janeiro de 2010) levei as fotografias impressas, explicando a proposta e lhes entregando um roteiro de itens a serem contemplados nas narrativas, de modo que despertassem detalhes da cobertura fotojornalística no processo de rememoração individual. No roteiro, constava o seguinte:

ROTEIRO PARA ELABORAÇÃO DA NARRATIVA

Sugestão de tópicos que podem ser abordados na escrita do depoimento (sem necessariamente seguir essa ordem):

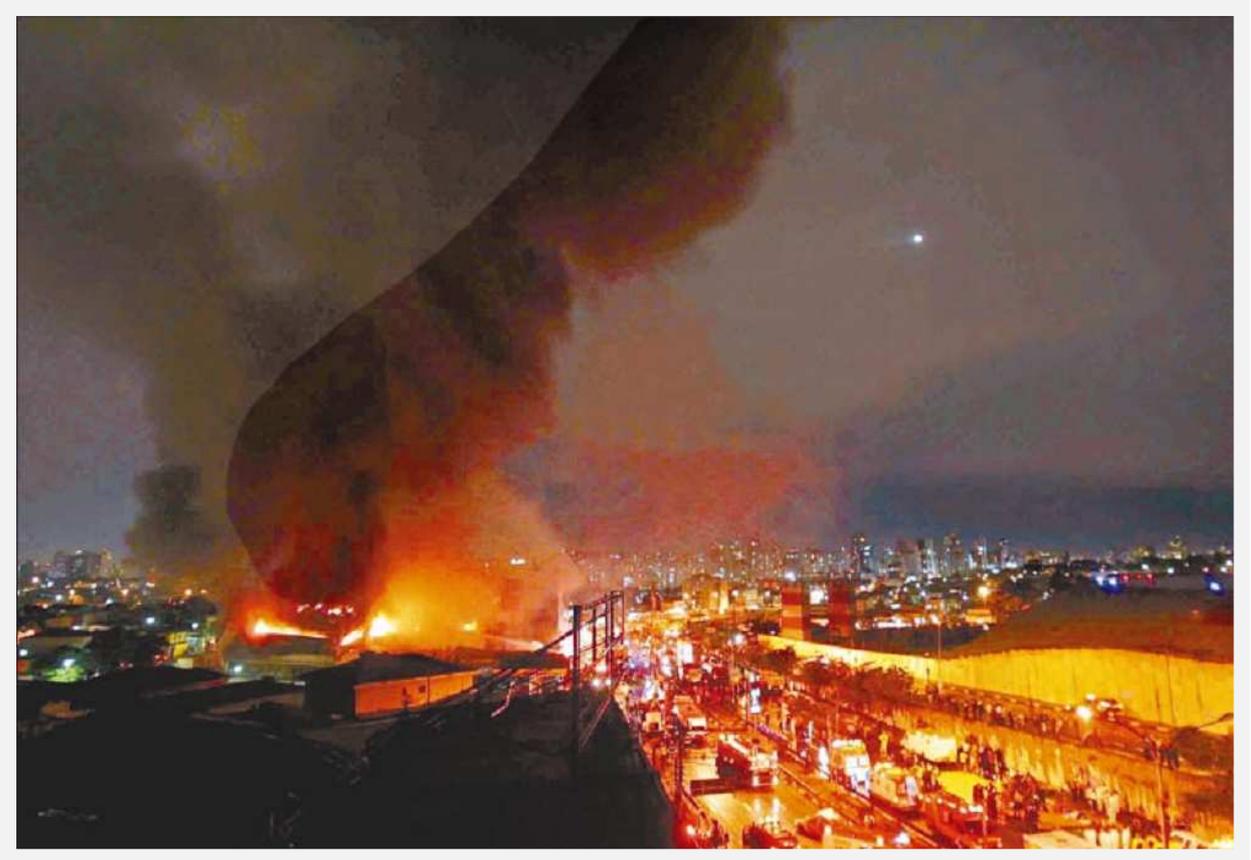
- a sua rotina na redação no dia da captura da fotografia em questão (e respectivas informações da pauta);
- o trabalho conjunto do repórter com o fotógrafo;
- o equipamento fotográfico utilizado;
- a postura do fotógrafo em coberturas relacionadas à morte e tragédias (deve ser considerado o caso do acidente da TAM, a sua relação com o Estado e a respectiva relevância jornalística);
- a história do que aconteceu durante a pauta, até a captura da fotografia em questão;
- peculiaridades da imagem;
- edição de fotografias, até a escolha da fotografia em questão;
- podem ser trazidos outros casos de cobertura de acontecimentos com morte vivenciados por você, suas semelhanças e diferenças com o caso da TAM.

No decorrer da conversa, foi feito o pedido de que os próprios fotógrafos redigissem a narrativa. No entanto, Marcos Nagelstein preferiu gravar (com seu próprio equipamento multimídia que utiliza no jornal). Durante a gravação, não intervim com questões, apenas me fiz presente, uma vez que a proposta não é de uma entrevista. Já Genaro Joner, num primeiro momento aceitou escrever, mas não conseguiu fazer a narrativa no prazo combinado. Então, foi igualmente gravada uma narrativa oral. Ambas as narrativas orais foram transcritas por mim apenas formatando a coloquialidade da linguagem para o padrão da linguagem utilizada neste trabalho acadêmico, de modo a não interferir no que foi dito, preservando, assim, a integridade das falas. A fotografia realizada por mim, durante a cobertura do acidente da TAM no *DSM*, foi narrativizada de modo escrito, conforme a proposta original.

As três fotografias acompanhadas de narrativa são as de número 2, 3 e 4.

5.3 ANÁLISES E NARRATIVAS FOTOJORNALÍSTICAS

FOTOGRAFIA 1



Fotografia 1: imagem publicada na página 2 do jornal *Pioneiro*

(ao lado), edição de 18 de julho de 2007.

CATEGORIA 1 – O ACIDENTE

Crédito: Ernesto Rodrigues/Agência EFE.



CAMADA 1 – LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA

A. Enquadramento

A fotografia enquadra a cidade (percebida pelos prédios no primeiro plano e ao fundo, no horizonte), uma rua com movimentação de carros de bombeiros e ambulâncias (ambos sinalizados pelos carros vermelhos e pelas luzes das sirenes) na parte inferior e direita da fotografia e, fechando o quadro nessa mesma lateral direita, um muro de concreto com uma torre de controle de aeroporto, simbolizada pelos pilares listrados de branco e vermelho. No lado esquerdo da imagem, há um foco de incêndio, indicado pelo fogo e pela mancha de fumaça que ocupa toda a parte superior da fotografia, sobreposta ao céu escuro.

B. Plano

A fotografia foi captada em um grande plano geral (GPG), que é um plano aberto, possibilitando que diversos elementos sejam conjugados num mesmo cenário. No fotojornalismo, os planos gerais:

(...) são fundamentalmente informativos, e servem, principalmente, para situar o observador, mostrando uma localização concreta. São muito usados para fotografar paisagens e eventos de massa. Os planos gerais também podem servir, por exemplo, para fotografias em que o próprio “cenário” é a personagem (SOUSA, 2004, p. 68).

Deste modo, pode-se considerar que o cenário tem vários elementos que contribuem para informar e, também, para gerar sentidos acerca do que estava acontecendo no instante de captação desta imagem.

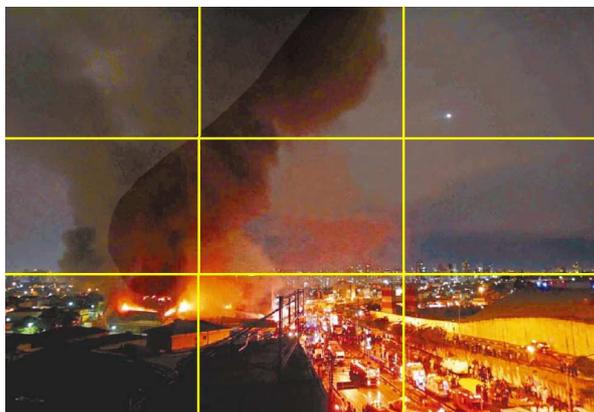
C. Ângulo

Captada em plano normal, a câmera fotográfica está posicionada paralelamente à superfície, o que resulta numa visão objetivante da cena.

D. Composição

Os principais elementos sígnicos deste texto fotográfico estão dispostos nos pontos áureos do quadro fotográfico. Estes pontos áureos resultam da regra dos terços – uma das formas clássicas de se compor uma imagem (herdada do pictorialismo) –, que consiste na divisão da imagem (retangular) em terços verticais e horizontais, formando nove pequenos retângulos.

Os pontos de interseção entre terços verticais e horizontais são pólos de atração visual, podendo ser aproveitados para colocação de elementos importantes da cena fotojornalística. É o que acontece com o incêndio, colocado no ponto de cruzamento esquerdo e inferior. A fumaça, indício de fogo, ocupa cinco dos nove retângulos.



Regra dos terços aplicada sobre a imagem.

E. Foco de atenção

O foco de atenção da imagem incide sobre as chamas e a fumaça, pelo modo como estes elementos estão dispostos na fotografia. Isso é resultado do processo de composição do quadro fotográfico, consoante com a zona de foco (nitidez) selecionada pelo próprio fotojornalista, que é a própria fumaça (que ocupa os dois terços superiores da imagem). Pode-se dizer, portanto, que esta fotografia apresenta foco seletivo, que é uma das formas de hierarquizar os elementos nela contidos (ou seja, dá-se mais ênfase para aquele focado).

F. Luz

A luz emana do próprio objeto central da fotografia: o incêndio. A luz é do tipo dura, que provém de um foco central e se dissipa pela avenida, refletindo tons alaranjados (sobre a cor e seu sentido falarei mais detalhadamente no próximo subitem) por suas imediações. É uma iluminação natural, portanto, que não careceu de luz artificial para ressaltar determinado elemento. O próprio elemento gera sua luz, iluminando a si mesmo.

G. Lente/objetiva

A lente utilizada foi uma grande-angular, que tem ângulo de captação inferior a 50mm (ângulo aproximado ao da visão humana). Nestas objetivas, o campo de visão amplia-se –

podendo até causar deformidades, caso o fotógrafo esteja muito próximo ao motivo – e por isso é ideal para o tipo de fotografia realizada aqui, onde a grandeza do próprio cenário e o distanciamento do fotógrafo amenizam distorções.

As grandes-angulares também são indicadas para fotografias noturnas ou de interiores (com pouca luminosidade, como teatros), pois apresentam maiores índices⁷⁷ de captação de luminosidade, dispensando luz artificial (flash) e valorizando a luz emanada dos objetos naturais (sol, fogo) e artificiais (postes, faróis).

Este grupo de lentes oferece profundidade de campo, pois os “aproxima o primeiro plano, aumentando-o, e joga os planos subsequentes para o infinito” (GURAN, 2002, p. 38). É esta característica que proporciona que o leitor deste texto fotográfico veja de forma nítida os prédios no horizonte inferior da imagem (que estão proporcionalmente em tamanho menor, característico do efeito causado pela lente).

H. Elementos morfológicos

H.1. Cor

A fotografia apresenta ordem cromática colorida que pode ser dividida em dois grupos tonais. O primeiro deles, que predomina em dois terços da imagem, são *cores neutras*, compostas pelo preto e pelo cinza da fumaça e do céu. O outro grupo tonal é o das *cores quentes*, referentes ao vermelho do fogo e às sombras projetadas por ele, no tom alaranjado e amarelado.

H.2. Textura

Não há.

H.3. Massa ou mancha

“A massa corresponde ao conjunto regular de grãos da mesma densidade ou diâmetro e, portanto, a regiões fotográficas com idênticas colorações e tonalidades” (SOUSA, 2004, p. 73). O céu escuro e a fumaça são duas regiões de manchas sobrepostas.

H.4. Pontos

⁷⁷ O dispositivo que controla a quantidade de luz que entra pela lente é o diafragma, regulado pelos números f. Quanto menor o número f (por exemplo, f 2.8), mais luz entra na câmera e quanto maior este número (por exemplo, f 22), menos luz entra na câmera. Ou seja, nas grandes-angulares, os números f geralmente são menores.

As luzes (faróis e sirenes) dos carros formam pontos em função da pequena proporção que assumem na fotografia – devido ao uso da lente grande-angular. Isso forma uma linha de força implícita que, junto aos tons avermelhados desta mesma linha, reforçam e conduzem o olhar para esta região secundária da fotografia.

H.5. Linhas

Uma das linhas é, portanto, a que acabei de falar no subitem anterior. A linha de força explícita da imagem é a formada pela fumaça, que começa no terço vertical da lateral esquerda e acaba no terço superior central – é, portanto, uma linha oblíqua, gerando sensação de movimento à fumaça.

Um fotojornalista pode aproveitar as linhas de força para direccionar o olhar de um observador para o motivo ou para levar o observador a fazer uma leitura orientada da imagem (obrigando o olhar do observador a percorrer os vários pontos da imagem unidos pelas linhas de força) (SOUSA, 2004, p. 74).

CAMADA 2 – ELEMENTOS CULTURAIS

I. Objetos

Os principais objetos, entendidos aqui como elementos sógnicos que conferem determinados sentidos ao texto fotojornalístico, são apontados aqui para serem postos em correlação com os elementos da primeira camada analítica e, assim, serem decifrados seus sentidos no âmbito da cultura. São eles: as viaturas de socorro (ambulâncias e carros de bombeiros), o fogo e a fumaça, as torres de controle de vôo, os prédios e o céu.

As viaturas de socorro têm relação direta com o fogo, pois as chamas sugerem perigo, acidente, calor, queimada, destruição. As ambulâncias, em específico, indicam resgate às pessoas, pois simbolizam salvamento de vidas. Ou seja, se não há pessoas envolvidas, não há o que socorrer. Isso é um indício de que há vítimas do fogo, consequência deste acidente que ocorreu na cidade (os prédios e as torres de controle de vôo são signos do espaço urbano).

Já os caminhões de bombeiro, além de socorrerem pessoas em situações emergenciais, servem prioritariamente para conter incêndios. O recurso utilizado para dominar o fogo é a água. A água e a terra são os únicos elementos da natureza capazes de dominar o fogo. Na própria natureza, portanto, encontram-se os pares opostos dos códigos da cultura.

Além disso, o fogo assume outras conotações – principalmente por ser o foco de atenção da fotografia. Desde que o homem primitivo o descobriu, o fogo representa a luz para a escuridão, até então dominante no mundo. Luz e escuridão também se opõem binariamente. A

luz representa o bem e a pureza, enquanto a escuridão representa a negatividade e a obscuridade.

Na Idade Média, o fogo era visto como um elemento purificador. Por isso as bruxas eram queimadas em praça pública, para que suas almas fossem purificadas e se libertassem do mal. Esta representação do fogo se modificou a partir da cultura cristã moderna: a água é que purifica e o fogo transforma⁷⁸. Isso é explicitado na inscrição da cruz de Cristo, INRI (*Igne Natura Renovatur Integrum*), que significa que “pelo fogo toda a natureza se transforma”.

O próprio Espírito Santo (simbolizado como uma pomba branca que conduziu Jesus ao céu e compõe a Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo) se manifestou aos apóstolos através do fogo. De acordo com a Bíblia Sagrada (Atos 2.1-4):

Quando chegou o dia de Pentecostes, todos os seguidores de Jesus estavam reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um barulho que parecia o de um vento soprando muito forte e esse barulho encheu toda a casa onde estavam sentados. Então todos viram umas coisas parecidas com chamas, que se espalharam como línguas de fogo; e cada pessoa foi tocada por uma dessas línguas. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, de acordo com o poder que o Espírito dava a cada pessoa.

Mas são os anjos que conduzem as almas (duplos) para o céu (outro mundo). A representação do anjo é uma figura com feições delicadas, vestes claras – que simbolizam a pureza celestial – e asas brancas. A fumaça do incêndio tem linhas oblíquas que formam o desenho que remete à asa de um anjo (ou à asa da pomba que representa o Divino Espírito Santo), conforme será abordado a seguir.

J. Gestualidade

O anjo ganhou, ao longo da prática do catolicismo na cultura ocidental, representações humanas (ver *anexo 9*). Mas, ao contrário do homem (seres mortais), pode ascender ao céu, conduzido por suas asas. O desenho de asa que se forma a partir da mancha da fumaça de fogo conota o sentido de morte, uma vez que os anjos só elevam aos céus as almas (os duplos) de quem já morreu. Além disso, as próprias ambulâncias indicam a existência de vítimas (sejam feridos ou mortos) na cena daquele acidente. A morte, por ser algo negativo, está transposta no preto desta asa (e também no céu escuro).

⁷⁸ Na concepção dos filósofos hermenêuticos, a idéia de que a água purifica e o fogo transforma também prevalece.

Por estar numa posição oblíqua, a asa negra dá a idéia de movimento (gesto, portanto), mesmo que a fotografia seja estática, como se a asa esquerda do anjo estivesse batendo, rumo ao céu – morada daqueles que partem deste mundo (o mundo dos vivos). Representa, portanto, a transição de um plano a outro. Nesta conotação religiosa, a luz do fogo ainda pode representar a luz do Divino Espírito Santo sobre aqueles que estão fazendo a passagem, ou seja, está iluminando as almas. E, no sentido de um acidente ocorrido nesta cena, o vermelho do fogo remete ao sangue, que simboliza o ferimento e o aniquilamento do corpo humano, ou à queimaduras, que de igual modo ferem a carne do homem.

Por fim, a idéia do fogo como transformação (conforme inscrição na cruz) pode simbolizar a mudança de estado físico (da materialidade física do corpo à materialidade espiritual), bem como a mudança de mundo (transição do mundo dos vivos para um outro mundo – o mundo dos mortos).

FOTOGRAFIA 2



Fotografia 2: imagem publicada na página 4 do jornal Pioneiro (ao lado), edição de 18 de julho de 2007.

CATEGORIA 2 – A ESPERA PELA CONFIRMAÇÃO DAS MORTES

Crédito: Marcos Nagelstein



CAMADA 1 – LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA

A. Enquadramento

O enquadramento é horizontal e, perceptivelmente, reenquadrado, pois sua altura é muito estreita com relação ao comprimento. O enquadramento retrata um aglomerado de pessoas, que estão distribuídas até todas as laterais do retângulo. Ao fundo, nota-se as paredes e o teto, o que faz referência a um ambiente fechado. No canto inferior direito, enviesado, há um balcão de granito.

B. Plano

À fotografia reenquadrada, deram-lhe um plano médio fechado⁷⁹, que corta as figuras humanas na linha da cintura. Na fotografia jornalística, este tipo de plano privilegia as expressões humanas, oferecendo uma visão objetiva dos intervenientes da cena (SOUSA, 2004).

C. Ângulo

A fotografia foi captada em leve *plongè*, ou seja, levemente de cima para baixo.

D. Composição

O modo mais simples de se compor uma fotografia jornalística é colocar o referente no centro. Por proporcionar uma simetria na imagem, esta composição cria uma mensagem equilibrada, pois o referente ocupa o centro visual desta imagem.



Centro visual da imagem – referente centralizado.

⁷⁹ É importante ressaltar que certamente não foi este o plano escolhido pelo fotógrafo no momento da captura da imagem. No entanto, o que interessa aqui é o modo como o texto fotojornalístico foi materializado no jornal, ou seja, com o plano que é evidenciado na fotografia analisada

E. Foco de atenção

O foco de atenção está nas figuras humanas em primeiro plano, principalmente no senhor (a barba e os cabelos grisalhos indicam que é uma pessoa de meia-idade) que ocupa o centro visual da fotografia. Os focos secundários de atenção visual encontram-se igualmente nas figuras humanas do primeiro plano, principalmente nas três que estão ao redor deste senhor (à esquerda, o moço de blusa branca que o segura; à direita, o moço que fala ao celular e a senhora com a mão no peito).

F. Luz

A iluminação é artificial pelo fato das pessoas estarem num ambiente fechado. Também, pela luz das câmeras de televisão (o repórter, na margem direita da fotografia, com microfone na mão, simboliza o telejornalismo, reforçando a idéia de que os cinegrafistas estão ali para a televisão), que estão direcionadas para o rapaz que fala ao telefone e são os dois pontos brancos maiores da fotografia. Em relação ao posicionamento do fotógrafo, a luz é direta. Mas em relação à cena, ela é uma luz suave, indireta, pois incide nas costas das pessoas.

G. Lente/objetiva

A lente utilizada foi uma grande-angular, que causou leve distorção no primeiro plano, aumentando a proporção das quatro pessoas que estão à frente no quadro.

H. Elementos morfológicos

H.1. Cor

Os códigos da fotografia digital, que domina a prática fotojornalística atual, são de natureza colorida. Por definições gráficas, a fotografia foi passada para a ordem cromática do preto e branco (P&B), apresentando alto contraste, em função de variar em grises do preto ao branco (se apresentasse apenas tons de cinza, seria uma imagem de baixo contraste).

H.2. Textura

Não há.

H.3. Massa ou mancha

Há uma mancha de tom escuro que predomina nas laterais e no fundo da imagem, mas não é de extrema relevância para fotografia (em função de não acrescentar nenhum sentido relevante). Apenas ajuda a concentrar a atenção nos dois homens em ação no centro da imagem.



H.4. Pontos

Não há.

H.5. Linhas

Nesta fotografia, há mais de uma linha de força. A mais expressiva delas encontra-se sobre a figura do senhor que está no centro de atenção visual da imagem: é a linha explícita. Seu braço esquerdo, esticado para o fora de quadro (sua mão não aparece) dá a idéia de que está apoiando-se no balcão que fica no canto inferior do quadro fotográfico. Outra linha é a de tensão, em que os braços dos dois sujeitos principais estão entrelaçados, um contendo ou amparando o outro. E as linhas implícitas, que assumem papel secundário (mas de igual modo atribui sentido à imagem), se referem ao direcionamento do olhar do repórter ao rapaz que fala ao telefone e ao direcionamento do microfone para a boca deste rapaz, de modo a captar o que ele fala.



Linha explícita



Linha de tensão



Linhas implícitas

CAMADA 2 – ELEMENTOS CULTURAIS

I. Objetos

O texto fotográfico, por ser num plano médio fechado, dá ênfase para a ação (gestualidade das pessoas), apresentando poucos objetos que acrescentem sentidos à imagem. As luzes das câmeras e o microfone são os objetos que dão indícios da presença de jornalistas de televisão, bem como o próprio homem que segura o microfone na lateral direita da fotografia, com vestes formais típicas dos repórteres televisivos. Pelas expressões faciais e pelos gestos corporais dos elementos humanos da fotografia, há sinais de apreensão, susto e consternação (conforme analisado mais detalhadamente no próximo subitem), que significam algo negativo e ruim.

Pela presença dos jornalistas, há indicativos de um incidente, portanto. Onde há fatos negativos, há jornalistas, pois é o mais relevante para se tornar notícia (conforme abordado na terceira parte desta dissertação). Isto é uma convenção na cultura humana, não somente para esta comunidade interpretativa, mas também para a sociedade como um todo. E pelo aglomerado de pessoas que aparece na fotografia, é algo que envolve um grupo, o coletivo. O que mais choca o homem é a morte (de alguém próximo), pois se há uma catástrofe natural, em que ninguém morre, a desolação não é tão impetuosa. Portanto, a idéia de morte paira sobre esta imagem, confirmada pelos vestígios de dor analisados no próximo subitem.

Por fim, o aparelho celular segurado pelo rapaz que é observado pelo jornalista também é um objeto que conota o sentido de notícia ruim (algo muito grave ou fatal), sendo transmitida por aquele que já no seu rosto expressa desespero.

J. Gestualidade

Neste texto fotojornalístico, a gestualidade é bastante expressiva, uma vez que o foco de atenção recai sobre as figuras humanas. As expressões faciais e a gestualidade do corpo do senhor que ocupa o centro visual da fotografia demonstram desespero. Seus olhos fechados e a boca entreaberta (sinal de quem fala, grita ou geme) são indícios desse desespero. Além disso, a consternação com o que está havendo é tamanha que nada pode amenizá-la, o corpo não pode sustentá-la, por isso recebe o apoio de outro homem (o que o segura com o braço por traz e pela cintura).

Mas o apoio que vem do *outro*, no processo de luto (que já se inicia com o evento da morte) não ameniza a dor, que é individual e incontrolável. Por isso, este senhor de camisa

xadrez ampara-se no balcão à sua esquerda, como se estivesse buscando sozinho um apoio para aquilo que lhe tira a sustentação. Pela força com que o homem de branco o segura, parece conter a raiva deste senhor, outro sentido que deriva deste gesto.

Este homem de blusa branca olha para o fora de quadro. Seu olhar parado, para baixo, fixo, parece sem mirada, dando a sensação de que ele está atônito, sem reação diante daquilo negativo que decorre ali. Uma mão entra no quadro na parte inferior direita, como se estivesse oferecendo auxílio aos dois, conotando solidariedade (processo que se dá somente na parte pública da ritualização do luto).

Mesmo que as figuras humanas que ocupam todo o quadro formem um conjunto (uma massa), as expressões de dor parecem individualizadas. Cada figura dessas possui tamanha carga dramática – e manifesta de forma tão particularizada sua dor – que tem seu ponto de atenção, mesmo que secundários. O rapaz que está logo atrás, à esquerda do senhor que está centralizado (mas à direita na fotografia), aparece levemente de perfil, aonde se pode perceber sua mão erguida, próxima à boca, segurando um aparelho de celular. Seus olhos fechados e as expressões de contração da face demonstram desespero e a boca aberta, a de que está falando – ou gritando – algo. O microfone apontado em sua direção corrobora a idéia de que ele está dizendo algo importante.

Logo ao seu lado, há uma senhora (os seus cabelos grisalhos e a tez enrugada representam sua idade) de cabelos curtos. Ela está igualmente de olhos fechados, boca entreaberta e a mão no colo, próxima ao pescoço. A posição da sua mão conota o sentido de sufoco, de algo preso na garganta, assim como pode conotar apuro ao coração disparado pelo pesar. Além dessas figuras humanas do primeiro plano, vêem-se outras ao fundo, já desfocadas. A moça de casaco preto e blusa branca gola alta, posicionada na lateral esquerda da fotografia, olha seriamente para a cena à sua frente.

As expressões destas pessoas representam tristeza, choque, dor. São, portanto, indícios de luto. A gestualidade conota estes sentidos positivos e negativos das expressões dos sentimentos em virtude de convenções sociais e culturais. Todas essas expressões de tensão nos rostos das pessoas remetem ao negativo, àquilo que é triste (e, portanto, ao que lhe causa o luto, que é a morte). Um sorriso, por exemplo, simboliza alegria, que forma par binário com a tristeza. São códigos da cultura, portanto, que determinam e convencionam a gestualidade corporal.

Voltando aos indícios de luto, a tonalidade preta e branca conferida ao texto fotojornalístico reforça este sentido. O preto é o símbolo ocidental dos enlutados, o que

acrescenta uma carga dramática à imagem. Além disso, as contrações dos rostos do senhor centralizado na fotografia, do rapaz que fala ao telefone e da senhora com a mão no peito dão a ver choro. O ato de chorar é uma forma de externalizar a dor, principalmente no âmbito coletivo e público. Os olhos fechados podem remeter tanto à vergonha em chorar publicamente quanto conotar o sentido de que não querem ver/encarar a morte de um ente. Acerca destas expressões de sentimento, ver a página 134, que conjuga tais recorrências em outras fotografias analisadas e, portanto, a explicação cultural disso é dada conjuntamente.

NARRATIVA FOTOJORNALÍSTICA

Depoimento de Marcos Nagelstein, autor da *fotografia 2*.

Na noite do acidente da TAM, fui o primeiro fotógrafo da *Zero Hora* a chegar no aeroporto. Por trabalhar freqüentemente nessa área policial, em função de fazer o turno da noite no jornal, acaba-se prevendo como vão ser essas pautas e, conseqüentemente, a tua rotina. À tardinha e à noite, essas pautas de acidentes e de tragédias sobram para mim. No dia do acidente da TAM, não foi diferente. Costumo chegar aqui no jornal às 20 horas. Então eu janto por volta das sete e quinze [da *noite*] e venho pro jornal, pois eu moro a três quadras daqui. Naquele dia já tinha dado a notícia do acidente no RBS Notícias, que eu vi em casa mesmo antes de vir para o jornal.

Na TV já aparecia toda aquela confusão das pessoas no aeroporto, querendo informações. E eu pensei: *bah*, vai sobrar para mim. Então, fui me preparando: peguei um casaco, pois eu sabia que passaria a madrugada inteira no aeroporto, trouxe meu notebook, naquela época eu não trabalhava com essa tecnologia aqui ainda [*o fotógrafo se refere a um aparelho multimídia, com acesso a internet, gravador, câmera fotográfica e celular, no qual ele gravou esta entrevista*]. Então eu já saí de casa prevendo que seria uma madrugada sem fim.

Assim que eu cheguei na redação me disseram: “te manda pro aeroporto que as pessoas já estão começando a ir para lá. Vai para lá e aguarda o que vai acontecer”. A hora que a repórter – que era a Juliana Bublitz – e eu chegamos no aeroporto já tinha um tumulto em volta do balcão da TAM. Começou aquele bafafá dos familiares sem muita informação ainda. Mas é óbvio: tu trabalhas com a informação; cai um avião, tu já sabes que não sobra ninguém. É ilusão acreditar que vai ter sobrevivente. Então eu já chego preparado. Até porque

nós temos excelentes fontes dentro do aeroporto Salgado Filho, que são pessoas que já tinham nos dado a informação: “ó, não sobrou ninguém”.

Antes mesmo de ter a divulgação oficial a gente já tinha o buchicho de que era grave a situação, era muito grave. É como eu digo: tu és jornalista e tu sabes que num acidente desses não tem muito que esperar de bom. Só que, claro, tu não vais arriscar a noticiar extra-oficialmente, tu não vais arriscar sequer comentar, pois tu não sabes quem é a pessoa que está do teu lado, tu não sabes como ela vai reagir ao escutar uma coisa dessas. Mas tu, como jornalista, sabe o que está acontecendo.

Talvez, nessa hora, tu és a pessoa mais fria de todos que estão ali. Eu sou muito frio nas minhas matérias. Essa experiência profissional em polícia me transformou numa pessoa fria e calculista, e talvez até insensível. Queria fazer o meu trabalho da melhor maneira possível, para ir embora do aeroporto o quanto antes. Mas eu fui embora 13 horas depois de ter chegado lá. Saí do aeroporto às 9 horas da manhã, quando um colega do turno da manhã foi me substituir. O Genaro [*Joner*] chegou por volta das nove da noite. Neste horário o Friolin [*Valdir Friolin*] também já estava lá, por que ele ia embarcar num vôo das onze [*da noite*] para São Paulo, para cobrir o que estava acontecendo lá.

Quando o Genaro chegou, nós dividimos a equipe. Ele foi para o hotel Plaza São Rafael [*no centro da capital gaúcha*], aonde iam fazer tipo um QG com os familiares, e eu fiquei no aeroporto. A gente na hora se decidiu. Não sei por que eu resolvi ficar no aeroporto. Eu achei que ali fosse render coisas melhores, imagens melhores. Mas a grande foto foi lá na sala [*do hotel São Rafael*], quando divulgaram a lista oficial dos mortos. Pessoas sentadas, chorando, com o rádio na frente. Todos os jornais do país e as revistas semanais publicaram aquela foto em página dupla.

Não é uma questão de optar pela melhor fotografia ou não, alguém tinha que ir para o hotel e o outro tinha que ficar no aeroporto. Ele foi e eu fiquei. E aqui [*Marcos aponta para a fotografia*], nesse momento do balcão, os funcionários da TAM estavam extremamente perdidos. Normalmente esse pessoal que trabalha no *check-in* fica muito perdido, porque os grandes estão lá trás, bem acomodados, atrás de uma mesa, ou então tu nem vê eles. E também tem a questão de que provavelmente as informações não estavam vindo, não estavam sendo gerenciadas em Porto Alegre, mas provavelmente vinham de São Paulo, repassadas para eles. É um telefone sem fio.

E cada vez ia chegando mais gente, desesperados por informação. Esse cara aqui [*o senhor que aparece no centro da fotografia*] quase agrediu a moça do *check-in* que estava

atrás do balcão. Nesse momento eu estava em cima da balança de pesagem do *check-in* e esse cara estava sendo segurado por um familiar, esse de branco, por que ele queria agredir essa moça. Estava no limite da agressão física, porque simplesmente não tinha informação sobre nada. Tanto que depois ele deu uma bordoadada e o monitor do balcão caiu no chão. Eu tenho uma fotografia que mostra isso. O monitor voou longe, o que é plenamente compreensível num momento de fúria, de angústia, que nem diz aqui [*no título da matéria que acompanha a fotografia publicada no jornal*]: “horas de angústia”. A pessoa quer saber o que houve, se o filho está vivo ou morto.

Coitada, a moça nem sabia o que dizer. Provavelmente ela nunca tenha passado por uma tragédia desse porte na vida dela, na vida profissional dela, então ela também está perdida. A gente entende isso. Só que eu estava louco para que o cara metesse a mão na cara dela para ganhar umas fotos. E infelizmente o nosso trabalho, o meu trabalho, é registrar a dor, o sofrimento e a angústia dos outros. Por causa do horário do meu trabalho, entende? Se eu trabalhasse durante o dia, talvez eu fosse cobrir futebol, talvez eu fosse fazer matéria de economia, mas de noite só me resta isso, ou na grande parte do meu trabalho só me resta a fazer o que é rotineiro na editoria de polícia, que são acidentes, violência, crimes, mortes.

E eu gosto disso. Então eu tento fazer da melhor maneira possível, que é reportar, retratar com plástica, com qualidade fotográfica. Eu dificilmente uso flash nas minhas fotos, até porque existe aquela coisa de tu roubares uma foto ou tu seres um *paparazzo*, ou tu seres uma pessoa que está sempre espreitando. Alguns acham isso certo, outros acham isso errado, mas eu associo isso à qualidade plástica e estética das minhas fotografias. No caso dessas fotos de dor, de sofrimento mesmo das pessoas, é até uma questão de respeito não usar o flash. A pessoa está se acabando, sofrendo e eu não vou ficar aqui disparando flash na cara dela.

Então, geralmente eu uso uma tele [*lente teleobjetiva*], que proporciona que eu me afaste um pouco, até para minha própria segurança. Eu mesmo, talvez, assim como qualquer pessoa, não gostaria de estar sofrendo um ataque, uma violação de privacidade num momento desses por uma pessoa desconhecida, por um urubu, um abutre da imprensa que quer registrar. Mas tem que entender que o cara também tem que fazer o trabalho dele, então que seja um pouco mais discreto.

Existem exemplos de pessoas que trabalham, não aqui no jornal, mas no mundo afora, que já saem jogando flash para tudo que é lado, ou seja, não respeitam. Eu acho isso errado. Mas cabe a cada um julgar. Certamente tu não precisa estar chorando, se escabelando para

estar sofrendo. Tu podes estar sofrendo da tua maneira, quieto. E a gente sente. Claro que a gente sente. Eu fiquei sentido vendo tantas pessoas sofrendo, porque foi uma tragédia grande. Eu sou bem frio. Mas eu me sensibilizo pela dor do terceiro.

Então foi isso, cheguei lá e me deparei com essa cena toda. Algumas fotos poderiam ter um ângulo melhor, mas nessa hora tu não pensas nisso. Tu vais olhando e clicando, talvez numa intensidade maior, pois tudo é muito rápido, e não se pode deixar escapar nenhum momento interessante. E nessa tragédia da TAM o sentimento das famílias, dos familiares é o mais dramático. No fundo, as pessoas já sabiam que tinha morrido todo mundo, mas ficam naquela última esperança dum milagre. Eu faço muito esse tipo de coisa na minha rotina, mas é diferente. Porque no caso da TAM tu tinhas duzentas pessoas chorando no saguão do aeroporto. Uma coisa grandiosa. Um saguão inteiro em pânico, um caos. Imagino que em São Paulo talvez não tenha acontecido tantas coisas, concentrado tantos momentos, tantas cenas como aconteceu aqui. As famílias eram daqui. Lá talvez em menor número.

E na minha rotina na [editoria de] polícia, tu vais num morro, por exemplo, nem sempre tem uma pessoa para reivindicar a pessoa que está morta, por pior que ela tenha sido – marginal, traficante, enfim, tudo. É o que eu sempre digo: sempre fica um pai, sempre fica uma mãe que vai sentir falta daquela pessoa, por pior que esse camarada tenha sido. Muitas vezes, como já aconteceram diversas vezes, esses familiares, o pai, não pode ir ali chorar o rapaz morto, porque o pai também está sendo procurado pela polícia. Então, as dores são parecidas, mas são proporções diferentes e nem sempre tem essa figura chorando diante do morto. Ou então eu faço acidente de trânsito, que só têm policiais e curiosos, mas não tem ninguém da família chorando no local. Só que certamente esse alguém também está sofrendo, porque a morte é isso.

FOTOGRAFIA 3



Fotografia 3: imagem publicada na página 5 do jornal Zero Hora (ao lado), edição de 25 de julho de 2007.
CATEGORIA 3 – A DIVULGAÇÃO DA LISTA OFICIAL DE VÍTIMAS
 Crédito: Genaro Joner



CAMADA 1 – LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA

A. Enquadramento

O enquadramento horizontal é delimitado por figuras humanas nas laterais e na margem superior, bem como é todo preenchido por pessoas. Na margem inferior, nota-se um tablado, um pouco mais alto do que o nível onde se posicionaram as pessoas diante dele. Neste tablado, há um aparelho radiofônico.

B. Plano

A fotografia foi captada em plano médio de conjunto, podendo distinguir as pessoas e a ação. Mas este tipo de plano não possibilita a identificação do ambiente (isso só é possível com os planos gerais).

C. Ângulo

Com clareza, percebe-se que o fotógrafo está posicionado num nível acima ao das pessoas, em cima do tablado. É, portanto, um leve *plongè* o ângulo de tomada fotográfica. Mas esta fotografia jornalística conjuga outro ângulo: o frontal.

D. Composição

A composição desta fotografia não privilegia nem a centralização de elementos (ver linha azul) e nem a colocação destes referentes em pontos áureos da regra dos terços (ver linhas amarelas), embora haja pessoas com expressões marcantes próximo ao centro visual da imagem (linha azul). Concentra um aglomerado de pessoas nos dois terços horizontais superiores e, por isso, privilegia a colocação de elementos nestas linhas.



E. Foco de atenção

O foco principal está concentrado no terço vertical do centro, em função da gestualidade dos rapazes diante do aparelho radiofônico. Mas esta imagem tem focos de atenção secundários, distribuídos no terço vertical esquerdo do texto fotojornalístico. Também, o fato de todas as pessoas estarem direcionadas para o rádio o coloca como um elemento central na imagem.

F. Luz

Embora a fotografia não revele pistas do ambiente na qual foi captada (que dá para considerar como uma sala de palestras ou um anfiteatro em função do tablado), nota-se que é um ambiente fechado em função da parede no canto superior esquerdo e, principalmente, do tablado com forro de carpete (utilizado em interiores). A luz é fria, frontal e direta, disparada artificialmente pelo flash da câmera fotográfica, que se posicionou de frente para o aglomerado de pessoas.

G. Lente/Objetiva:

A lente utilizada para a captura desta fotografia jornalística foi uma 50mm, que tem o ângulo mais próximo ao da visão humana. Por isso preserva as proporções na imagem, não distorcendo nenhum dos motivos fotografados.

H. Elementos morfológicos

H.1. Cor

Semelhante à *fotografia 2*, esta imagem foi captada em cores, mas por definições de edição gráfica, foi passada para a ordem cromática do preto e branco. Por não apresentar nenhum elemento na cor branca, é de baixo contraste (tem somente pretos e cinzas).

H.2. Textura

Não há.

H.3. Massa ou mancha

O aglomerado de pessoas forma uma massa densa, dando a idéia de multidão. Já os tons escuros de cinza e de preto formam uma mancha (se a fotografia não tivesse recebido a luz artificial do flash – ou seja, captada somente com a luz ambiente –, a imagem teria um tom quase homogêneo de cinza).

H.4. Pontos

Não há.

H.5. Linhas

As linhas implícitas predominam na imagem, devido ao fato de haver focos de atenção diversificados. As principais linhas implícitas são: posição dos braços (linhas azuis) e direcionamento de olhares (linhas verdes). Há uma linha explícita, formada pela própria materialidade física do tablado.



Linha explícita



Linhas implícitas – gestos dos braços



Linhas implícitas – olhares

CAMADA 2 – ELEMENTOS CULTURAIS

I. Objetos

Este texto fotográfico enfoca os elementos humanos e suas expressões diante de um aparelho radiofônico. É, portanto, o objeto que centraliza a atenção das pessoas que estão naquele ambiente retratado na imagem. O rádio é um meio de comunicação de massa que durante muito tempo foi a única fonte de informação da sociedade, o elo entre fontes oficiais e cidadão comum. Além disso, o rádio – por transmitir mensagens via ondas sonoras – utiliza-se de textos verbais e sonoros como os únicos instrumentos para narrativizar as mensagens. Representa, portanto, fonte de informação ou entretenimento, desde seu surgimento.

Pelas expressões de agonia de alguns e de desespero de outros, a fotografia dá a ver que aquilo que as pessoas ouvem do rádio são informações negativas. Se fosse algo positivo, referente à diversão (ao entretenimento, portanto), estariam sorrindo, com traços suaves nos seus rostos. Ou se a notícia fosse boa, estariam com expressões mais amenas.

Do rádio eles escutam algo que lhes provoca esta reação negativa. E o que abala as pessoas é porque se refere a elas, a algo que individualmente mexe com elas. E a notícia que mais mexe – negativamente – com as pessoas é a perda de algo ou de alguém. Por estar sendo

transmitida pelo rádio, significa que a notícia é grave ou que, pelo menos, envolve várias pessoas – em função do número de pessoas que estão formando a massa aglomerada da fotografia – num acidente ou numa catástrofe. Mas pela gestualidade dos elementos humanos, explicitada no próximo subitem, fica evidente que é a forma de reação à morte de alguém, ou seja, as expressões de dor representam o luto. Ademais, a imagem em preto e branco dá um tom dramático à mensagem do texto fotográfico.

J. Gestualidade

O rapaz curvado (e apoiado no tablado), com a mão na cabeça, diante do rádio no primeiro plano da fotografia, é um dos elementos humanos que tem mais destaque na imagem pelo próprio movimento do seu corpo, diferente de todos os outros que estão ao seu redor, em posição ereta. Sua posição é a de quem caiu em prantos diante da notícia ruim que está sendo veiculada. O desespero é tamanho que, fechou os olhos, apoiou a cabeça na mão (que conota espanto, pesar, incredulidade) e jogou-se ao chão (no caso, o tablado), como quem definha de sofrimento profundo – sofrimento que se traduz em dor física, em incontinência corporal.

O outro rapaz, em pé logo atrás dele, fechou os olhos, jogou a cabeça para o alto, amparou-o com a mão direita (segurando-o pela cintura) e ainda segura a própria gola do seu casaco, como quem tenta conter o próprio desespero. A contração da sua face também conota dor e pranto. Do lado direito deles (à esquerda para quem olha a imagem), tem uma mulher com o casaco sobre os ombros (o que simboliza o inverno, período frio), apoiada no tablado e com a mão na boca, o que remete à sua apreensão – e também expectativa – diante do que está sendo noticiado. O gesto de apoio e de cabisbaixo também conota cansaço, abatimento e exaustão.

Ainda do lado desta mulher, há três moças com o olhar igualmente direcionado para o fora de quadro. Suas expressões faciais também são de consternação e o posicionamento de suas mãos tem significados semelhantes: a primeira está com a mão fechada no peito, acalentando o coração diante da notícia ruim, as duas de trás estão com a mão na boca, contendo o grito de dor, e, ainda, na mesma perspectiva delas, há um senhor careca de camisa clara, com a mão na boca.

No primeiro plano, à direita na fotografia, tem uma moça de casaco preto posicionada de perfil. Ela olha para a mulher apoiada no tablado, com expressões faciais de choro. Suas mãos postas conotam apelo divino, ajuda para suportar aquela notícia. Entre essa moça de perfil e o

rapaz que jogou a cabeça para cima, há outra moça com as mãos na boca, segurando um lenço – que dá indícios de que havia lágrimas no seu rosto, enxugadas pelo lenço. No mesmo plano desta moça (segundo plano da fotografia), há um casal abraçado – o rapaz de frente e a moça de cabelos longos de costas –, consolando-se.

Por fim, no que se refere aos elementos humanos, ainda há um homem no canto superior esquerdo, fechando o quadro fotográfico. Ele também leva a mão à boca, contendo o grito de dor. Este gesto também tem o sentido de silenciamento, pelo fato da pessoa ficar pasma diante da notícia ruim, que pode ser uma das reações à morte.

Todos estes gestos são, portanto, de dor. E dor é luto. O significado cultural do choro e das expressões de consternação diante da morte são camadas explicadas conjuntamente, uma vez que são recorrentes em outras fotografias. Tal explicação encontra-se na página 134.

NARRATIVA FOTOJORNALÍSTICA

Depoimento de Genaro Joner, autor da *fotografia 3*.

No dia do acidente da TAM eu estava na redação, já sabendo do acidente, porque eu já tinha visto na televisão no andar de baixo. Então eu fui para o aeroporto a pedido do Carlinhos [*Carlinhos Rodrigues, fotógrafo de Zero Hora*], que me disse: “vai lá para o aeroporto que está dando confusão, o povo está enlouquecido lá no Salgado Filho por causa do acidente que deu em São Paulo”. Então fui pra lá, meia hora depois.

E realmente, cheguei lá e estava uma confusão terrível. Filas e filas de pessoas que queriam embarcar e mais um monte de familiares de pessoas que supostamente estavam no avião acidentado no balcão da TAM querendo informações. Mas ninguém conseguia dar informação porque ninguém da TAM tinha informação para dar.

Dessa confusão toda, teve uma coisa que me chocou muito, que me deixou muito abalado. Porque naquela hora, no meio daquela confusão, naquele corre-corre dos câmeras de TV e dos fotógrafos, um querendo fazer mais imagem do que o outro, tinha uns pais reclamando do meu lado, dizendo assim: “pô, eu acabei de largar meu filho aqui, embarcar ele, pelo amor de Deus, me digam alguma coisa!”. E não diziam nada para eles. Isso me tocou muito, pois eu tenho um filho que viaja bastante e eu também o levo várias vezes ao aeroporto. E aquele pai desesperado do meu lado...isso foi a coisa que mais me tocou no aeroporto. E isso podia estar acontecendo comigo, com qualquer um de nós.

Ali naquela confusão, eles decidiram levar os familiares para o [hotel] Plaza São Rafael, com a promessa de que, chegando lá, divulgariam a lista dos passageiros. Então eu e o Marcos [*Marcos Nagelstein*], que também estava lá fazendo a cobertura, decidimos que ele ficaria no aeroporto e eu iria para o Plaza. Colocaram todo mundo no salão do Plaza e eu acompanhei aquela coisa horrível com os familiares durante toda a noite. Ficamos sentados naquele auditório. Foram horas a fio, horas a fio, horas a fio, até que saiu a lista.

Quando começou a ser divulgada a lista no rádio foi outro momento super marcante, que é o da fotografia. As pessoas, naquela altura, já sabiam que seus familiares estavam mortos. Mas quando se escuta o nome ali, sendo confirmado, pesa mais. Então as pessoas iam se desesperando, que é o momento da fotografia.

Eu não fui lá para São Paulo, fiz só sofrimento dos familiares aqui, e isso, para mim, foi muito dramático. Foi muito sofrido eu ver os familiares nessa situação. Na hora, eu tenho essa frieza de conseguir fotografar porque eu sou um fotógrafo, eu sou uma máquina fotográfica, o que está acontecendo eu tenho que registrar. Com os anos eu consegui fazer um escudo. Eu consegui fazer esse escudo para ter essa frieza na hora, mas depois, várias vezes eu já cheguei a chorar. Com certeza, esse acidente da TAM foi a coisa mais forte que eu já fiz. Que é uma coisa que tu sentes que poderia ser tu naquele lugar ali, esperando o resultado. Por isso que eu te falei, a hora que eu vi aquele cara dizendo “pô, embarquei meu filho aqui”, eu cheguei a tremer.

FOTOGRAFIA 4



*Fotografia 4: imagem publicada na página 18 do jornal Diário e Santa Maria (ao lado), edição de 28 e 29 de julho de 2007 (conjunta de final de semana).
 CATEGORIA 4 – VELÓRIOS E ENTERROS
 Crédito: Marina Chiapinotto*



CAMADA 1 – LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA

A. Enquadramento

O enquadramento é fechado na margem inferior pelo caixão. Há um aglomerado de pessoas diante do féretro, fechando o quadro fotográfico nas margens direita e superior. Já a margem esquerda é delimitada por flores e, na parte superior deste mesmo lado do quadro, há duas vigas com os pés aparentes de esculturas.

B. Plano

Esta fotografia jornalística foi captada num plano médio de conjunto, do mesmo modo que as últimas duas fotografias analisadas.

C. Ângulo

O ângulo de tomada fotográfica se deu num plano normal frontal, ou seja, a câmera estava posicionada paralelamente à superfície. Este ângulo corresponde ao da visão humana, por isso dá a idéia de objetividade sobre a cena fotografada.

D. Composição

Quando a composição não se dá pela regra dos terços ou pela exata centralização de um motivo, ela pode se dar através da distribuição de elementos de modo desequilibrado, que conferem dinamismo à fotografia.

Quando se pretenda uma imagem mais dinâmica devem preferir-se composições que explorem o desequilíbrio. Neste caso, seguindo a regra dos terços, podem colocar-se os motivos nos terços verticais esquerdo ou direito ou nos terços horizontais superior ou inferior (ou sobre as linhas que definem estes espaços). Ao colocar-se o tema fora do centro, obriga-se o olhar do observador a mover-se pelo enquadramento e permite-se a esse observador uma melhor observação contextual do ambiente que rodeia o motivo (SOUSA, 2004, p. 69).

A linha horizontal inferior coincide com a delimitação do espaço visual ocupado pelo caixão, em praticamente todo o terço horizontal inferior. E a linha vertical esquerda encaixa-se exatamente sobre a vela elétrica. Os dois terços horizontais superiores são preenchidos por pessoas, principalmente do terço vertical do meio para a direita.



E. Foco de atenção

O foco de atenção desta fotografia é a pessoa debruçada sobre o caixão, pois é a única em posição diferente (conforme analisado no subitem “Linhas”) das demais que formam a massa da imagem.

F. Luz

A iluminação desta cena é natural e direta, vinda principalmente da janela que aparece no último plano da fotografia.

G. Lente/Objetiva

A lente utilizada foi uma zoom, com distância focal variável. Fica evidente o uso deste tipo de lente em fotografias que tem os planos aproximados (“grudados”, como se diz na terminologia dos fotógrafos), anulando a profundidade de campo.

H. Elementos morfológicos

H.1. Cor

A fotografia apresenta ordem cromática colorida, com predomínio de cores neutras (cinzas das roupas, marrom do caixão, branco da luz e das paredes) e entradas de cores mais quentes através das flores depositadas sobre o caixão e na cabeceira. As tonalidades neutras (principalmente nas vestimentas das pessoas) formam uma massa de grises de cinza, que por serem cores frias, conotam a tristeza que paira no ambiente.

H.2. Textura

Não há.

H.3. Massa ou mancha

O tom marrom que ocupa o terço inferior da fotografia forma uma mancha. E os dois terços horizontais superiores formam outra zona de mancha, devido aos grises de cinza predominantes.

H.4. Pontos

Não há.

H.5. Linhas

Existem duas linhas explícitas nesta fotografia: uma é a do caixão, que delimita um terço importante da imagem ocupado por este objeto e a outra é a que coincide com a vela. As linhas implícitas são: as formadas pelos olhares direcionados ao caixão, as formadas pelas pessoas em pé e a formada pela pessoa atirada sobre o caixão.

CAMADA 2 – ELEMENTOS CULTURAIS

I. Objetos

O caixão é o objeto mais destacado da fotografia, pela grande área que ocupa. Na cultura ocidental, o caixão representa o lugar de descanso eterno dos mortos (ARIÈS, 1989), bem como também é o local onde tradicionalmente eles ficam expostos à contemplação no momento de despedida dos velórios (embora o caixão apareça fechado na imagem, dando o sentido de que o corpo já está pronto e devidamente resguardado para ser conduzido ao cemitério). Mas existe outro sentido para o uso das sepulturas. A individualização dos cadáveres em caixões e sepulturas foi introduzida na cultura ocidental no século XVIII, quando preocupações de origem sanitária surgiram, devido ao perigo de contaminação para os vivos.

A individualização do cadáver, do caixão e do túmulo aparece no final do século XVIII por razões não teológico-religiosas, de respeito ao cadáver, mas político-sanitárias de respeito aos vivos. Para que os vivos estejam ao abrigo da influência nefasta dos mortos, é preciso que os mortos sejam tão bem classificados quanto os vivos, ou melhor, se possível (FOUCAULT *apud* FREIRE, 2006, p. 56).

Antes deste século, os mortos eram enterrados em valas comuns. Isso mudou em virtude do pensamento cristão, que passou a instituir um espaço próprio para o morto e, portanto, individual. Com a emergência do individualismo do homem, houve o reconhecimento do individualismo do morto, já que este continua existindo num outro mundo. Ariès (1989, p. 158) aponta que o hábito de exposição do morto numa imagem ideal, da

pessoa com as mãos postas, maquiada, como quem espera a vida futura, foi introduzida na América, no período romântico. É, portanto, um “quase-vivo” exposto no leito de morte. Disso, pode-se associar à idéia do caixão que aparece fechado na fotografia: ou por questões sanitárias ou por alguma deformidade no corpo do morto, que impede a sua exposição.

As flores depositadas sobre o caixão e na cabeceira dele – uma coroa de flores – são elementos simbólicos para a morte, pois são os mais remotos vestígios de textos da cultura já encontrados sobre as sepulturas do homem de Neanderthal, conforme lembra Bystrina (1995). Estas flores significam admiração, afabilidade e última homenagem para aquele que parte para o outro mundo. Além disso, a coroa de flores conota o sentido de coroamento a quem vai ascender ao céu, remetendo ao reinado divino, ainda mais posta na cabeceira do leito de morte – o caixão – sobre a cabeça de quem repousa dentro dele.

Além disso, as cores quentes das flores (únicos tons vibrantes da imagem) – vermelho, amarelo e laranja – dão vida ao ambiente fúnebre, remetendo à memória, à vida (alegria, portanto, já que a morte opõe-se binariamente como tristeza) de quem está morto. Também, as flores são utilizadas como ornamentos, o que conota o sentido de enfeite para as sepulturas e de oferenda para o morto. Flores são depositas próximas ao caixão ou nos túmulos, como elemento de veneração ao morto.

O terceiro objeto importante de se falar aqui é a vela, que ocupa a linha vertical esquerda e se põe diante do rosto de uma mulher. As velas são usadas pelas mais diversas religiões, incluindo o catolicismo. A chama da vela representa o Divino Espírito Santo e o fogo, por sua vez, representa simboliza transitoriedade, o que corrobora que há morte neste texto fotográfico. Mas a vela não é de cera, é uma ressimbolização (a vela é elétrica) da igreja para acender a luz divina, purificar a alma (o duplo) e evocar o divino Espírito Santo para que conduza o morto até o céu. A luz que entra pela janela no último plano da fotografia conota o sentido da luz que se abre para o morto fazer a passagem ao outro mundo.

À esquerda, no alto do texto fotográfico, pedestais de santos são cortados pelo enquadramento, indicando o ambiente em que está acontecendo o velório: uma igreja ou uma capela de necrotério. As capelas de necrotério comumente são escuras, têm luzes com pouca intensidade e por isso identifica-se o espaço como sendo uma igreja. Os santos abençoam este morto, resguardando-o do mundo dos vivos no paraíso do céu.

Por fim, as vestimentas escuras são artefatos que conotam o luto, uma vez que ocupam uma mancha da fotografia.

J. Gestualidade

As pessoas cabisbaixas dão a ver a significação de dor, de desolação diante daquela morte. E, além disso, tais olhares – em sua maioria, direcionados para o caixão – conotam o sentido de transpor a tampa do caixão e olhar para aquela pessoa que está ali dentro e que eles nunca mais terão, fisicamente, diante de seus olhos. Um dos homens (à direita no quadro fotográfico) olha para o fora de quadro, como se não pudesse suportar olhar para a cena de morte. O posicionamento das pessoas diante do caixão também conota silêncio, respeito e pesar por aquela morte. Imóveis na cena, parecem indefesas diante da morte, inevitável a todas elas – e a todos nós.

Tal linha de força é quebrada pela pessoa debruçada sobre o caixão, que forma, por sua vez, outra linha de força expressiva no texto fotográfico. A mulher abraça o caixão, deitada sobre ele, dando o sentido de que ela o faz porque não pode tocar o corpo que foi depositado dentro dele. Significa dor, desolação e inconformidade diante da perda de um ente. O abraço no caixão também significa afeição por quem se vai. Também, representa a impotência física diante da morte, tendo o sentido de que ela não se sustenta em pé diante daquele caixão.

A mulher em pé (de cabelos pelo ombro), do lado direito dela (à esquerda na fotografia), coloca a mão nas suas costas, dando o sentido de apoio e solidariedade à sua dor. A outra mulher, ao lado direito da que está debruçada sobre o caixão, coloca a mão no rosto, escondendo o olhar. Mas o nariz vermelho dá sinais de choro. As duas têm seus rostos encobertos, corroborando que o luto é motivo de recolhimento e vergonha social e por isso não deve ser expresso em público.

A mulher com a mão no rosto (à direita esquerda da que está deitada sobre o caixão) usa uma camiseta por baixo do casaco preto. A camiseta estampa a fotografia de uma senhora, que sorri para quem a olha. A mulher deitada sobre o caixão também usa uma camiseta branca sobre o blusão preto que, provavelmente, é a mesma camiseta com a fotografia estampada na frente. As camisetas fazem menção a uma pessoa importante para quem a veste, como se fosse uma recordação daquela pessoa viva. Ou seja, há indícios de que a senhora que aparece na camiseta é quem morreu. As pessoas que a vestem têm algum vínculo próximo, possivelmente de parentesco. Esse sentido de familiaridade também fica explícito pelo lugar que elas ocupam diante do caixão.

Ainda, há uma moça com o rosto encoberto pela vela, sendo abraçada por uma mulher. Ambas estão direcionadas para o caixão e, por isso, o abraço delas significa consolo uma á outra diante daquela morte.

NARRATIVA FOTOJORNALÍSTICA

Depoimento meu, autora desta dissertação e da fotografia em análise.

Era uma manhã cinzenta de sexta-feira em Santa Maria. Fazia muito frio: vesti um blusão e um casaco de lã preto (como sabia que tinha um enterro na agenda de pautas do dia, queria estar discreta no funeral da segunda vítima santamariense do acidente da TAM a ser identificada) e então pedi uma carona ao meu pai para não ter de ir a pé até o jornal naquela friagem. Ao chegar na redação, arrumei a bolsa com o equipamento fotográfico – primeira coisa que todo o fotógrafo faz quando não leva o apetrecho para casa –, peguei o celular do plantão, falei com o editor de Geral e Polícia, Luiz Roese (geralmente só ele chegava antes de mim e do motorista na parte da manhã), e rapidamente imprimi o *carfoto*⁸⁰ do dia.

Como eu era *free-lancer* (estava substituindo o fotógrafo Charles Guerra durante suas férias), sabia que seria a única que trabalharia na parte da manhã e, por isso, tinha que me organizar para dar conta das quatro fotografias que tinha de fazer naquela sexta-feira. A primeira delas era uma fotografia de um novo aparelho que tinha sido entregue ao Hospital da Brigada Militar. À priori, era uma foto rápida de uma simulação do aparelho em uso. À priori. Até chegarmos (a repórter Fernanda Mallman e eu) no hospital e sermos encaminhadas para a sala do comandante. Enquanto a repórter falava com o comandante tentei agilizar a fotografia. Mas não adiantou. Estava liberada e ela não. Se o carro voltasse para o jornal (que fica, literalmente, do outro lado da cidade) comigo para apanhar a repórter que iria cobrir o enterro de Élide Dembinski – santamariense morta no acidente da TAM -, Fernanda não teria como voltar para a redação, já que na parte da manhã tem só um carro para reportagens.

Quando nos liberamos do hospital, “voamos” para a redação, para deixar a Fernanda e apanhar a Marilice Daronco, repórter que cobriu praticamente todos os acontecimentos relacionados ao acidente da TAM na região central do Estado e, por isso, cobriria o funeral de Élide. Estávamos dez minutos atrasadas, mas, por coincidência (ou não!), a chegada do caixão e das filhas dela também estavam. O carro do jornal chegou junto com o carro fúnebre. No

⁸⁰ O *carfoto* é um instrumento de pautas agendadas (de todas as editorias) para cada dia, com horário de saída dos carros da redação, discriminação da pauta, local a ser realizada, repórter e fotógrafo responsáveis e previsão de duração da matéria. Pode-se dizer que o *carfoto* organiza a rotina externa à redação.

momento que abri a porta do carro do jornal, o motorista abriu a porta do carro fúnebre. Foi um momento daqueles que, em fração de segundo, não se sabe se se desce do carro ou se se pega a câmera e “mete valendo”⁸¹ (sabia que o tempo de desembarcar coincidiria com a retirada do caixão do carro. Ali já tinha uma foto).

Então desci do carro e, logo de cara, deparei-me com as filhas de Élide. Eu sabia que não seria fácil encarar a pauta, não só pelo fato de ser um momento delicado em virtude da morte trágica de uma pessoa, mas porque a família de Élide era conhecida da minha família. Élide e minha mãe eram professoras e minha irmã formou-se em Design da UFSM junto com Lígia (uma das filhas de Élide).

O marido de Élide havia falecido dois meses antes dela devido a um infarto fulminante. Ela embarcou no voo 3054 rumo a São Paulo para fazer companhia à filha Lígia Dembinski Pallares, que mora na capital paulista há alguns anos. Lígia não havia superado a morte do pai, estava muito triste e pediu consolo à mãe, que viajou de avião atendendo ao pedido da filha, que achava mais segura a viagem. “Oi filha. Já estou no avião. Logo estarei chegando aí” – foi a última mensagem que Lígia recebeu da mãe.

Lígia já estava no portão de desembarque do aeroporto de Congonhas aguardando a chegada da mãe quando aconteceu a tragédia logo ao lado. No aeroporto, não divulgavam qual era o voo envolvido no acidente e, da sala onde ela e outros familiares aguardavam notícias, tudo que podiam ver era muita fumaça.

Naquele momento começava o drama da família Dembinski, que deduziu que Élide estava no voo porque ela costumava dar notícias assim que chegasse ao destino de viagem: não atendia as ligações no celular, não desembarcou de outros voos e não ligou para a família (como de costume). O corpo foi identificado uma semana após a tragédia.

As filhas de Élide seguiam atrás do caixão, carregado pelos genros da vítima e por outros familiares. O sino badalou na igreja do Bom Fim (era lá que Élide ia diariamente às missas, rezadas pelo padre Atayde, seu primo) e um silêncio profundo se fez entre as pessoas que ocupavam todos os bancos, corredores e escadarias da igreja.

Era quase onze horas da manhã quando as filhas (Lígia e Liege) e os genros entraram na igreja carregando o caixão de Élide. Em meio do silêncio, olhares trocados entre amigos e familiares das gurias (as filhas) fizeram muitas lágrimas correr pelos rostos. Uma missa emocionante, conduzida pelo próprio primo da vítima, marcou o adeus a ela. O caixão,

⁸¹ O termo é uma analogia ao momento em que se clica sem parar, ou seja, coloca-se o dedo no botão de disparo do obturador da câmera e não se pára de fotografar enquanto a cena estiver rendendo boas imagens. O jargão é comumente usado pelos fotógrafos do *Diário de Santa Maria*.

colocado no centro da igreja, logo a frente do altar, era visitado por amigos, familiares e alunos de Élide. Uma fotografia dela colada na tampa do caixão era acariciada por aqueles que se aproximavam: foi motivo de muitas fotografias que fiz.

Posicionei-me no canto da igreja, onde podia mirar a lente da câmera para o lado onde estava o caixão e para o banco onde estavam as filhas, na primeira fileira. Estava praticamente escondida atrás de uma enorme coroa de flores – e assim era melhor, pois não notariam minha presença, o que me deixaria constrangida pelo fato de conhecer muitas pessoas. A presença de repórteres fotográficos nessas situações muitas vezes é desagradável e agressiva àqueles que sofrem. Por isso não usei flash (ficam menos evidentes os clics dados e as miradas da câmera).

Com uma lente zoom (80-200mm), conseguia manter certa distância das pessoas. Imóveis na primeira fila, as filhas choraram durante toda a missa: foram essas expressões que figuraram na maioria das fotografias que captei. Elas e outros parentes de Élide usavam camisetas com a fotografia da vítima, um laço preto simbolizando luto e carregavam rosas brancas nas mãos – o que também rendeu algumas imagens.

Ao término da missa, um círculo foi formado por pessoas que eram mais próximas de Élide. De mãos dadas em redor do caixão, cantaram a música religiosa que a vítima mais gostava: era a que ela havia ensinado primeiro para as filhas. Ali eu tinha minha fotografia de capa da edição do final de semana. Mas quando o círculo se desfez, aplausos foram dados como última homenagem e, quando já estava me retirando do altar (ângulo em que conseguia captar o círculo de cima e o caixão no centro dele), de repente Lígia se atira, gritando, sobre a fotografia da mãe que estava em cima do caixão. E ali ela permaneceu chorando por alguns segundos. A irmã Liege se aproxima pela direita e a tia pela esquerda. As duas amparam e confortam a filha mais velha de Élide estendida sobre o caixão, até que o marido de Lígia a tire dali.

Essa cena foi muito expressiva, pois dizia muito sobre tudo que tinha acontecido naquela família: a sucessiva perda do pai e da mãe, o pesar por perder Élide, o cansaço pela espera da identificação do corpo, as exaustivas viagens entre o sul e São Paulo, a dor profunda por perder a mãe que viajava a pedido dela (da filha que se atira sobre o caixão), a inconformidade com sua morte e o último abraço que não pôde ser dado na mãe e é dado em seu leito de descanso eterno.

Na surpresa da situação, agi em segundos. Não fotometrei⁸² (por isso a luz estourada na janela da igreja) e só deu tempo de capturar essa fotografia: foi única, porém expressiva. Muitas vezes o fotojornalista age instintivamente: o enquadramento, a composição, o ângulo de tomada, o ponto de foco não são escolhas pensadas, mas consequência de uma fração de segundo do olhar que percebe uma informação latente na cena através do visor da câmera.

O caixão é tirado da igreja, ao som dos sinos, e segue em marcha fúnebre pelas ruas da cidade até o Cemitério Municipal. O carro do jornal segue na frente, pois os fotojornalistas tem de chegar sempre antes...Sigo fotografando o enterro, as manifestações de dor das pessoas e as rosas depositadas sobre o caixão no jazigo.

Volto para a redação (já a pé, pois a estrutura física do jornal fica na quadra de trás do cemitério municipal) com mais de duzentas fotografias captadas. O protocolo da editoria de fotografia é baixar o cartão de memória da câmera, pré-editar as fotografias, nomeando, imprimindo e arquivando no Telescope⁸³ as melhores – critérios baseados no conteúdo informativo e na estética da imagem. Escolhi cerca de doze fotografias e, entre elas, a que abriu a página da reportagem sobre o enterro de Élidea.

⁸² A fotometria indica se as condições de luz (velocidades do obturador e aberturas do diafragma) são ideais para captação da cena selecionada no visor.

⁸³ Arquivo on-line de fotografias do Grupo RBS. Através dele, todos os jornais da rede têm acesso às fotografias dessa pauta, por exemplo.

FOTOGRAFIA 5



Fotografia 5: imagem publicada na página 10 do *Diário de Santa Maria* (ao lado), edição de 20 de julho de 2007.

CATEGORIA 5 – MISSAS E HOMENAGENS

Crédito: Lauro Alves

Rezar foi o único consolo

Velada a 1ª vítima a chegar ao Estado

Missa em Coladeli

O pai de Antônio celebra a missa

Velório no Piratini

CAMADA 1 – LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA

A. Enquadramento

O enquadramento deste texto fotográfico mostra um ambiente fechado, com a presença de elementos humanos distribuídos em todos os seus planos.

B. Plano

Esta fotografia conjuga dois planos distintos. O mais evidente é o plano médio fechado, que retrata as três pessoas do primeiro plano do peito para cima. Com relação ao plano que mostra o ambiente, é um plano que proporciona a identificação do espaço onde se desenrola a cena – bem como este plano enfatiza a quantidade de elementos (humanos, objetos, etc.) presentes na fotografia.

C. Ângulo

O ângulo de tomada fotográfica é o normal, que se dá paralelamente à superfície.

D. Composição

A composição desta fotografia, por enfatizar a cena do primeiro plano, dispõe esses elementos humanos no terço vertical direito. Resulta, portanto, numa imagem com desequilíbrio na composição, o que reforça a ênfase no acontecimento que se dá em primeiro plano, que é o das pessoas se abraçando.



E. Foco de atenção

Nesta fotografia jornalística, o principal foco de atenção é justamente a cena do primeiro plano, pela proporção dessas pessoas com relação às demais (que estão de costas) e pela própria expressividade da cena. Além disso, essas três pessoas ocupam a maior parte do espaço visual da fotografia (ver círculo amarelo). O foco secundário da imagem fica por conta das demais pessoas, que aparecem de costas no terço vertical esquerdo (ver marcação azul).



F. Luz

A luz presente na imagem deriva da iluminação própria do ambiente, que vem de cima – o que fica explícito pelos próprios pontos brancos de luz que formam linhas em perspectiva tanto do lado esquerdo quanto do lado direito da parte superior da fotografia. Pelo seu tom amarelado, a luz é quente, o que dá aconchego ao ambiente.

G. Lente/Objetiva

A lente utilizada na captura desta imagem foi uma grande-angular. Isso fica evidente pela grande profundidade de campo que proporciona à cena e pela distorção de proporções que causa, ao aumentar o tamanho das pessoas do primeiro plano (vale apontar o tamanho do antebraço da moça de blusa branca, que está bem maior do que o normal). Vale dizer que este efeito também é causado pela proximidade do fotógrafo com a cena do primeiro plano.

H. Elementos morfológicos

H.1. Cor

Cores claras predominam na parte horizontal superior da fotografia, bem como na parte onde há elementos humanos.

H.2. Textura

Não há.

H.3. Massa ou mancha

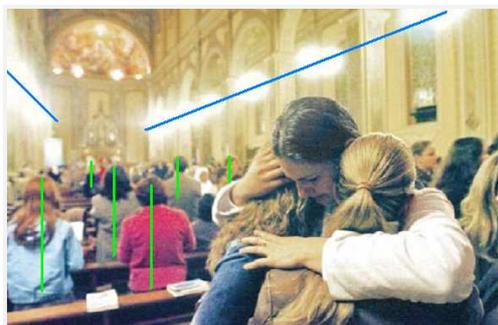
A parte superior da imagem, por ter um padrão de tom claro, forma uma mancha.

H.4. Pontos

Os pontos de luz chamam a atenção pela linha que formam, dando a idéia de profundidade no ambiente.

H.5. Linhas

As luzes formam linhas explícitas oblíquas, conduzindo o olhar na parte superior da imagem. Os elementos humanos, em pé, formam linhas implícitas verticais.



CAMADA 2 – ELEMENTOS CULTURAIS

I. Objetos

Embora este texto fotojornalístico privilegie um plano geral, que mostra o espaço concreto onde se desenrola o fato, os objetos se encontram em segundo plano e, portanto, em pequenas proporções para serem distinguidos na imagem. O primeiro objeto que aparece, logo no segundo plano da fotografia, são os bancos de madeira (que saem do canto inferior esquerdo da imagem e podem ser percebidos na seqüência da profundidade de campo da fotografia). Estes bancos são genuflexórios, onde as pessoas ajoelham-se nas igrejas para orar. Isso só pode ser inferido pelos indícios arquitetônicos do ambiente (altura do local, pilares, arcos, afrescos, cores claras utilizadas na pintura e nos desenhos do teto), que comprovam que se trata de um local sagrado referente às igrejas católicas.

As igrejas são ambientes emblemáticos, com suas estruturas peculiares e repletas de simbologias específicas dos atos litúrgicos de cada religião. No caso das igrejas católicas, como se pode perceber na imagem, a principal liturgia que a marca é o processo de devoção,

caracterizado pelo posicionamento das pessoas, os fiéis, voltados para frente, onde se localiza o altar central, ou o altar mor. O altar mor pode ser considerado como o espaço centralizador dos acontecimentos em uma igreja católica, pois é nele que se encontra o símbolo mais característico dessa religião, a cruz, acompanhada da imagem de Jesus Cristo, o filho de Deus, pendurado no meio da mesma.

Também, é nele que se posiciona a figura do padre, o guia espiritual da igreja católica e que, no espaço do altar mor, celebra o momento de reflexão máxima dessa religião, que são as missas, onde esta figura faz com que os sujeitos que ali se encontram reflitam sobre a palavra divina, realizem preces, orações e canções, os hinos bíblicos, em louvor a Deus, em comemorações de datas religiosas ou, ainda, em memória e pesar de pessoas falecidas. A igreja, portanto, é um espaço de cultura religiosa do homem, onde se desenrolam as oposições culturais: penitência, lamentação, dor *versos* comemoração e alegrias (como nascimentos e casamentos). Ou seja, negativo *versos* positivo.

Os livros sobre os bancos da igreja também são uma característica comum dos templos católicos. Normalmente, estes livros são hinários, com as músicas específicas de cada etapa dos momentos litúrgicos, como as missas. Além dos hinários, normalmente sobre os bancos genuflexórios se encontram as bíblias ou livros de salmos, com a palavra divina. Estes materiais servem para que os fiéis e as pessoas que acompanham os momentos litúrgicos e de preces sigam as orações proferidas pelo padre, evocando a ajuda ou o consolo divino. Este ato pode ser percebido na fotografia pela moça, no terceiro plano da imagem, de costas para o fotógrafo e de frente para o altar principal, de jaqueta jeans e cabelos loiros, que segura nas mãos um desses livros litúrgicos, acompanhando as palavras ou cânticos proferidos pelo padre.

A. Gestualidade

Esta cena tem dois acontecimentos distintos, mas que têm as mesmas conotações e, portanto, se interligam: as três mulheres que se abraçam, em primeiro plano, no canto inferior direito da fotografia e, a partir do terceiro plano, no canto inferior esquerdo, em perspectiva e profundidade de campo, pessoas que rezam ou cantam de cabeça baixa, de costas para o fotógrafo e de frente para o altar principal.

A interligação conotativa dos dois acontecimentos descritos se dá a partir do ato que os relaciona, ou seja, momentos de prece, cântico de louvor a Deus e consolação, percebidos na imagem pelo posicionamento das pessoas do terceiro plano da fotografia,

que se encontram de cabeça baixa, sinalizando pesar. Já as três mulheres do canto inferior direito, encontram-se abraçadas, onde uma delas, quase de frente para o fotógrafo, as envolve com seus braços, com a cabeça voltada para baixo e com os olhos apertados, conotam choro com este gesto. O abraço entre essas mulheres transmite um sentimento de comoção, como se elas estivessem se consolando com relação a um fato que causou tristeza e entorpecimento.

Atrás das três mulheres do canto inferior direito, aparecem algumas outras pessoas que se movimentam para fora do quadro fotográfico, como se estivessem indo em outra direção, oposta aos acontecimentos dentro da igreja. Também, se percebe na imagem, logo atrás das três mulheres que se consolam, a metade da face de outra pessoa, uma mulher que aparece olhando para frente, em direção ao altar.

FOTOGRAFIA 6



Fotografia 6: imagem publicada na capa do jornal Zero Hora

(ao lado), edição de 25 de julho de 2007.

CATEGORIA 6 – PROTESTOS

Crédito: Cynthia Vanzella



CAMADA 1 – LINGUAGEM FOTOJORNALÍSTICA

A. Enquadramento

O texto fotojornalístico é preenchido por figuras humanas, as quais delimitam o quadro fotográfico nas laterais e na linha horizontal superior. Estas pessoas seguram flores, fotografias e cartazes.

B. Plano

O plano de captação fotográfica foi um plano médio, centrado nos elementos humanos, mas não permitindo a identificação de elementos que remetam ao ambiente.

C. Ângulo

O posicionamento da fotógrafa diante da cena em questão é de um ângulo normal, onde a câmara fica paralela à superfície.

D. Composição

A composição dos elementos da imagem foi feita de forma desequilibrada, distribuindo os principais elementos no terço central horizontal (fotografias, cartazes e flores) e os rostos expressivos no terço horizontal superior.



E. Foco de atenção

O foco de atenção está nos cartazes e nas fotografias, já que estes ocupam, respectivamente, o primeiro plano da imagem e o espaço do terço horizontal central. O foco secundário repousa sobre os rostos dos elementos humanos.

F. Luz

A luz incide frontalmente aos elementos humanos e aos objetos presentes na cena. É uma luz direta e artificial, disparada pelo flash da câmera. Nota-se que as duas pessoas da lateral direita estão com maior incidência de luz, em função da proximidade da fotógrafa com quem está mais á frente.

G. Lente/Objetiva

A lente utilizada foi uma 50mm, que tem o mesmo ângulo da visão humana. É a lente mais indicada para retratos fotojornalísticos, uma vez que não distorce as proporções (e, portanto, as feições humanas). Fica evidente o uso desta lente pelo fato das pessoas da lateral direita não estarem em proporção maior do que as demais, que aparecem no segundo plano da fotografia.

H. Elementos morfológicos

H.1. Cor

A fotografia é de ordem cromática colorida, onde predominam tons frios (preto, marrom, branco), o que resulta num baixo contraste.

H.2. Textura

Não há.

H.3. Massa ou mancha

A área superior, onde predominam tons escuros, forma uma mancha. E a área inferior, onde predominam tons claros, forma outra mancha.



H.4. Pontos

Não há.

H.5. Linhas

As linhas de força explícitas reforçam a centralidade do foco de atenção nas imagens e nos cartazes, pois direcionam o olhar do leitor para esta zona da fotografia (linhas amarelas). Essas linhas são reforçadas pelo gesto de olhar para baixo (para aquilo que têm em mãos) dos elementos humanos (linhas verdes) e pela postura ereta das mesmas pessoas (linhas vermelhas).



CAMADA 2 – ELEMENTOS CULTURAIS

I. Objetos

Os principais artefatos que se destacam neste texto fotográfico são as quatro fotografias que as pessoas seguram (ou que estão soltas no seu colo), os três cartazes e as flores pela região central da imagem que ocupam. As fotografias representam ausência e recordação. Alguém que não está ali e que tem significado especial na vida daquelas pessoas que as seguram. Os cartazes, com a inscrição “Ignorância Administrativa MATA!” reforça o sentido de ausência daqueles homens que aparecem nas fotografias, pois denota que eles estão mortos – ou melhor, foram mortos pela ignorância administrativa de alguma instituição ou empresa.

As flores presentes na cena conotam homenagem, adorno às imagens dos mortos ali presentes, que remetem às imagens das lápides de sepulturas que identificam o morto durante sua vida. As pessoas que seguram essas imagens são todas mulheres (das figuras humanas presentes na fotografia, só são identificadas mulheres) – perceptível pelos cabelos longos e unhas vermelhas, por exemplo, que são características culturais das mulheres – que vestem roupas escuras, dando o sentido de luto e tristeza à fotografia.

Além da vestimenta escura, todas as mulheres estão com um tule preto sobre a cabeça e o rosto, representando um véu negro. Isso faz parte dos rituais de morte desde o período em que surgiram os carpidores, todos cobertos de vestes longas e negras, com capuzes pretos na cabeça dos homens e véus pretos na cabeça das mulheres (que naquele período – século XVIII

– ficavam reclusas em casa). Estes indícios de rituais de luto são reforçados pela gestualidade destas mulheres.

J. Gestualidade

Cabisbaixas (com exceção da segunda mulher da direita para a esquerda, que olha para o fora de quadro), como quem está recluso em sua dor, elas olham para as fotos de homens, que podem ser seus filhos ou maridos. Culturalmente, as mulheres vestem-se de preto como *maters dolorosas*, como diz Ariès (1989), no papel social de representação da dor profunda pela perda dos homens da sua família. Por séculos, a única despedida possível para as mulheres era diante da imagem dos seus familiares dentro de casa, devido ao fato de serem proibidas pela igreja de participarem dos rituais fúnebres. Por ter sido usada luz artificial de flash, isso indica que o ambiente é interno, conotando o sentido de reclusão das mulheres no período de luto.

O fato de segurarem cartazes representa silêncio verbal, continência da sua dor. Este sentido é reforçado pelo gesto da mulher da margem direita da fotografia, que tem seu rosto totalmente coberto pelos cabelos, mas que leva a mão até a boca, como sinal de quem se cala – quem não pode expressar sua consternação. Esta mulher está de mãos dadas com a que está logo ao seu lado, como quem busca forças e dá forças para suportar a dor da perda de seus homens. Só com o alento de alguém que passa pela mesma dor que se pode erguer a cabeça, suportar fisicamente o luto. O olhar para baixo, como quem olha e recorda o morto, conota saudade e pesar pela partida daquela pessoa. Tais expressões são explicadas a seguir, conjuntamente pela recorrência nas cinco últimas fotografias.

SENTIDO CULTURAL DO CHORAR E DO SOFRER

O choro é a manifestação mais presente nos rituais de luto contemporâneos (MORIN, 1988). A ostentação da dor é própria dos funerais, bem como da externalização desta emoção individual no âmbito coletivo. Lágrimas podem significar alegria e tristeza. São portanto, códigos ambivalentes que dependem de outros indícios para sinalizar se é tristeza ou alegria. Todos os indícios recorrentes nos textos fotográficos conotam o sentido de consternação (tensão facial, cabeças baixas, gestualidade de apreensão) às lágrimas. E consternação é sofrimento.

A demonstração de sofrimento inicia-se no momento em que a pessoa recebe a notícia da morte de alguém próximo. O ritual de luto antecede os rituais de sepultamento, portanto. Este sofrimento explícito serve tanto para mostrar ao morto a aflição pela sua partida quanto para conformar-se pela ausência dele no íntimo de quem sente esta dor. Franco (2002) define cinco dimensões do luto no âmbito sócio-cultural, das quais quatro são identificadas nos respectivos textos fotojornalísticos:

- **Dimensão emocional do luto**: são reações que geralmente se apresentam mescladas, dando a impressão de intensidade. Estas reações são: choque, entorpecimento, raiva, culpa, alívio, depressão, irritabilidade, solidão, saudades, descrença, tristeza, negação, ansiedade, confusão, medo.
- **Dimensão física do luto**: são reflexos externos da dimensão emocional, aparentes pela fragilidade, seriedade, choro, palidez, exaustão. Os reflexos internos são orgânicos: visão borrada, tontura, falta de sono, palpitações cardíacas, boca seca, perda do interesse sexual, alterações no peso, dor de cabeça, mudanças no funcionamento intestinal.
- **Dimensão espiritual do luto**: no processo de luto, a dimensão espiritual têm grande relevância no reestabelecimento do enlutado com o mundo material e com a crença na adequação no morto (duplo) no outro mundo. As reações neste âmbito são: sonhos, perda da fé, aumento da fé, raiva de Deus, maior apego com Deus, questionamento de valores, conforto nas palavras divinas.
- **Dimensão social do luto**: o luto, por ser uma experiência inserida num contexto sócio-cultural, apresenta reações determinadas por este. As principais são: perda de identidade, isolamento, afastamento, falta de interação, perda da habilidade de se relacionar socialmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o movimento de uma lente zoom, as considerações finais permitem o afastamento e a aproximação do objeto de modo que o olho nu não permitiria fazer. O afastamento oferece uma perspectiva geral do trabalho, de modo que o ângulo de visão do pesquisador é lançado sobre o panorama da sua própria pesquisa. A aproximação mostra detalhes relevantes de onde se chega com esta pesquisa, após reflexões e análises profundas.

O exercício de afastamento me leva, enquanto pesquisadora, a alguns apontamentos que resultam do processo reflexivo-analítico formalizado nesta dissertação. É importante dizer que levanto aqui algumas considerações, sem a pretensão de serem conclusivas, uma vez que os objetos não se esgotam e esta pesquisa não se encerra aqui – pelo contrário, suscita questões mais complexas para sua continuidade. Para tais considerações, é necessário que eu comece pelo que a fundamentação teórica levanta de questões, para que, num segundo momento, eu possa fazer apontamentos específicos sobre o que as análises demonstraram.

Visto que a morte e o processo ritualístico diante da finitude do *outro* – o luto – resultam num interdito social na sociedade contemporânea, o jornalismo paradoxalmente rompe este tabu e fala da morte, bem como mediatiza o luto, através da sua potencialidade textualizadora dos acontecimentos relevantes de serem noticiados para a sociedade, segundo critérios/valores do próprio acontecimento (e de interesse público). O *fazer* jornalístico estabelece, portanto, um paradoxo com a cultura. Fazendo uma analogia com a estrutura binária dos códigos culturais, poderia até se dizer que jornalismo e cultura se opõem no que tange a morte, um falando e o outro silenciando sobre a finitude humana, respectivamente.

De acordo com Simmel (2006), a sociabilidade se dá pelo ato de falar, posto numa relação. Se o jornalismo fala da morte e dos rituais de luto – e o jornalismo fala para alguém (leitores), o que estabelece uma relação –, de algum modo está sociabilizando o assunto. A predileção por assuntos negativos não é só do jornalismo, uma vez que ele é uma atividade voltada para a sociedade.

É através das notícias sobre a morte do *outro* que o homem satisfaz simbolicamente seu imaginário (segunda realidade), projetando seus conflitos acerca da sua própria finitude no *outro*. A consciência da morte evoca no homem outra dualidade: medo e rejeição *versus*

atração e curiosidade. O que ele rejeita no âmbito social, com uma *atitude blasé*, é motivo de fascínio na mídia.

No caso do acidente com o voo 3054 da TAM, a morte transformou-se em “saliência”, como diz Charaudeau (2006), devido às proporções do acontecimento, fatal para 199 pessoas. Se a morte, no contexto da cultura, é um acontecimento universal, no jornalismo ela também o é. E pode-se dizer mais: quanto mais valores-notícia agregarem-se à morte, ela será tão mais proeminente para ser transformada em notícia.

Para os jornais gaúchos (especificamente *ZH*, *Pio* e *DSM*), a questão do localismo (valor-notícia de proximidade) é emblemática, uma vez que cerca de metade das vítimas tinha vínculo com o Rio Grande do Sul. Tendo em vista que o luto é um ritual vivenciado por aqueles que têm proximidade com o(s) morto(s), os três impressos institucionalizaram o sentido de luto na cobertura jornalística justamente pela proximidade com estes mortos.

Os jornais gaúchos do Grupo RBS – enquanto uma instituição jornalística – pautaram o sentimento de luto na sociedade gaúcha (no leitorado), pois ao darem este sentido ao acontecimento, o ritualizaram, tornando o “Rio Grande de luto” (conforme o selo do *DSM* enunciou). Deste modo, fizeram a sociedade participante deste ritual perante a morte, incluindo-a como sujeito em trabalho de luto. O luto, por ser uma sensibilidade coletiva (embora se dê no âmbito privado, individual) a qual todo homem passa ao menos uma vez na vida, sensibiliza-o.

Neste sentido, cabe agora fazer o movimento de aproximação do objeto, com vistas a sistematizar aquilo que ficou evidente no deciframento dos textos fotojornalísticos. As imagens, por tomarem o real como referente, têm mais impacto sobre os leitores, ou “chamam mais a atenção”, como diz Jorge Pedro Sousa (2004). Através de sua linguagem, com uma gramática própria, os textos fotojornalísticos articulam mensagens que, ao retratarem a morte, seus códigos operam num outro nível de codificação, que é o dos códigos culturais.

Assim, a notícia (ou a fotonotícia) é um produto cultural, como diz Schudson (1979), pois o jornalismo coloca-se como um *fazer* orientado pelo campo da cultura, uma vez que opera com os códigos que derivam dela, recodificando-os em seus textos. Para dar sentido à morte dos gaúchos, *ZH*, *Pio* e *DSM* ritualizaram o acontecimento da TAM, através de uma enunciação institucional, conforme já dito. Aqui, vale lembrar de onde parti para me aproximar dos detalhes decifrados nos textos fotojornalísticos: quais as estratégias utilizadas

por *Zero Hora*, *Pioneiro* e *Diário de Santa Maria* para dar a ver o sentido de luto nos textos fotojornalísticos do acidente com o voo 3054 da TAM?

Primeiramente, há recorrências na maioria das fotografias analisadas: a dor, a incredulidade, o desespero, o choro e o choque são expressões encontradas na gestualidade da maioria dos elementos humanos presentes nas cenas retratadas. Ou seja, os jornais recorreram à dimensão emocional do luto como modo de dar sentido à tragédia aérea, de ritualizá-la através de imagens.

Ademais, as fotografias centraram-se em elementos humanos, o que aponta para o fato de que as notícias sobre a morte por tragédia não privilegiam simbolizações acerca do morto, mas dramas de pessoas próximas a ele. Os elementos humanos mais expressivos são colocados em zonas privilegiadas dos textos fotojornalísticos – conforme recorrências mostradas pelas composições, planos, e linhas de força –, o que corrobora a questão da centralidade que assumem nestas mensagens informativas.

Nas narrativas dos fotojornalistas, fica evidente que todos nós damos atenção especial para as cenas com manifestações de consternação, mesmo havendo dor em fotografar a dor, conforme explicitado nas três narrativas. Marcos Nagelstein fala que é frio, mas que se sensibiliza. Há uma contradição compreensível. É necessário frieza porque a captura daquela imagem é a função do trabalho do fotojornalista, mas ao mesmo tempo ele é um ser da cultura, atravessado pelas mesmas complexidades acerca da morte. Por isso da sensibilidade de todos nós, fotojornalistas, diante da dor alheia.

Das narrativas fotojornalísticas também é possível apreender algumas estratégias correntemente utilizadas pelos fotógrafos na produção de sentidos acerca da morte por tragédia. Todos nós, fotógrafos, nos colocamos na “espreita” dessas manifestações públicas de dor, como dizia Susan Sontag em trecho de seu livro citado no texto introdutório desta dissertação. Posicionamo-nos de modo a explorar com naturalidade tais manifestações e por isso da discricção em não usar luz artificial (flash) e na escolha de lentes que permitem determinado afastamento, conforme evidenciado na maioria dos textos fotojornalísticos analisados.

Também é importante notar que, nas mais diversificadas categorias estabelecidas para essas análises, nos mais diversos cenários e situações, todos os fotojornalistas buscam aquelas imagens ligadas à dor, ao ritual de luto que se dá no âmbito coletivo e público. Há portanto,

uma dramatização – tanto implícita quanto explícita – nestes textos fotográficos, pois o drama dos enlutados é o foco das lentes dos fotojornalistas e, ao mesmo tempo, estes últimos passam pelo drama de ter de retratar as pessoas nestas situações. Isso vai ao encontro do que Charaudeau (2006) fala, isto é, que estes “acontecimentos-acidente” só interessam por sua carga dramática – e é isso que fica claro através das análises dos textos fotojornalísticos.

Além dos elementos humanos, há os objetos presentes nos textos fotográficos, que são simbólicos nos rituais de morte – histórica e culturalmente convencionados nas ritualizações da morte –, o que mostra que os fotojornalistas recorrem a eles como modo de sinalizar acontecimentos com morte e atribuir sentidos a eles em conjunto com a gestualidade das pessoas, uma vez que o próprio morto não aparece nas imagens.

Objetos e gestos são linguagem, uma vez que se preservam no âmbito da cultura através da sua expansão no tempo. Dos mais primitivos objetos (como as flores) utilizados nos rituais de sepultamento aos mais tradicionais (como véus negros para as mulheres), são elementos sógnicos que perpassam todas as fotografias. Em seu conjunto, estes textos fotográficos produzem um tipo de ritualização.

Os jornais analisados, através dos textos fotojornalísticos, utilizam-se de dupla estratégia para dar a ver o sentimento de luto: as que fazem parte da gramática fotojornalística, materializando na linguagem imagética elementos sógnicos, e as que são próprias da cultura, de modo a sensibilizar o seu destinatário. Ao atrelar ambas as estratégias expandem os textos da cultura, através de recodificações que operam.

Portanto, o jornalismo, através de seus textos imagéticos, assume um papel importante na questão da memória. Se a memória é responsável pela transmissão da cultura, uma vez que a cultura não é hereditária, ela faz perdurar determinadas experiências humanas precedentes. O modo como esta expansão se formaliza é inerente à própria cultura, que cria um modelo de transmissão correspondente ao máximo de extensão temporal possível para esta cultura (ou seja, sua longevidade).

A longevidade de determinados textos formam, no cerne da cultura, uma hierarquia que se identifica correntemente com a hierarquia dos valores de uma coletividade. Os textos que podem ser considerados mais importantes são aqueles de maior longevidade (LOTMAN, 1996), cuja importância nas práticas culturais de determinado grupo fez com que se preservasse na memória coletiva. Numa sucessão de acontecimentos no âmbito da

coletividade, há uma seleção natural feita pelo próprio homem, cuja preservação de alguns textos e o esquecimento de outros é o que fixa certo acontecimento (que, por sua vez, se traduz em elemento do texto cultural) como algo relevante de se conservar na cultura.

Assim sendo, cultura e jornalismo são co-determinantes para a preservação da memória na sociedade contemporânea. Ao retratar o acidente com o voo 3054 da TAM, os jornais gaúchos do Grupo RBS recorrem àquilo que faz parte da memória da cultura para atribuir sentidos ao acontecimento, ritualizá-lo e, ao mesmo tempo, expandir a cultura acerca da morte e dos seus rituais de luto no âmbito coletivo, institucionalizando e midiaticando um Rio Grande de luto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Phillippe. **Sobre a história da morte no ocidente**. Lisboa: Teorema, 1989.

ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BADKE, Carlos Alberto. **Procedimentos discursivos nos jornais diários de Santa Maria: uma leitura analítica de manchetes e editoriais no período das eleições municipais de 2004**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2007.

BAITELLO, Norval. **O Animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** – nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BERGER, Cristha. **Campos em confronto: a terra e o texto**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre a fotografia**. São Paulo: Editora Pionera, 1979.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: Pré-print do CISC, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

------. **A solidão dos moribundos e Envelhecer e Morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRANCO, Maria Helena. **Estudos avançados sobre o luto**. Campinas: Livro Pleno, 2002.

FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. **O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto**. Natal: EDUFRN, 2006.

FELIPPI, Ângela. *O processo produtivo do jornal Zero Hora: a estratégia do “localismo”*. In: **Revista FAMECOS**, nº 34. Porto Alegre: EDPUCRS, 2007.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta – ensaio para uma futura filosofia da fotografia**.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

------. **Reflexões para os tempos de guerra e morte**. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

------. **Pulsões e destinos das pulsões**. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

Grupo RBS. **Guia de ética, qualidade e responsabilidade social**. Porto Alegre: RBS Publicações, 2007.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2002.

HEGEL, Georg. **Fenomenologia do Espírito**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

IASBECK, Luiz Carlos. **Método Semiótico**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Ed.???, 1996.

KOURY, Mauro Guilherme. **Sociologia da emoção: o Brasil urbano sob a ótica do luto**. Petrópolis: Vozes, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasileira, 1984.

----- . **Fotografia em mutação**. In: www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf. Acesso em: 18 de agosto de 2009.

MACHADO, Márcia Benetti. **Jornalismo e perspectivas de enunciação: uma abordagem metodológica**. In: Revista Intexto. Porto Alegre: UFRGS, vol. I, n. 14, 2006.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1974.

METZ, Christian et. al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Portugal: Publicações Europa-América, 1988.

PAIVA, Geraldo José de; ZANGARI, Wellington (org.). **A representação na religião: perspectivas psicológicas**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação de Massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOLFF, Francis. **Devemos temer a morte?** In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SCHUDSON, Michael. **Discovering the news**. A social history of american newspaper. Nova Iorque: Basic Books, 1978.

SILVA, Gislene. *Para pensar critérios de noticiabilidade*. In: **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Florianópolis: UFSC, vol. II, nº 1, 2005.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

----- . **A metrópole e a vida do espírito**. In: FORTUNA, Carlos. *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de sociologia*. Oeiras: Celta Editora, 1997.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia de imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

----- . **Uma história crítica do fojoralismo ocidental**. Florinópolis, Letras Contemporâneas, 2004b.

----- **Introdução à análise do discurso impresso.** Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2004c.

SOUSA FILHO, Alípio. **Medos, mitos e castigos:** notas sobre a pena de morte. São Paulo: Cortez, 1995.

THOMAS, Louis-Vincent. **Antropología de la muerte.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo II – A tribo jornalística:** uma comunidade interpretativa transnacional. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen:** prensa, cine, televisión. Barcelona: Paidós, 1988.

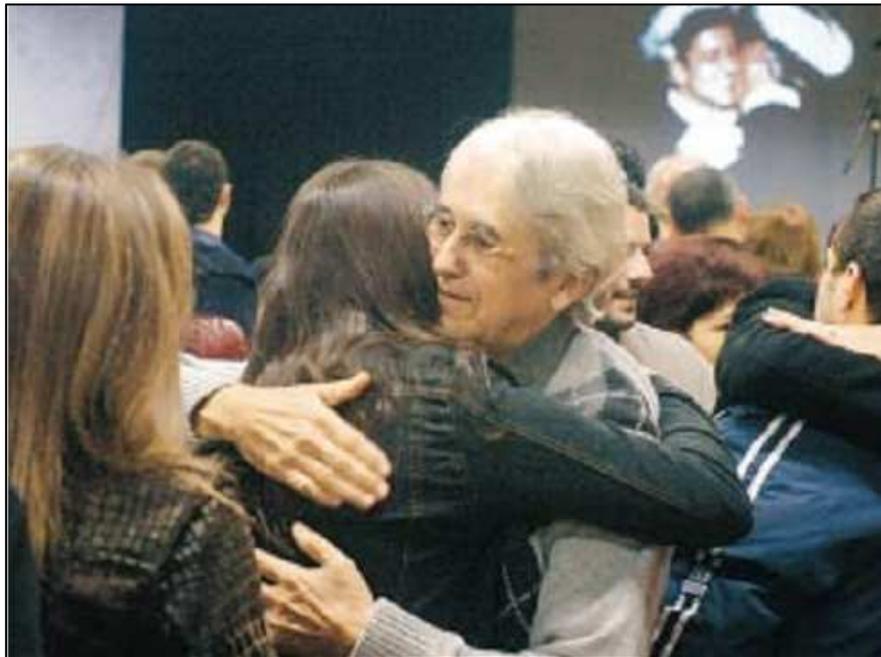
----- **Teoría de la imagen periodística.** Barcelona: Paidós, 1993.

ANEXOS

ANEXO 1

Jefferson Canfield recebe abraço no velório simbólico do filho morto no acidente da TAM, que aparece na fotografia do telão sendo abraçado por um professor durante sua formatura.

Fotografia publicada na página 9 da edição de 23 de julho de 2007 do jornal *Diário de Santa Maria*.



ANEXO 2

Capa da edição de 19 de julho de 2007 do jornal *Zero Hora*.

zh.cribs.com.br



ZERO HORA

ANO 44 - Nº 16300 PORTO ALEGRE, QUINTA-FEIRA, 19 DE JULHO DE 2007 R\$ 2,00
 DEMAS REGIÕES - R\$ 3,50 (CIRCULAR) R\$ 4,00

Consternação

Dor coletiva envolve Estado após tragédia que matou dezenas de gaúchos



Abalado pela perda de dezenas de vidas na maior tragédia aérea do país, o Rio Grande do Sul viveu ontem um dia de comoção. Eventos foram suspensos, governos e empresas decretaram luto e cidadãos sem ligação com a tragédia renderam homenagem às quase 200 vítimas no acidente do voo 5054 da TAM. Novena e se lá de lá, gaúchos e de outros Estados, estão retratados n'essa capa. Em São Paulo, famílias executam a dolorosa tarefa de identificar os corpos de parentes.

- > O perfil das vítimas do voo 5054
- > Avião estaria em excesso de velocidade
- > Órgãos federais se isentam de culpa
- > A desolação na cena do acidente

Páginas 4 a 35

NOTA DE FALECIMENTO

A Cooperativa Vinícola Aurora comunica, com o mais profundo pesar, a perda dos companheiros

**CARLOS GILBERTO ZANOTTO (CAIO)
IVALINO BONATTO**

Caio Gilberto Zanotto (Caio) e Ivalino Bonatto foram vítimas da tragédia aérea na noite da última terça-feira com o avião da TAM, em São Paulo. Ambos viajaram para negociações preliminares. Consultores, associados, funcionários e esposas/cônjuges da Aurora de todos Brasil deixam sua sincera e triste perda. Carlos Zanotto, conhecido pelo apelido de Caio, tinha 46 anos de idade e 37 anos de Aurora. Diretor Comercial durante vários anos, desde muito ocupava o cargo de Superintendente, o mais alto na gestão empresarial da empresa. Quando por todos, desta esposa e uma filha de 12 anos. Ivalino Bonatto, Gerente Financeiro, estava na Aurora há 32 anos. Também muito querido pelos amigos de trabalho, de sua esposa e dos filhos.

Bairro-Gangões, 19 de julho de 2007.

ANEXO 3

Iconografia de túmulos do século XVI.

ANEXO 4

Lista das 199 vítimas da tragédia do voo 3054 da TAM.

- **Gaúchos (ou radicados no RS) mortos**

1. Adelaide Moura
2. Adrién Bisson
3. Akio Iwasaki
4. Alanis Andrade
5. Aldeniz Pedro de Lima
6. Alejandro Camozzi
7. Alexandre L. Catussatto
8. Alexandre Rafael Goes
9. Aline Manteiro Castigo
10. Alvaro A. da Rocha Pinto Breguez
11. Ana Carolina Cunha
12. Ana Paula Camargo
13. Anderson Cassel
14. André Dona
15. Andrea Rota Sieczkowski
16. Andrei Francois Mello
17. Angela Haensel
18. Angélica Rojek
19. Antônio Carlos Araújo de Souza
20. Antonio Gualberto Filho
21. Arnaldo Ramos Batista
22. Arthur Queiroz
23. Atilio Sassa Bilibio
24. Bruna de Villi Chaccur
25. Bruno Ferraz
26. Bruno Nascimento
27. Caio Augusto Bueno dal Prate
28. Caio Felipe Cunha
29. Carla Fioratti
30. Carlos Alberto Andriotti
31. Carlos Gilberto Zanotto
32. Carlos Roberto Rockenbach
33. Carmen Luisa Victoria Fonseca
34. Cassia Negretto
35. Cassio Vieira Servulo da Cunha
36. Catilene Oliveira
37. Christine Souza
38. Ciro K. Numada
39. Claudemir Arriero
40. Claudia Barbara
41. Clove Mendonça Jr.
42. Daniela Bahdur Dias Pinto

43. Decio Távola
44. Demétrio Prior Travessa

45. Denilson Lopes Costa
46. Deolinda Magaly Victor Fonseca
47. Diogo Casagrande Salsedo
48. Douglas Henrique Teixeira
49. Edmundo Bernardo Silva Smith
50. Eduardo Mancia
51. Elaine Tavares da Silva
52. Elcita Ramos
53. Elenilze Ferraz
54. Eliane Soares Dornelles
55. Elida Dembinski
56. Emerson Freitag
57. Enrico Shiohara
58. Esio Freitas
59. Evelyn Campos
60. Fabiana Amaral
61. Fabiane Ruzzante
62. Fabiano Rosito Matos
63. Fabio Costa Balsells
64. Fabio Marinho Novakoski Velloza
65. Fabio Vieira Marques Jr.
66. Fabíola Ko Fratag
67. Felipe Fratesi
68. Fernando Antônio de Oliveira
69. Fernando Fleck Pessoa
70. Fernando Marques Jesus
71. Fernando Tergolina
72. Fernando Volpe Estado
73. Gabriel Corrêa Pedrosa
74. Gilmar Tenório Rocha
75. Gottfried Tagloehner
76. Guilherme Duque e Moraes
77. Guilherme Reis Pereira
78. Gustavo Martins da Silva
79. Gustavo Rodrigues
80. Helen de Cassia Zerillo
81. Heloisa Helena Lopes
82. Henrique Stephanini di Sacco
83. Heurico Hiroshi Tomita
84. Ines Maria Kleinowski
85. Ivalino Bonatto
86. Ivanaldo Cunha
87. Jamille Leão
88. Janus Lucas Leite Silva
89. Jaqueline Dias
90. João Francisco Caltabiano
91. João Roberto Brito
92. João Valmir
93. José Americo Flores Amaral

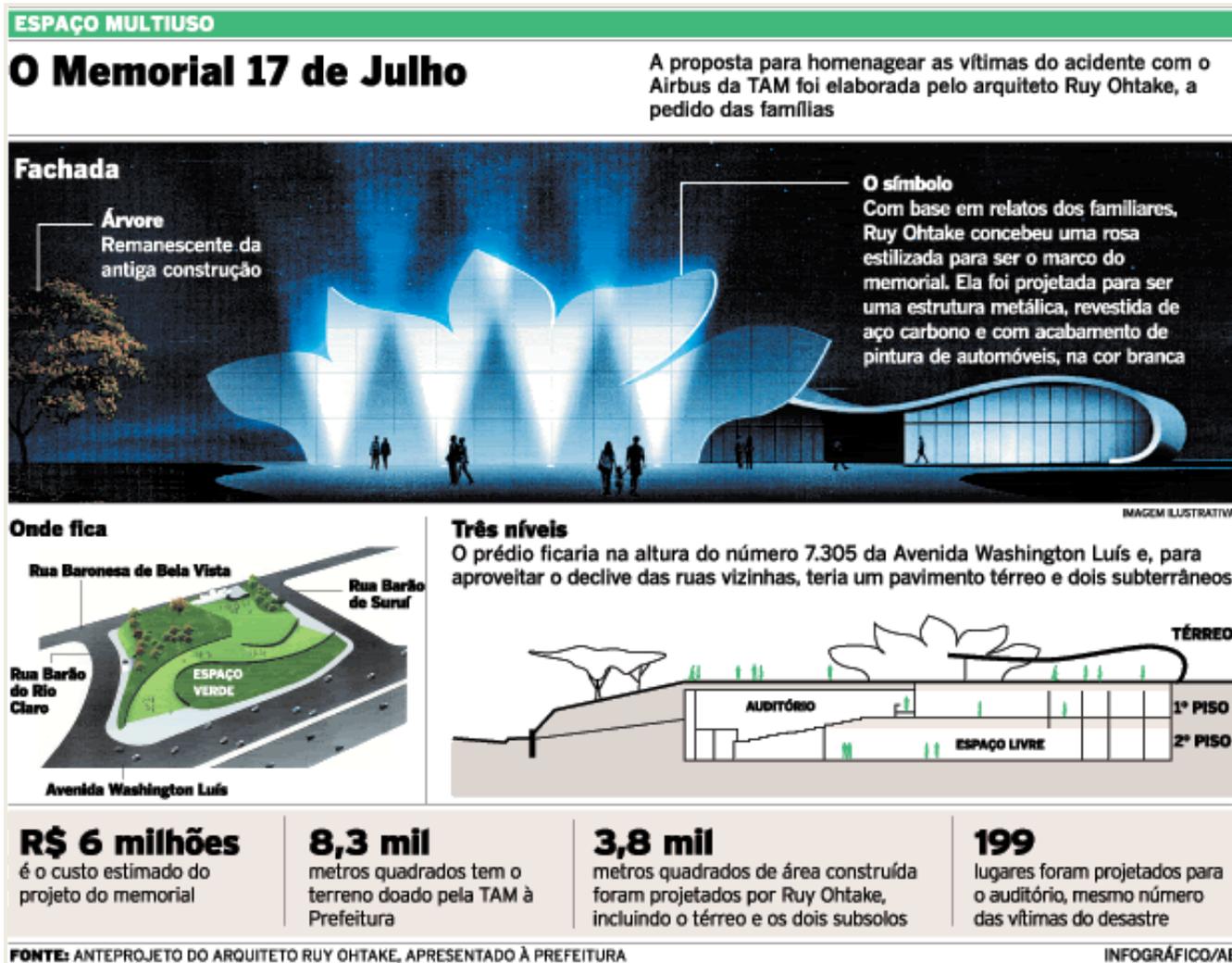
94. José Antonio Lima Luz
95. José Antonio Rodrigues Santos Silva
96. José Carlos de Oliveira
97. José Carlos Pierucetti
98. José Luiz Souto Pinto
99. Julia Camargo
100. Julia Elizabete Gomes
101. Julio Cesar Redecker
102. Karen Melissa Ramos
103. Katia Escobar
104. Katiane Lima
105. Kleyber Lima
106. Larissa Ferraz
107. Leila Maria Oliveira dos Santos
108. Levi Leão
109. Lina Barbosa Cassol
110. Lisiane Schubert
111. Lucas Palomino Mattedi
112. Luciana Siqueira Lana Angelis
113. Luis Antônio Sampaio Schneider
114. Luiz Antônio Rodrigues Luz
115. Luiz Baruffaldi
116. Luiz Zacchini
117. Madalena Silva
118. Marcel Cassal Vicentin
119. Marcelo Carlos Stelzer
120. Marcelo Palmieri
121. Marcelo Pedreira
122. Marcelo Peres Marthe
123. Marcio Alexandre de Moraes
124. Marcio Rogério Andrade
125. Marco Antonio da Silva
126. Marcos A. L. Curti
127. Marcos Dias Stepansky
128. Mara Aline da Silva
129. Maria de Fátima Santiago Alface
130. Maria Elizabete Caballero
131. Maria Isabel Gomes
132. Mariana Pereira
133. Mariana Sell
134. Mario Lopes Corrêa Gomes
135. Marli Pedro dos Santos
136. Marta Maria F Almeida
137. Melissa Andrade
138. Mery Vieira
139. Michelle Dias Miranda
140. Michelle Leite
141. Michelle Silveira Unterberger
142. Mirelle M. F. Bettiol

143. Mirtes Suda
144. Nadia Moyses
145. Najda Maria Sucrecki de Paula
146. Nelly Priebe
147. Nelson Wiebbelling
148. Osvaldo Luiz de Souza
149. Patricia Hauschild
150. Paula Masseran de Arruda Xavier
151. Paulo Cassiano Feliza Oliveira
152. Paulo Pavi
153. Paulo Rogerio Amoretty Souza
154. Paulo Silveira
155. Pedro Abreu
156. Pedro Augusto Caltabiano
157. Peter Finzsch
158. Priscila Bertoldi Silva
159. Rafaela Bueno DalPrat
160. Raquel Warmiling
161. Rebeca Haddad
162. Remy Moller
163. Renan Klug Ribeiro
164. Renata Gonçalves
165. Renato Garcia Ribeiro
166. Renato Soares
167. Ricardo Almeida
168. Ricardo Kley Santos
169. Ricardo Tazoe
170. Richard Salles Canfield
171. Roberto Gavioli
172. Roberto Wilson Weiss Jr.
173. Rodrigo Benachio
174. Rodrigo Prado Almeida
175. Rodrigo Souza Moreale
176. Rogerio Laurentis
177. Rogério Norio Sato
178. Rosangela Maria de Avila Severo
179. Rospierre Vilhena
180. Rubem Wiethaeuper
181. Sandro Schubert
182. Sérgio Silvestre Freitas
183. Silvan Ramos Stumpf
184. Sylvania Regina de Avila Alves
185. Silvano Almeida
186. Silvia Andrea Grunewald
187. Simone Lacerda Westrupp
188. Sonia Maria Machado
189. Soraya Charara
190. Sueli Fleck
191. Suely Fonseca

192. Thais Scott
193. Valdemarina Azevedo Souza
194. Valdir Cordeiro de Moraes
195. Vanda Ueda
196. Vilma Klug
197. Vinicius Costa Coelho
198. Vitacir Paludo
199. Zenilda Santos

ANEXO 5

Memorial 17 de julho, projeto de uma rosa estilizada feito por Ruy Ohtake para ser construído no local do acidente. Infográfico da Agência Estado (www.estadao.com.br/cidades/not_cid276195.0.htm).



ANEXO 6

Exemplos de cartolas utilizadas por *Zero Hora* durante a cobertura da tragédia com o voo 3054 da TAM.

10 Reportagem Especial >	ZERO HORA > SÁBADO 21 JULHO 2007
	<h1>AS INVESTIGAÇÕES</h1>

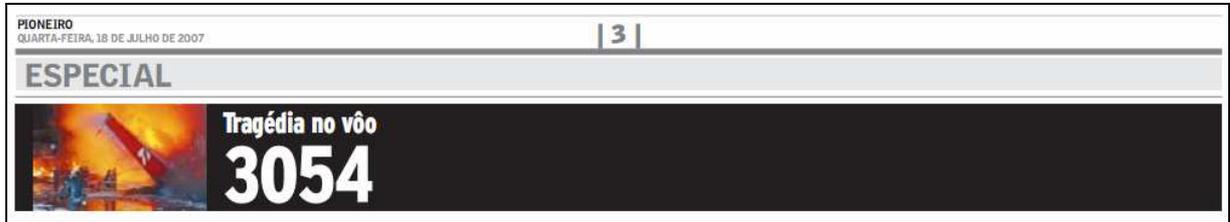
4 Reportagem Especial >	ZERO HORA > QUINTA 19 JULHO 2007
	<h1>UM TRISTE PALCO</h1>

2	ZERO HORA > QUARTA 18 JULHO 2007
	<p>O acidente com o avião da TAM ajudou a complicar ainda mais o trânsito da capital paulista. Às 19h45min, os motoristas enfrentavam 121 quilômetros de congestionamento.</p> <h1>A TRAGÉDIA DO VÔO 3054</h1>

	ZERO HORA > QUINTA 19 JULHO 2007	3
<h1>Especial</h1>	<p>Editor: Iniz Zini Pires > 3218-4342 ✉ informeespecial@zerohora.com.br</p>	

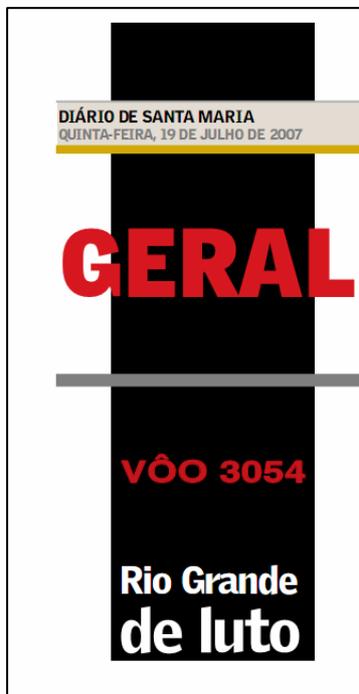
ANEXO 7

Cartola utilizada pelo *Pioneiro* durante toda a cobertura da tragédia com o voo 3054 da TAM.



ANEXO 8

Selo utilizado pelo *Diário de Santa Maria* durante toda a cobertura da tragédia com o voo 3054 da TAM.



ANEXO 9



Representações dos anjos e do Divino Espírito Santo, respectivamente.

ANEXO 10

Porto Alegre-RS, 12 de junho de 2010.

Termo de concessão de depoimento

Eu, Manoel Nagelstein, RG nº 3045531492, fotojornalista de *Zero Hora* (Grupo RBS), concedi depoimento a Marina Lorenzoni Chiapinotto, relativo à cobertura fotográfica do acidente da TAM realizada por mim. Ciente da utilização do depoimento na dissertação de mestrado (cujo título provisório é: "Rio Grande de luto: fotografias jornalísticas do acidente da TAM em Zero Hora, Pioneiro e Diário de Santa Maria) e em trabalhos científicos derivados dela, autorizo o uso do que por mim foi dito/escrito.

Manoel F. Nagelstein
Assinatura

Porto Alegre-RS, 11 de junho de 2010.

Termo de concessão de depoimento

Eu, Geovani Jansen, RG nº 901036486-8, fotojornalista de *Zero Hora* (Grupo RBS), concedi depoimento a Marina Lorenzoni Chiapinotto, relativo à cobertura fotográfica do acidente da TAM realizada por mim. Ciente da utilização do depoimento na dissertação de mestrado (cujo título provisório é: "Rio Grande de luto: fotografias jornalísticas do acidente da TAM em Zero Hora, Pioneiro e Diário de Santa Maria) e em trabalhos científicos derivados dela, autorizo o uso do que por mim foi dito/escrito.

Geovani Jansen
Assinatura