

UMA PANDEMIA DE IMAGENS: O FOTOJORNALISMO COMO TESTEMUNHA OCULAR DA CRISE DA COVID-19

MATHEUS TAGÉ*

RESUMO

A experiência da cobertura jornalística da crise da Covid-19 é um contexto interessante para discutir aspectos teóricos e práticos acerca das consequências e impactos socioculturais da imagem no jornalismo. Este artigo visa analisar estruturalmente essa questão, para tentar estabelecer algumas perspectivas que contemplem a protagonismo do fotojornalismo no contexto da pandemia. O trabalho a ser desenvolvido é a observação da dinâmica da relação entre a realidade e a dimensão do imaginário. Desenvolver um estudo a partir da experiência imagética e da capacidade da fotografia em criar um simulacro do mundo em quarentena. Observar a dialética entre forma e conteúdo das imagens que informam leitores - cada vez mais conectados, pelo fato de estarem enclausurados - sobre um mundo que já não é mais o mesmo. Mais do que nunca, a janela para a realidade é a fotografia nos jornais e sites jornalísticos do mundo inteiro.

PALAVRAS-CHAVE

Fotojornalismo. Covid-19. Experiência estética. Linguagem fotográfica.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: UMA INTRODUÇÃO AO JOGO DAS IMAGENS

A fotografia, desenvolvida a partir do século 19, interrompe a concepção de história que se tinha ao longo de períodos anteriores. O processo fotográfico presentificou em superfícies estáticas toda a história do Homem, que antes se limitava à capacidade de abstração das palavras enquanto registro. O mundo passa então a ser experienciado - e isso vai se intensificar radicalmente no Século 20 - a partir da

* Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor-adjunto do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e da Universidade Paulista. Professor-convidado de pós-graduação da Universidade de São Paulo e Universidade Anhembi Morumbi. É fotojornalista e colunista do Jornal A Tribuna de Santos. Contato: matheustage@gmail.com

imagem técnica. Após a fotografia, surgem a imagem em movimento, o cinema, a televisão, e até a experiência imersiva dos games. Todos esses processos, acabam por construir uma dimensão paralela à da realidade: a dimensão da imagem.

Há que se constatar que o Século 20, praticamente inteiro, pode ser visitado em imagens. Os fatos, os personagens, as guerras, os momentos históricos lembrados até hoje, decodificados em instantâneos da realidade: fotografias. Podemos considerar que a fotografia de rua, popularizada por personagens como Henri Cartier Bresson, Robert Capa, Vivian Maier e tantos outros grandes fotógrafos do século, suprimam uma urgência fundamental da humanidade, a possibilidade de se ver em imagens. Com a invenção da Leica 0, na década de 1920, a tecnologia da câmera compacta fez com que os fotógrafos pudessem captar cenas do cotidiano, das cidades, das ruas, e mais do que tudo isso, produzir imagens que contextualizam a realidade das pessoas. Essas fotografias contavam - e ainda contam - um dado fundamental do ponto de vista histórico, elas revelam a relação do homem com o tempo - não o tempo abstrato - mas com o seu tempo, com o seu presente. Para Heidegger (NUNES, 2002), aqui aplica-se o conceito de *Dasein*, ou seja, o ser e estar no tempo.

Na verdade, o passado ainda está presente, como mostra a retroviência. O *Dasein* ainda é o passado sem deixar de ser presente. E no presente está comprimido o passado; como no passado antecipa-se o futuro. (NUNES, 2002, p. 21)

E esta capacidade de construção narrativa foi fundamental para influenciar todas as outras artes visuais. Desde o movimento do Realismo na pintura - influenciado diretamente pela tecnologia fotográfica - e até mesmo o Cinema, este, condicionado e possibilitado diretamente, pela existência da Fotografia. A imagem presentifica a existência física, material, concreta do homem, ao mesmo tempo em que sugere uma percepção abstrata da representação de sua existência.

Não há outra maneira para existir, ou coexistir, se não através do registro. Para Heidegger, a concepção da existência se torna material, ou seja, se comprova, através da supressão da temporalidade. Ao que define, passado como retomada, futuro como antecipação, e presente como momento de decisão. Desta maneira, seria impossível contextualizarmos a existência e experiência do homem sem algum tipo de aparato material capaz de transpassar a inexorabilidade da ação do tempo. Assim, para Heidegger, a superação da temporalidade está mais próxima da continuidade, o que viria a tornar não mais a conceituação de três formas do tempo, mas como efeito, apenas uma: o presente. (TAGÉ, 2021, p. 37)

Há que se considerar ainda, na metade do século 20, a forma como os registros fotográficos da Segunda Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã, entre outros conflitos, influenciariam a experiência estética da guerra. Devemos ir além, e propor uma reflexão de que o próprio imaginário da guerra, do ponto de vista coletivo, é justamente construído a partir da repetição da linguagem fotográfica nos jornais, e tendo esse processo como referência, a forma como o Cinema se apropria das estratégias da imagem estática, para reconstruir o cenário da guerra. Filmes como *Apocalypse Now* (1970) remontam a vivência visual desenvolvida por imagens reais de guerra, o que cria no espectador, o efeito de suspensão de descrença. Mesmo considerando o filme como ficção; o espectador aceita o jogo audiovisual, pois ele repete pressupostos estéticos já experienciados em outra mídia: a fotografia jornalística.

Uma sessão de cinema pode oferecer ao espectador uma oportunidade de divertimento e evasão, enquanto que a sua consciência oscila, ludicamen-

te, entre a realidade cotidiana, suspensa por momentos, e aquela realidade artificial que predomina no filme. (LYRA, 2018, p. 63)

Uma dinâmica interessante passa a acontecer, quando a proliferação de imagens-fluxo, se torna algo completamente fragmentado na sociedade contemporânea. Convivemos hoje, com a repetição, apropriação, acoplagem, e ressignificação de infinitas imagens. Esse processo faz com que seja quase impossível discernir a imagem de origem da imagem reproduzida.

Na verdade, um filme não pode ser uma cópia da realidade. Uma cópia reproduz o modelo em suas proporções exatas. Mas como os filmes lidam com a mais ilusória das ilusões, ou seja, com a imitação da vida, precisam empregar proporções e artifícios que dão ilusão ao próprio modelo. Mais que uma repetição de modelo, os filmes produzem seus efeitos. (LYRA, 2018, p. 77)

Um fato que faz com que passe a acontecer uma retroalimentação de referências imagéticas: a ficção influencia a realidade, assim como a realidade influencia a ficção. Quando o Cinema intensificou o desenvolvimento da linguagem, passou a influenciar também o Fotorjornalismo. Assim, desencadeou-se um processo em que a linha tênue entre realidade e ficção passou a se tocar de maneira a ficar cada vez mais complicada a sua diferenciação. Para Tagé e Gosciola (2019, p.184), “O fato é, pela proliferação das imagens-fluxo, nossa noção de mundo é permeada mais pela representação do que pela realidade - a vivência é substituída pelo registro subjetivo”.

A linguagem de um documentário se assemelha cada vez mais com a estética cinematográfica, o que nos remete a dificuldade em diferenciar os gêneros apenas por conta de sua linguagem. O mesmo se aplica ao fotorjornalismo de guerra. Tantas imagens correm o mundo diariamente mostrando conflitos na Síria, no Iraque, no Afeganistão, ou até mesmo, a crise humanitária dos imigrantes. Porém, a plasticidade da tragédia é tão repetida no Cinema, que repórteres-fotográficos em zonas de conflito tendem a repetir a mesma estética dos filmes que já vimos. Desta forma, penso, resulta na percepção generalista que temos da guerra ou da violência do mundo. Simplesmente, viramos a página do jornal, ou arrastamos a página web para ler o texto e passamos despercebidos por essa imagens - embora chocantes, elas se tornam familiares na perspectiva estética. Podemos perceber também, essa indiferença, pelo fato de que as conflitos acontecem normalmente com distanciamento - geográfico e pessoal - e pouco afetam nosso cotidiano. Para Barthes, essa análise apática da imagem de guerra pode ser considerada como o *studium*.

Milhares de fotos são feitas [...] e por essas, eu posso, certamente, sentir um interesse geral, por vezes comovido, mas em que a emoção passa por um circuito razoável de uma cultura ética e política. O que sinto por essa fotos resulta de um afecto médio, quase um treino. [...] uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular. (BARTHES, 1984, p.10)

A definição de Barthes para o conceito de *studium*, resulta nesta sensação generalista da imagem. Ou seja, o espectador saturado pela repetição de imagens em fluxo, acaba por se colocar de maneira indiferente com relação à imagens que seguem um mesmo padrão estético. Assim, na produção fotográfica se considera uma segunda questão, para estabelecermos uma relação dialética: o *punctum*. Para Barthes, o *punctum* é justamente o contrário da indiferença. Este conceito se coloca como a percepção fotográfica a partir de uma imagem que incomoda,

desestabiliza, choca, evidentemente, provocando a empatia do público-leitor. De acordo com Barthes (1984, p.11): “O *punctum* numa fotografia é o acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”.

Podemos observar inicialmente a diferença entre duas imagens de um mesmo conflito. Na primeira, as ruínas de prédios na cidade de Douma, próxima de Damasco, capital da Síria, fotografadas pelo fotógrafo Bassam Khabieh, da Agência Reuters. A imagem, publicada no site da revista *Veja*¹, tem uma linguagem estética que já se padronizou no imaginário contemporâneo. A estética da guerra é exatamente assim no Cinema. A cidade destruída perde completamente sua identidade enquanto lugar, o que nos distancia ainda mais da capacidade de aplicarmos este cenário no nosso cotidiano. Não há diferença entre a imagem da cidade destruída e a cenografia de um filme, ou mesmo um game, por exemplo. O distanciamento anestesia nossa relação com a imagem. De fato, é apenas mais uma imagem entre tantas outras de cidades distantes totalmente destruídas. No entanto, uma segunda imagem deste mesmo conflito acabou por criar uma comoção mundial para o tema.

No caso, uma criança coberta de pó, sentada em ambulância em Aleppo. Nesta cena, clicada por Mahmud Rslan, e publicada site *Estadão*², temos o que Barthes chama de *punctum*. Contra todas as regras de linguagens de fotografia de guerra, esta imagem não tem cidades destruídas, carros soterrados por prédios, ou edifícios abertos ao meio. Essa imagem mostra apenas um menino em uma ambulância. No entanto, temos uma pontuação a fazer. O personagem está coberto por pó, ele foi praticamente soterrado por sua própria casa, após um bombardeio. Provavelmente, imagina-se que ele tivesse uma vida normal, até uma bomba cair no telhado. Isso choca, incomoda, aflige o leitor. O olhar é atônito, e essa sensação do menino nos induz a tentar sentir o mesmo que ele. Ao analisar a imagem, ela nos provoca a entender sua narrativa, e assim, gera engajamento, empatia, dúvida, pena. A imagem nos alerta para uma perspectiva nova de um problema recorrente como a guerra. Uma fotografia pode incomodar, ferir, atormentar o espectador. Assim, podemos diferenciar os conceitos de *punctum* e *studium*. A segunda imagem cria essas sensações, pois não normatiza linguagens usadas à exaustão. Ela foge completamente do padrão visual da guerra.

A IMAGEM E O SIMULACRO DO REAL

Para Baudrillard (1991), estamos vivendo na dimensão do simulacro. Isto é, uma camada da realidade que já não é o real, mas sim, um espaço onde a simulação e a dissimulação têm o objetivo de estabelecer uma linha plausível de realidade em nosso cotidiano para nos anestesiarmos no tempo. A midiaticização é uma variável que permeia toda a pós-modernidade, e de fato, estabelece uma nova relação com o mundo. Nossa experiência de mundo se dá através de imagens técnicas, e o conhecimento dissociado de vivência é estimulado a partir de aparatos tecnológicos. A quarentena, proposta por grande parte do mundo, nos conduz para uma nova formatação do real. De fato, essa situação, passou a fazer com que todo o mundo se tornasse um não-lugar, dentro da concepção de Mark Augé:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares. (AUGÉ, 1994, p. 73)

A realidade agora, passa a ser a janela que escolhemos olhar: seja um site de notícias, a televisão, um jornal, ou o instagram; e, sempre visto a partir de um aparato técnico como celular, televisão, ou um computador. Isso dá espaço também para outro tipo de vírus: as *fakeneews*. Neste contexto, as teorias conspiratórias têm tanto poder de disseminação quanto à própria doença. De outro lado, temos o fotojornalismo, tentando trazer a experiência do mundo pós-apocalíptico através da linguagem profissional e jornalística. E nesse contexto, a influência do Cinema é inevitável. Muitas imagens de agência e de jornais do mundo todo lembram cenas de *Mad Max* (1979), *Guerra Mundial Z* (2013), *Epidemia* (1995), *Os doze macacos* (1995) ou qualquer outro filme ou série do gênero. Afinal, a linguagem que dispomos para contar essa história também está dentro do jogo do simulacro.

Nunca estivemos tão esquizofrênicos pelo consumo de informações. Consumimos de qualquer maneira, a toda hora. Afinal, é nossa única relação com o mundo. Assim, podemos considerar o conceito de fim do mundo, de maneira simbólica, uma vez que se fala tanto no “novo normal”, ou seja, o mundo pós-pandemia. Refiro-me aqui ao fim da realidade que conhecemos, do ponto de vista filosófico. O mundo não será o mesmo quando a pandemia acabar. A organização social do mundo não faz nenhum sentido dentro dessa nova realidade, e talvez, quando abrirmos as portas de casa, a relação passiva que tínhamos com essa antiga dinâmica nos incomode. Essa sensação e atmosfera de estranhamento com a realidade passa a ser construída por fotografias, que retratam o mundo não apenas como ele é, mas também, como ele está.

FOTOJORNALISMO: UMA ABORDAGEM DA REALIDADE

Durante os tempos que vivemos, o noticiário monotemático pode despertar um certo desespero da população em geral, por conta da gravidade do assunto. Porém, representa também um desafio aos fotojornalistas em retratar o cotidiano em transformação, buscando sempre novas imagens, novas cenas, recortes do cotidiano que sirvam como narrativa para saciar o público que não pode sair de casa. O papel de mediador da realidade se dá de maneira muito específica no contexto do fotojornalismo. E aqui vale a reflexão de Flusser:

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o caçador não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, 2002, p. 29)

Nesta perspectiva, podemos considerar a imagem fotográfica como o resultado final de um processo que se desenvolve a partir da experiência cultural do fotógrafo, sua relação com o tema, com o equipamento, seu repertório, e suas relações com o mundo. Esta questão se evidencia na formatação da fotografia jornalística.

Apesar de ir, aparentemente, na contramão do que propõe o Jornalismo (a objetividade como essência), o fotojornalismo também é composto de uma dose artística, o que justifica uma subjetividade ou uma poesia visual, contanto que a informação seja objetiva. (RENÓ, 2020, p. 91)

Dentro desta concepção, podemos contextualizar a experiência estética como um fator fundamental na construção de um processo dialético entre forma e conteúdo na imagem; além de considerarmos a presença, na acepção de Gumbrecht (2010), que este tipo de diálogo desenvolve na percepção do leitor. Henri Cartier-Bresson (2015), detalha esta dinâmica:

Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação do fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato. O conteúdo não pode separar-se da forma; por forma, eu entendo uma organização plástica rigorosa através da qual, exclusivamente, nossas concepções e emoções tornam-se concretas e transmissíveis. Em fotografia, esta organização só pode ser o fato de um sentimento espontâneo dos ritmos plásticos (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 29)

A imagem captada fala tanto do assunto quanto do autor. E nesta perspectiva, vamos analisar o modo como o fotojornalismo assume o protagonismo em uma situação de crise global, a partir da representação estética e, simultaneamente, informativa da realidade. O conceito de realidade fotográfica, ou ainda, o registro fotográfico é discutido no trabalho de Susan Sontag.

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (SONTAG, 2004, p. 86)

Sontag indica que a imagem cria ramificações de sentido, algo que impossibilita que a mera interpretação semiótica dê conta dos signos da fotografia. De fato, há que se observar também que os critérios estéticos, desencadeados pela referência por linguagens de outras mídias, favorecem a construção de atmosferas, ambiências e o *stimmung* (GUMBRECHT, 2014) da imagem. Para ele, essa percepção desenvolve uma relação mais física com a obra fotográfica; algo que ocupa um campo não-hermenêutico.

Ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas". (GUMBRECHT, 2014, p.14)

Podemos observar essa relação entre fotografia e sensações, e as influências que a linguagem fotográfica absorve de outras mídias a partir da análise de algumas imagens publicadas na imprensa. Uma primeira fotografia, a missa realizada pelo Papa Francisco, na Praça de São Pedro, no Vaticano, em 27 de março, época em que o mundo via o coronavírus assolar a Europa. A cena foi registrada por Guglielmo Mangiapane, da Agência Reuters, e disponibilizada pelo G1³.

A imagem causa estranhamento, nos provoca a refletir sobre o contexto que é apresentado pelo fotógrafo. A estratégia de linguagem nos fornece a sensação de vazio. O personagem solitário realiza a missa, enquanto o fotógrafo busca a maneira de demonstrar para o leitor a proporção entre o Papa e o espaço. Nos convém analisar todo o quadro. A cena é escura, é noite. As cores são frias, há algo de triste na atmosfera da cena. A cruz ao fundo se revela em uma sensível silhueta que nos entrega em contraste o personagem, de branco, completamente isolado, só, em um cenário que normalmente, se encontraria lotado de fiéis. Uma imagem que certamente será marcada historicamente.

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se,

por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro, o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca do preciso fragmento de espaço/tempo retratado. (KOSSOY, 2001, p. 45)

A opção de enquadrar o contexto amplo, faz com que o Papa permaneça pequeno na imagem, ocupando o mínimo de espaço. Desta maneira, o fotógrafo nos convida a sentir o mesmo vazio que o personagem experiencia nesse fragmento, nesse resíduo fotográfico, como aponta Kossoy (2001). Uma percepção completamente diferente, caso o fotógrafo escolhesse enquadrar de modo fechado o Papa em um primeiro plano. Neste caso, o vazio é uma variável estruturante da imagem. Um ponto fundamental na construção do seu sentido, e principalmente, na concepção da atmosfera de um específico momento histórico.

Uma segunda cena, também simbólica, retrata o trabalho de limpeza e desinfecção dos transportes coletivos da cidade do Rio de Janeiro. Na imagem - clicada por Tércio Teixeira, da Agência Folhapress, e veiculada na Folha de S.Paulo⁴ - os personagens, vestidos com roupas amarelas, máscaras, aplicam produtos químicos nas superfícies do vagão do metrô. O cenário é desolador, cinzento, apático e vazio. O local claustrofóbico é atravessado pelos personagens, com roupas padronizadas por filmes de ficção científica. Esses trajes, característicos da atuação contra contaminação por armas biológicas, nos lembra o risco que os personagens correm. O excesso de proteção nos dá a sensação de que apenas desta maneira é possível habitar os espaços urbanos. Há uma sensação de insalubridade na imagem. A iluminação e contextualização dos elementos na cena cria uma atmosfera sufocante, que incomoda e causa certo desconforto ao leitor.

Uma terceira imagem - clicada por Sandro Pereira, da Agência Fotoarena, ressaltado com o uso de drone, e publicada em O Globo⁵ - o enquadramento mostra a imensidão de túmulos e valas abertas no cemitério de Manaus. A cena, vista de cima, provoca o estranhamento pela quantidade infinita de mortes que cada elemento da imagem representa. O tamanho dos personagens, funcionários do cemitério, também incomoda, eles são poucos diante da quantidade de covas. A fotografia provoca tristeza, desconforto, e incomoda pelos tons de terra, a quantidade infinita de cruzes, e pela ação que acontece: a abertura de mais valas.

A leitura que estabelecemos com relação às imagens, são percepções que - convém lembrar - se formatam a partir de convenções culturais estabelecidas na sociedade da imagem. A experiência estética nos fornece subsídios para interpretarmos os mecanismos e estratégias visuais, e sua relação com a produção de sentido e presença das imagens. Ao que Adorno e Horkheimer, complementam:

A doutrina fisiológica da percepção, desprezada pelos filósofos desde o kantismo como uma concepção ingenuamente realista e um raciocínio circular, explica o mundo da percepção como a imagem refletida e dirigida pelo intelecto dos dados que o cérebro recebe dos objetos reais. (1995, p. 154)

A partir da relação direta entre imagem criada e percepção construída, observamos a influência de outros meios e outras narrativas no desenvolvimento de linguagens visuais que tenham a capacidade de criar convergências de representações. Assim, a tragédia, o drama, ou mesmo, os signos de alegria ou esperança, que assistimos em filmes e séries de produções ficcionais, nos revela colorações, ângulos, enquadramentos e, por fim, referências de linguagem visual para que esta mesma percepção seja refletida em novas imagens-fluxo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste artigo foi analisar imagens do noticiário jornalístico a fim de estabelecer um estudo analítico da perspectiva fotográfica e suas confluências com significados e percepções estabelecidos em outras narrativas. As referências que percebemos em fotografias deste período de pandemia, são estratégias visuais que têm sua origem em outros meios, porém, são adaptadas e recodificadas no formato fotojornalístico, a fim de criar uma percepção fundamental para mobilizar a sociedade em torno dos cuidados e do risco da Covid-19.

Permeado por elementos plásticos e referências estéticas, o fotojornalismo contemporâneo é o meio mais preciso para se contextualizar uma narrativa da realidade. Ao que Cartier-Bresson (2015, p. 9) complementa: “De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desaparecerem, é impossível fazê-las reviver”. Esta característica fundamental, acompanha toda a produção fotográfica no jornalismo, e é uma condição imprescindível para a construção da representação imagética do real.

Por meio da conceituação teórica de autores fundamentais para o embasamento acerca desta investigação em torno da imagem, este trabalho, propõe estabelecer um diálogo permanente entre teoria e prática; uma inquietação pessoal, visto que me coloco nas duas frentes. E a partir desta primeira proposição teórica, o objetivo desta pesquisa é estimular o estudo de linguagens e perspectivas contemporâneas do fotojornalismo. Um meio que já caminhava em transformação; e que com a pandemia da Covid-19, tem seu papel novamente afirmado, como protagonista da construção do presente e da realidade deste novo mundo que está além da janela.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- AUGÉ, M. Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- CARTIER-BRESSON, H. *O imaginário segundo a natureza*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2010.
- _____. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.
- KOSSOY, B. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LYRA, B. *O jogo dos filmes*. Notas sobre o lúdico no Cinema. São Paulo: A lápiz, 2018.
- NUNES, B. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- RENÓ, D. A Pós-Fotorreportagem como Narrativa Imagética no Ciberespaço Contemporâneo. In: MARTINS, G. L.; RIVERA, D. (Ed.). *+25 Perspectivas do Ciberjornalismo*. Aveiro: Ria Editorial, 2020.
- SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAGÉ, M. *Isto não é só cinema: a dinâmica de dispersão e convergência narrativa do Universo Cinemático Marvel*. Aveiro: Ria Editorial, 2021.

_____. GOSCIOLA, V. Vivian Maier: un estudio sobre la teoría de la presencia en la fotografía contemporánea. *Razón Y Palabra*, 23(106), 178-195. 2004. Disponível em: <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1490>.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Parte I. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ABSTRACT

The experience of journalistic coverage of the Covid-19 crisis is an interesting context to discuss theoretical and practical aspects about the sociocultural consequences and impacts of image in journalism. This article aims to structurally analyze this issue, in order to try to establish some perspectives that contemplate the protagonism of photojournalism in the context of the pandemic. The work to be developed is the observation of the dynamics of the relationship between reality and the dimension of the imaginary. Develop a study based on the imagery experience and the ability of photography to create a simulacrum of the quarantined world. Observe the dialectic between form and content of images that inform readers - increasingly connected, due to the fact that they are cloistered - about a world that is no longer the same. More than ever, the window to reality is photography in newspapers and news sites around the world.

KEYWORDS

Photojournalism. Covid 19. Aesthetic experience. Photographic language.

NOTAS

¹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/guerra-na-siria-causou-perda-de-388-bilhoes-de-dolares/>

² Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,menino-sirio-que-comoveu-o-mundo-aparece-saudavel,70001828048>

³ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/27/papa-reza-so-e-concede-indulgencia-plenaria-por-pandemia-de-coronavirus.ghtml>

⁴ Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1662206828888288-china-comeca-a-reabrir-cinemas-apos-surto-do-coronavirus-veja-fotos-de-hoje>

⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus/coronavirus-com-cemiterio-superlotado-manaus-enterra-vitimas-em-valas-comuns-24386039>

