

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

Maria Luiza Rodrigues Padilha

**FOTOJORNALISMO NO INSTAGRAM:
Uma análise da fotografia no perfil VaticanNews a partir das teorias
do imaginário**

Porto Alegre – RS

2021

Maria Luiza Rodrigues Padilha

**FOTOJORNALISMO NO INSTAGRAM:
Uma análise da fotografia no perfil VaticanNews a partir das teorias
do imaginário**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Ana Taís Martins

Porto Alegre – RS

2021

Maria Luiza Rodrigues Padilha

FOTOJORNALISMO NO INSTAGRAM:

Uma análise da fotografia no perfil VaticanNews a partir das teorias do imaginário

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo, aprovado em
...../...../.....

Banca examinadora

Profª Drª Renata Lohmann

Prof Dr Francisco dos Santos

AGRADECIMENTOS

Registro meu extenso agradecimento a pessoa que me disse uma vez que o que aprendemos é apenas nosso e ninguém pode nos tirar, minha mãe. O incentivo dela que me levou sempre a estudar e sem o seu gigantesco apoio e carinho não teria chegado até onde cheguei.

Obrigado a minha avó, que cuidou de mim como uma mãe e mesmo achando que nos últimos quatro anos eu ainda estava indo a escola me esperava até tarde para jantar.

Obrigado à Prof^a Dr^a Ana Taís Martins, que há alguns anos vem me ensinando sobre o imaginário com muita confiança e me orientou com carinho neste trabalho.

E obrigado ao meu Deus pelo dom da vida e pelas inspirações. Queria deixar um pouco dele nesse trabalho, assim como ele se deixou um pouco em mim.

“Está com saudade de casa, eu entendo.” (J. R. R. Tolkien)

RESUMO

Este trabalho busca compreender como o fotojornalismo acontece dentro da rede social do Instagram de uma instituição religiosa, a partir da Teoria Geral do Imaginário, proposta por Gilbert Durand. O objetivo é compreender a movimentação simbólica promovida pelas fotografias publicadas na conta do Vaticano na rede social. Usamos das noções de valor-notícia de Nelson Traquina e de Wagner Souza e Silva sobre os afetos. Foram coletadas as publicações de um ano, no período de agosto de 2020 a agosto de 2021, totalizando 143 publicações. Deste conjunto, após a utilização dos critérios de exclusão, foi definido um corpo empírico com 134 publicações. A análise se deu a partir do mapeamento dos sintemas nas imagens. Conclui-se que a compreensão da notícia desta instituição religiosa passa diretamente pela crença, mas o conteúdo é democrático e pode ser compreendido mesmo sem a iniciação religiosa específica.

Palavras-chave: Fotojornalismo, Notícia, Valores-Notícia, Instagram, Vaticano, Imaginário.

ABSTRACT

This work seeks to understand how photojournalism takes place within the Instagram social network of a religious institution, based on the General Theory of the Imaginary, proposed by Gilbert Durand. The objective is to understand the symbolic movement promoted by the photographs published in the Vatican's account on the social network. We use Nelson Traquina and Wagner Silva e Souza's notions of news-value about affects. One-year publications were collected, from August 2020 to August 2021, totaling 143 publications. From this set, after using the exclusion criteria, an empirical body with 134 publications was defined. The analysis was based on the mapping of the symptoms in the images. It is concluded that the understanding of the news of this religious institution is directly related to belief, but the content is democratic and can be understood even without specific religious initiation.

Keywords: Photojournalism, News, News-values, Instagram, Vatican, Imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	41
Figura 2.....	43
Figura 3.....	44
Figura 4.....	46
Figura 5.....	48
Figura 6.....	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DO PAPEL AO DIGITAL, UMA BREVE HISTÓRIA DO FOTOJORNALISMO...13	
2.1 DE ONDE VEM O FOTOJORNALISMO.....	13
2.1.1 A guerra.....	14
2.2 DO CINZA À COR.....	15
2.2.1 Pequeno formato.....	16
2.3 O DIGITAL NO JORNALISMO.....	18
3 A NOTÍCIA NO INSTAGRAM.....20	
3.1 OS VALORES-NOTÍCIA.....	20
3.2 O FOTOJORNALISMO NO INSTAGRAM.....	22
3.3 O AFETO COMO VALOR NOTÍCIA.....	23
4 A CIRCULAÇÃO DO IMAGINÁRIO NO JORNALISMO.....27	
4.1 O IMAGINÁRIO NO JORNALISMO.....	29
4.2 O QUE É SAGRADO?.....	30
4.3 VATICAN NEWS.....	32
5 METODOLOGIA.....34	
5.1 VALORES-NOTÍCIA NO INSTAGRAM.....	34
5.2 OS REGIMES DA IMAGEM.....	35
5.2.1 O regime diurno.....	36
5.2.2 O regime noturno.....	36
5.3 O IMAGINÁRIO E SUAS LÓGICAS COMO METODOLOGIA.....	37
6 ANÁLISE - A IMAGEM ALÉM DO VISÍVEL.....39	
6.1 AS IMAGENS QUE VEMOS.....	39
6.1.1 Adoração.....	40
6.1.2 Audiência Geral.....	42
6.1.3 Fiéis.....	43
6.1.4 Igreja.....	45
6.1.5 Memória.....	46
6.1.6 Partilha.....	48
6.2 AS LÓGICAS NA NOTÍCIA.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....52	
REFERÊNCIAS.....54	

INTRODUÇÃO

“Todas as imagens, todas as metáforas substancialistas dos poetas remetem, afinal, para esta habitação do mundo, de que a minha casa é o último símbolo.”

(Gilbert Durand)

A presente pesquisa busca entender como o fotojornalismo é construído dentro da rede social do Vaticano, a partir da perspectiva da teoria do imaginário, apresentada por Gilbert Durand na década de 60, tendo também como objetivos: identificar e analisar os regimes da imagem que regem os valores notícia das fotografias; relacionar como os afetos podem estar presente e ser um dos valores notícia importantes para a compreensão da notícia e, por fim, identificar e analisar qual a mediação que uma instituição religiosa faz, através das imagens, entre um ser divino e os fiéis.

Inserida na pesquisa, está a Teoria da Imaginário que, segundo Durand (2012), busca uma compreensão de como o homem entende o mundo de modo simbólico. Deste modo, apresento aqui também um pouco das minhas próprias motivações ao escrever esta monografia. O trabalho busca entender como a notícia é construída dentro da conta no Instagram de uma instituição religiosa, o Vaticano. E, além do interesse pessoal pela fotografia, dentro da Teoria do Imaginário encontrei uma intersecção entre a academia e minhas crenças pessoais. A minha história com a religião católica é simples, como também pontuo que este trabalho também é. Na adolescência, passei a frequentar a igreja por conta de amigos e lá me deparei com sentimentos acolhedores que não pensava encontrar. Foi simples, mas profundo o suficiente para fazer parte de quem eu sou hoje, o que não me deixa me distanciar tanto do meu objeto de análise final. Foi simples, mas encontrei um caminho para casa na religião e assim ela faz parte da estudante, da filha e da mulher que vive em mim e transparece nesse trabalho.

Assim, inicia-se a pesquisa voltando-se às origens do fotojornalismo, e da própria fotografia, como arte e profissão a partir dos textos de Wagner Souza e Silva (2016) e Jorge Pedro Sousa (1998). Iremos iniciar abordando como as primeiras

publicações de fotografias em meios de comunicação e também como estas fotos eram produzidas, passando pela evolução tecnológica da câmera, chegando, por fim, a como as imagens são veiculadas digitalmente.

Visto que no caso estudado a notícia, através das fotografias, é veiculada de modo digital, vamos discutir no terceiro capítulo quais critérios de noticiabilidade estão presentes na produção de um conteúdo, através do artigo de Maíra Valencise Gregolin (2005), e sobre os valores-notícia existentes que também compõem essa produção, pela metodologia de Nelson Traquina (2005). Como o meio de veiculação que trabalhamos é a plataforma digital do Instagram inserimos na pesquisa o artigo de Wagner Souza e Silva (2017) que nos ajuda a discutir justamente como o afeto pode ser um importante valor-notícia, principalmente dentro das redes sociais.

Chegando mais próximo do objetivo da pesquisa, apresentamos no capítulo quatro como o jornalismo pode encontrar pontos em comum com o imaginário e como a teoria pode ser proveitosa, de certo modo, para a produção de um jornalismo que entenda melhor a ambiguidade da existência de apenas uma verdade. Entramos mais a fundo também na Teoria do Imaginário, explicada através dos regimes da imagem por Durand (2012).

Como metodologia, no capítulo cinco, usamos o imaginário e a teorização de Laurence Bardin (1977) sobre a análise de conteúdo, apresentando assim a estrutura redigida pela autora. Seguindo a teoria, foi possível prosseguir com uma leitura flutuante das fotografias do perfil e organizá-las em seis diferentes categorias temáticas. Portanto, neste capítulo trazemos as teorias utilizadas para a análise e também como a metodologia para esta análise foi construída, desde o período de tempo em que o material examinado foi veiculado a como foi feita a separação das categorias temáticas e a quantidade do corpus analisado.

Partindo destas categorias examinadas e das fotos separadas por estes grupos temáticos, analisamo-las a partir das três lógicas do imaginário (DURAND, 1993) no último capítulo da monografia. Para a análise, utilizamos também as

relações com valores-notícias, visto que eles também estão presentes desde o momento da escolha da veiculação das imagens e do texto. Assim, buscamos entender quais das lógicas do imaginário estariam presentes, em sua maioria, em cada uma das seis categorias temáticas, procurando pelos sintemas que poderiam nos apontar para uma destas lógicas.

2 DO PAPEL AO DIGITAL, UMA BREVE HISTÓRIA DO FOTOJORNALISMO

“[...] nem sequer as fotografias que entusiasmaram os nossos pais ou avós são sempre aquelas que nos entusiasma: a aventura do olhar é uma aventura evolutiva.”

(Jorge Pedro Sousa)

Conforme afirma Sousa (1998), a observação e a interpretação das mais diversas fotografias são suscetíveis a mudanças que, por sua vez, podem ter raízes encontradas na história social e cultural de uma sociedade. Assim, o intuito deste capítulo é abordar, de modo teórico, a história do fotojornalismo e como chegamos ao compartilhamento de fotografias de modo digital.

2.1 DE ONDE VEM O FOTOJORNALISMO

Fotos foram usadas como *news medium* por volta do ano de 1842, mesmo que ainda não se possa considerar a constituição de um fotojornalismo conforme entendemos hoje, que nasce após a impressão direta de fotografia e da compreensão da imagem para a interpretação dos fatos. Assim, em seus primeiros momentos, as demonstrações técnicas permeiam o conceito da fotografia. A arte também entra em questão:

O aparecimento da fotografia, singularizadora e analógica, provocará, assim, uma crise de readaptação no universo da arte representacional, “privada” do realismo por um outro realismo (SOUSA, 1998, p.18).

As influências das artes fizeram-se muito presentes durante os anos iniciais da fotografia, inclusive muitos dos primeiros fotógrafos eram pintores, como o surgimento de cânones estético-expressivos no meio da fotografia ou a fotografia de retrato que utilizava de poses forçadas e cenários da arte. Assim, as primeiras convenções profissionais também eram muito semelhantes às da pintura e, no decorrer do século XIX, a tendência do pictorialismo¹ influenciou fortemente o

¹ O movimento pictorialista eclodiu na Europa a partir da década de 1890, onde os fotógrafos buscavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística. Fonte: PICTORIALISMO. In:

medium. Barthes (2015, p. 32) comenta como a fotografia era (e ainda é) “atormentada pelo fantasma da pintura” e que essa tendência do pictorialismo é um exagero daquilo que a fotografia pensa de si mesma.

Por fim, as fotografias chegam aos jornais de modo sutil. O design do jornal era pensado e centrado nas letras e nas palavras e a presença das imagens se fazia principalmente através de desenhos, com exceção dos domingos em que as fotos passaram a ser incluídas a partir da década de 1880 (SOUSA, 1998).

2.1.1 A guerra

“Depois da fotografia a guerra nunca mais seria a mesma.”
(Jorge Pedro Sousa)

Através dos meios técnicos, químicos e ópticos a fotografia, por volta dos anos cinquenta do século XIX, havia avançado. Já não havia mais a necessidade de um estúdio para captar as imagens e a foto está mais próxima do “realismo” do que a arte conseguia chegar, o que lhe acrescentava uma credibilidade por mostrar a “realidade”. Os conflitos que ocorreram na metade final do século não passam despercebidos aos profissionais. O editor Thomas Agnew ao convidar o fotógrafo Roger Fenton a cobrir a Guerra da Crimeia (1854-1855) leva a participação fotojornalística britânica a este conflito pela primeira vez (SOUSA, 1998, p. 26).

De certo modo, com esta primeira cobertura também se iniciou a censura prévia. As fotos publicadas nos jornais eram inseridas sob a forma de gravuras e não revelavam nada dos combates, como uma “falsa guerra”. Segundo Jorge Pedro Sousa (1998, p. 25) “é ainda a guerra vestida com a sua auréola de heroísmo e de epopeia, como tradicionalmente era representada pela pintura”. Vemos aqui que, por mais que a tecnologia outorgasse à fotografia novas possibilidades, este modo de cobertura ainda era muito novo e trazia consigo limitações, como, por exemplo a

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 04 de agosto de 2021.

impossibilidade de o fotógrafo/repórter posicionar-se na ação por conta dos perigos de sua exposição à atividade bélica e pelas dificuldades técnicas do processo fotográfico – ainda o colódio úmido, que exigia equipamentos pesados e a preparação das placas sensíveis minutos antes da obtenção da foto.

Outros conflitos receberam atenção jornalística da época, mas a Guerra da Secessão (1861-1865) foi a primeira a receber uma cobertura massiva de fotógrafos e também a primeira ocasião da história em que os profissionais correram perigo ao cobrirem a frente de batalha. Sousa (1998) observa que o processo fotográfico era ainda o do colódio úmido; apesar disso, a cobertura da Guerra de Secessão mostrou a violência do front, indicando que no caso da Guerra da Crimeia pode ter realmente havido censura / receio de se divulgarem fotografias mais duras do conflito.

2.2 DO CINZA À COR

“De facto, no início do século XX, alguns acontecimentos inesperados foram fotograficamente registrados por repórteres e fizeram crescer as expectativas do público face ao novo medium, ajudando a consolidar o mercado.”

(Jorge Pedro Sousa).

Partimos então, para entender como os processos técnicos e a própria tecnologia chega para interferir na história do fotojornalismo. Durante o final do século XIX, permeado de muitos conflitos pelo globo, vemos a dificuldade encontrada pelos então fotógrafos para captar as imagens e inseri-las nas notícias. Segundo Souza e Silva (2016, p. 40), a técnica usada para revelar as fotos chamava-se de colódio úmido que consistia em ligar os sais de prata em líquido usando placas de vidros. Assim, os fotógrafos carregavam consigo, além de câmeras e tripés, também um pequeno laboratório químico para a revelação dessas imagens.

Anterior a este processo, o primeiro recurso para se fazer fotografia era através do daguerreótipo, aparelho que possui o nome em referência ao criador Louis-Jacques Mande Daguerre (1787-1851), que por sua vez aperfeiçoou o trabalho feito por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) desenvolvido em 1826 (SOUZA E SILVA, 2016, p. 40). Através do daguerreótipo, não era possível a reprodução das fotos capturadas, pois a superfície que continha a imagem não era transparente.

A reprodução de imagens foi possível a partir dos anos de 1840 e 1841 quando Henry Fox Talbot apresentou o talbótipo ou calótipo. O processo utilizava papel como negativo e, apesar de as fotos não terem a mesma definição do daguerreótipo, era possível produzir cópias. Entretanto, as fotografias passaram a ser reproduzidas em maior escala por conta da introdução da técnica do colódio úmido que, por sua vez, também tornou os custos de produção mais atrativos (SOUZA E SILVA, 2016, p. 39).

Em 1871, a técnica do colódio foi substituída como um meio ligante por uma gelatina, por Richard Maddox. Ao final da década, Frederick Scott-Archer aperfeiçoou a técnica, o que permitiu a reprodução de fotografias em escala industrial. Neste momento, o número de profissionais registrados como fotógrafos também cresce, saltando de 51 em 1851 para 2.879 em 1861². Já em 1888, George Eastman, inventor da Kodak, lança sua primeira câmera que era carregada com um cartucho sensível à base de gelatina seca, sendo possível obter cem imagens. Aqui, já não são mais necessários grandes conhecimentos sobre os processos de revelação e impressão para tornar-se um fotógrafo (SOUSA, 1998, p. 38).

2.2.1 Pequeno formato

“[...] uma vez definido o suporte, a incrementação da prática fotográfica se daria pela incrementação da tecnologia da máquina.”

² Helmut Gernsheim (apud Souza e Silva) atribui esse crescimento na ascensão social da fotografia ao impacto da era do colódio (1850-1880).

(Wagner Souza e Silva)

Eastman, com o desenvolvimento de seu próprio processo de gelatina, de acordo com Souza e Silva (2016, p. 43), introduziu a ideia do filme em rolo, que chegaria ao mercado em 1889. Sete anos após, a Kodak já se estabelece como a principal fornecedora do material fotossensível para a indústria do cinema, comercializando a película cinematográfica.

Ao longo do século XX, as fotografias passaram a ter três grandes grupos de equipamentos, com diferentes estruturas conhecidas como: o grande formato, o médio formato e o pequeno formato (SOUZA E SILVA, 2016, p. 45). Em 1925, a Leica A introduz no mercado de modo significativo o pequeno formato, sendo câmera de uso doméstico, que operava com películas perfuradas e produzia fotografias no tamanho de 24x36mm (SOUZA E SILVA, 2016, p. 43).

Este pequeno formato opera em duas vertentes: a primeira, referindo-se a câmeras leves de uso doméstico e automáticas; e a segunda, sendo o formato destinado a profissionais que permitia inclusive a troca das objetivas e, além de ser mais custosa, também necessitava do usuário prática com a fotografia. Outras fabricantes também aparecem neste novo nicho de câmeras portáteis com bons atributos. A Nikon, que desde 1930 comercializava apenas objetivas, entrou neste mercado em 1959 com o lançamento da Nikon F (SOUZA E SILVA, 2016, p. 44).

É possível apontar também o desenvolvimento da Polaroid em 1948 como evidência de que a instantaneidade da imagem fotográfica sempre foi desejada (SOUZA E SILVA, 2016, p. 46). Nesse momento, a rapidez na obtenção da imagem era superior à qualidade da imagem.

Vemos, portanto, como a tecnologia foi possibilitando que a produção das fotografias se tornasse um processo mais simples e acessível, mesmo que alguns maquinários ainda necessitassem de alguma compreensão técnica. Ao nos

aproximarmos, por fim, da era digital dessas imagens, consideremos a afirmação de Wagner Souza e Silva (2016, p. 47):

Na trajetória da tecnologia da fotografia, até antes de sua inserção no digital, pode-se perceber o seguinte movimento: do metal passou-se para o papel; do papel para o vidro; e do vidro para o plástico. Já com relação ao seu maquinário, passou-se do grande para o portátil. A fotografia foi sendo enraizada socialmente pela perda significativa de sua matéria tecnológica, e isso se acentua na era digital [...].

2.3 O DIGITAL NO JORNALISMO

“[...] qual o valor de uma fotografia?”

(Wagner Souza e Silva)

O caminho para a produção de imagem em uma câmera digital, considerando-se o interior da máquina, não é muito distinto dos anteriores. A luz que entra pela objetiva é modulada pelo diafragma até atingir a superfície fotossensível e lá permanecer o tempo que o obturador permitir. A diferença entre os dois processos está na superfície fotossensível (SOUZA E SILVA, 2016, p. 114).

A superfície fotossensível em uma câmera digital é composta por fotodiodos, que são minúsculos componentes eletrônicos capazes de modular a carga elétrica recebida quando exposto à luz e convertê-la em informação digital. Esta conversão é uma tradução desta carga elétrica em códigos formados, por um bits e um zero, que por fim geram um *picture element* ou *pixel*, que é a informação digital desta luminosidade (SOUZA E SILVA, 2016, p. 114).

A questão aqui é a existência física da fotografia, uma vez que ela consiste em informação numérica. Jorge Pedro Sousa (2002, p. 147) afirma que a fotografia tradicional difere da pintura, a imagem digital difere da fotografia tradicional quanto à realidade física. Então, apesar de haver discussões da existência concreta ou não da imagem no digital, a fotografia cria a sua própria aura, passando pela transição

entre analógica e digital - mesmo que o termo “analógica” não fosse utilizado até a chegada do digital (SOUZA E SILVA, 2016, p. 116).

Chegamos, então, ao momento em que as imagens podem ser realizadas de modo digital. Com essa resolução, por mais que a tecnologia por trás das câmeras seja cada vez mais complexa, a prática da fotografia se torna cada vez mais simples por conta dos aparelhos cada vez mais modernos. O tratamento dessas imagens é pauta também, pois muitas já são registradas pensando nessa etapa.

Assim, com a evolução da tecnologia vemos também como as telas vão tomando centralidade na fotografia, a partir da chegada desta chegada do digital. Souza e Silva (2016, p. 122) afirma que a pequena tela é onipresente na fotografia contemporânea, tornando-se uma estrutura presente neste sistema fotográfico, como vamos discutir com maior profundidade no próximo capítulo.

3. A NOTÍCIA NO INSTAGRAM

“Toda imagem porta uma certa arbitrariedade [...]”

(Wagner Souza e Silva)

As mudanças trazidas com a entrada do digital na fotografia também possibilitaram que o compartilhamento de conteúdo fosse mais acelerado. Segundo Souza e Silva (2017, p. 9), a intensificação da comunicação por redes sociais como Facebook e Instagram se reflete na pulverização de informação na web. Assim, a intenção deste capítulo é compreender como os valores-notícia se comportam em uma rede social de compartilhamento rápido de fotos.

3.1 OS VALORES-NOTÍCIA

As buscas por respostas à pergunta sobre como acontecimentos se transformam em notícia têm contribuído, ao longo das últimas quatro décadas, para a consolidação de fundamentos importantes no campo das teorias da notícia e do jornalismo.
(SILVA, 2005, p. 96)

A própria notícia é definida por Traquina (2005) como óculos para ver e construir o mundo, mas antes que ela esteja em circulação, existe um grande processo entre a sua produção e hierarquização. Gislene Silva (2005) usa “cadeia produtiva” ao referir-se a esse processo. O que buscamos compreender é como se dá essa escolha durante a hierarquização das informações para que algo seja ou não definido como uma notícia.

De acordo com Gislene Silva (2005, p. 97), os valores notícias são somente um subgrupo de fatores que agem dentro dos critérios de noticiabilidade, visto que muitos autores ao analisar a seleção de notícias concentram sua atenção nos valores-notícia. Esses critérios de noticiabilidade surgem como uma solução prática, pois nem toda a informação que chega às redações pode ser pauta no dia. Além dessa escolha de quais informações serão noticiadas, existe também a

hierarquização delas, ou seja, a definição de para qual meio de comunicação elas vão: impresso, rádio, televisão, como afirma Silva (2005, p. 98):

Ora, ao tratar jornalisticamente os fatos na produção material da notícia, a seleção e hierarquização recorrem sim aos valores-notícia. Mas estes agem aqui apenas como uma parte do processo, pois nessas escolhas sequenciadas entrarão outros critérios de noticiabilidade, como o formato do produto, qualidade da imagem, linha editorial, custo, público etc.

Assim, os critérios de noticiabilidade, segundo a autora, seriam a soma de três conjuntos distintos: elementos por meios dos quais a empresa jornalística controla e administra a quantidade e o tipo de acontecimentos; elementos intrínsecos que demonstram aptidão ou potencial de um evento noticioso e, por fim, as questões ético-epistemológicas (Silva, 2005, p. 97).

Portanto, os valores notícias estão inseridos no ponto em que a seleção primária da informação passa a ser feita. Silva (2005) aponta também diversas vertentes pesquisadas no jornalismo sobre quais são os valores-notícia, até realizar a construção de uma tabela que permite a análise de acontecimentos noticiosos. Traquina (2005) também sistematiza os valores-notícia em seleção: morte, notoriedade, proximidade, relevância, novidade, tempo, notabilidade, inesperado, conflito, infração, escândalo, disponibilidade, concorrência; e construção: simplificação, amplificação, relevância, personalização, dramatização, consonância.

Contudo, estes valores-notícia estão sempre suscetíveis a mudanças. Conforme Silva (2005, p. 106) eles determinam a seleção dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, a seleção de fatos noticiosos também determina os valores-notícia. Essa versatilidade, também é comentada por Traquina:

Embora os valores notícia façam parte da cultura jornalística e sejam compartilhados por todos os membros dessa comunidade interpretativa, a política editorial da empresa jornalística pode influenciar diretamente o processo de seleção dos acontecimentos de diversas formas. (TRAQUINA, 2005, p. 93)

Assim, reconhecendo a importância destes valores, observamos também que eles mudam e evoluem com o tempo, visto que o processo de produção e hierarquização também passa por uma série de fatores que incluem além do veículo e da política editorial, o sujeito jornalista, que por sua vez, estão sujeitos a variabilidades.

3.2 O FOTOJORNALISMO NO INSTAGRAM

Ao passo que vemos como os valores notícias são mutáveis de acordo com o tempo e as circunstâncias, vamos olhar para o afeto como um desses valores, visto que cada vez mais o jornalismo vem sendo mediado pelas redes sociais. Principalmente na plataforma do perfil em que vamos analisar as imagens: o Instagram, para que possamos entender como o afeto pode vir a mediar as escolhas no processo de consumo de conteúdo. Antes, no entanto, nossa discussão vai adentrar a plataforma do Instagram para entendermos como acontece o compartilhamento de fotos e o fotojornalismo nessa rede.

Em 06 de outubro de 2010, foi lançada a plataforma digital intitulada como Instagram. Segundo o site do aplicativo, quatro meses após o lançamento 1 milhão de pessoas já haviam criado uma conta. Em setembro de 2011, o número de contas ativas chegou a 10 milhões e, em fevereiro de 2013, cerca de 100 milhões de usuários utilizavam a plataforma mensalmente. Um ano depois, essa marca chegou a 300 milhões³. O crescimento da rede através deste números é uma demonstração das mudanças que o avanço tecnológico causa na participação dos indivíduos no conteúdo midiático. Assim vemos, na prática o que Maíra Valencise Gregolin (2017, p. 289) afirma:

O fotojornalismo contemporâneo busca novos usos sociais e novas funções para continuar a exercer seu papel ficcional e construtor social da realidade.

³ Dados disponibilizados pelo site:

<https://www.google.com/url?q=https://about.instagram.com/pt-br/about-us/instagram-product-evolution&sa=D&source=editors&ust=1628052086718000&usq=AOvVaw22sS1hP-FAUbFowbr15TtY>.

Acesso em: 04 de agosto de 2021.

Esse avanço do jornalismo dentro de novas funções abre portas também para uma noção de cultura participativa (GREGOLIN, 2017, p. 285) onde, pela plataforma, além de interagir com a notícia publicada através de curtidas, comentários e compartilhamentos, é possível que o indivíduo também possa produzir e compartilhar.

Ocorre também um descolamento entre o político e o poético (GREGOLIN, 2017, p. 289), quando se abre uma certa democratização na produção, visto que fotografias podem ser realizadas por câmeras digitais de smartphones.

Essa potencialidade deriva das propriedades essenciais das mídias móveis: a imersão em múltiplas linguagens, a interconectividade, a geolocalização, o agenciamento de novas formas de narratividades. Assim, a miniaturização do aparelho, seu fácil manuseio e sua mobilidade permitem que seja uma ferramenta democratizante (GREGOLIN, 2017, p. 290).

E, apesar da plataforma ter nascido e crescido tendo a fotografia como a sua sustentação primeira (SOUZA E SILVA, 2015, p. 113), com suas últimas atualizações os vídeos têm tomado uma proporção maior de alcance na rede. Com isso, a plataforma também possui um grande potencial na circulação de informações em diversos formatos.

Por fim, o conteúdo das informações veiculadas também é questionado por Souza e Silva (2017) a partir do ponto de vista da afetividade. Dentro das redes sociais, as trocas já são mediadas a partir dos afetos, mas no caso de uma rede imagética como o Instagram, a informação veiculada também se torna a expressão de uma ideia, como discutiremos a seguir.

3.3 O AFETO COMO VALOR NOTÍCIA

A tecnologia sempre foi uma das formas de mudança no modo de fazer comunicação. Com a popularização do uso de smartphones e das redes sociais, a

maneira de compartilhar as informações também sofreu com essas modificações. O que era rápido, ficou ainda mais acelerado. E o fator pessoal na hora de consumir teve um novo destaque. Gregolin (2017, p. 284) comenta como essa aceleração nas informações mudou as formas de consumo:

Tornou-se impossível imaginar a sociedade contemporânea sem a presença maciça de informações ou a intervenção constante das mídias na vida pessoal e social.

A centralidade da tela já havia se mostrado evidente com o surgimento das câmeras digitais, hoje tem um papel ainda maior (SOUZA E SILVA, 2016). Assim, ao pensar em como as mídias estão presentes, também a informação jornalística passa a estar constantemente envolta pela imagem imersa na ambiência dessas redes (SOUZA E SILVA, 2017, p. 2). E é deste modo que os afetos vão se tornando um fator de grande importância para pautar aquilo que passa a estar em circulação.

No caso do Instagram, que se baseia nas escolhas pessoais dos usuários para fazer recomendações de conteúdos, a subjetividade do público torna-se um componente importante na circulação da informação. O peso dessa subjetividade se reflete no momento em que passamos a optar por acreditar nas informações a partir de suas adequações aos nossos princípios (SOUZA E SILVA, 2017, p. 3). Assim, o autor também traz o conceito da estética da afetividade, caracterizado pelo caráter sistêmico das dinâmicas, tecnologias e posturas que se engendram nessas redes pautadas em imagens (SOUZA E SILVA, 2015, p. 110).

A própria rede do Instagram é um exemplo, com toda a estrutura dinâmica que permite a realização, edição e o compartilhamento de fotografias. Com essa lógica, passamos também a ter uma circulação de fotografias e não mais uma distribuição delas (SOUZA E SILVA, 2015, p. 111). Por fim, o autor comenta:

Assim, supondo-se que há agora uma nova ambiência de circulação, que flexibiliza esse sistema de distribuição, e, ao mesmo tempo, está fortemente estruturada pela subjetividade exacerbada através da intimidade e afetividade de seus usuários, o fotojornalismo, ao também adentrar nesse universo, pode ser um importante parâmetro para se observar as possíveis

renegociações advindas desse “desprendimento” de uma fotografia telemidiatizada” (SOUZA E SILVA, 2015, p. 112).

Vemos assim como os sentimentos humanos, expressados por Souza e Silva (2017) como os valores notícia de afeto, começam a ter uma proporção maior no processo de consumo, como comentava Gregolin (2017), sendo possível considerar as redes sociais como experiência de vivência, dado que as relações estabelecidas são concretas. Neste caso, as emoções desencadeadas por essa experiência são capazes de reger o comportamento humano e podem definir a ação que, por sua vez, se dá pela experiência afetiva (SOUZA E SILVA, 2017, p. 4).

Deste modo, a presença do fotojornalismo e do jornalismo nas redes sociais não cobre apenas o campo da circulação das informações, mas passa a envolver o sujeito em um campo de embates, como Souza e Silva (2017, p. 5) afirma:

[...] a abstração da representação da realidade que o jornalismo inevitavelmente traz confrontada com a real concretude dos afetos de seus consumidores de seus consumidores de notícias e informação.

Logo, a compreensão dos afetos como um valor notícia traz um novo olhar sobre a dimensão ética da informação. Souza e Silva (2017) afirma que esse reconhecimento dos afetos como valor notícia é fundamental para a definição de outros critérios de noticiabilidade, pois com estes aspectos afetivos sendo considerados é possível, além de questionar, buscar compreender melhor nosso consumo de notícias.

Voltamos, assim, à variabilidade desses valores conforme as condições sob as quais estão sendo mensurados. Tratando dos afetos que parecem ser mais distantes da racionalidade quando definidos como valor-notícia para o jornalismo, consideramos que justamente esse composto do irracional deposita nas imagens uma responsabilidade maior nessa modulação (SOUZA E SILVA, 2017, p. 10):

No caso específico do fotojornalismo, por mais que se busque a objetividade nos fatos representados, os afetos ganham inevitável expressividade. Uma foto pode ser escolhida a partir de um atributo objetivo do fato, mas sabemos também que esta decisão sempre estará inebriada pela dimensão afetiva

que emana da superfície da imagem, o que faz do fotojornalismo o exercício constante dos afetos como valores notícia.

Portanto, a relação do afeto e da informação no fotojornalismo é inevitável. Souza e Silva (2017, p. 10) afirma que, por mais que haja a busca pela objetividade, a dimensão afetiva que emana da imagem não pode ser excluída, o que, por fim, faz do fotojornalismo o exercício constante dos afetos como valores-notícia.

4.A CIRCULAÇÃO DO IMAGINÁRIO NO JORNALISMO

“A vida humana é impulsionada pelo imaginário.”

(Ana Taís Martins)

Partindo da noção da presença dos afetos como valores-notícias de relevância para a compreensão das notícias veiculados através da plataforma do Instagram, entraremos agora em outro aspecto dessa compreensão. Buscaremos pensar sobre as imagens que esses afetos estimulam no perfil *VaticanNews* no Instagram recorrendo à Teoria Geral do Imaginário. Gilbert Durand (2012, p.18) fornece uma breve explicação de que o Imaginário é:

[...] o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo Sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde de vêm encontrar todas as criações do pensamento humano.

Na obra intitulada *A imaginação simbólica* (1993), Durand nos apresenta que a consciência dispõe de dois diferentes graus: o direto; sendo aquele que se faz presente, o que seria de carne e osso; e indireto; que se representa apenas pela sensibilidade. Entretanto, o autor também defende que essa divisão teórica não é tão clara na prática porque a consciência tem diferentes graus de imagem, que pode ser cópia fiel de algo ou apenas uma indicação desse algo, chegando-se “[...] a um signo eternamente viúvo de significado” (DURAND, 1993, p. 8) que nada mais é do que um símbolo convencionado.

Adentrando nos graus da imagem, temos a alegoria ou o signo alegórico, que seria a representação de algo, mas não o objeto em si, e sim a utilização de elementos figurativos para explicar o seu significado. Durand (1993) utiliza exemplifica com a alegoria da Justiça, representada muitas vezes pela imagem de objetos como cetros, gládios e balanças. Em um nível mais profundo do que o alegórico, está a imaginação simbólica:

Quando parte alguma do significado é adequado à representação, significa que seu sentido é irresumível. Enquanto os signos (arbitrários e alegóricos) reconduzem o sentido desde uma figuração até o significado, o símbolo adiciona a essa recondução (representação) a aparição do sentido na forma mesmo do significante simbólico, o que se chama epifania (BARROS, DE CARLI, p. 20).

A epifania é a evocação da imagem. Durand (1993) afirma que a imagem simbólica é como a transfiguração da representação do concreto através de um sentido sempre abstrato que resulta justamente na evocação. Deste modo, o sagrado é esta experiência epifânica. Mas, vamos abordar mais a frente os significados do que é o sagrado presente na teoria do imaginário.

O sagrado, a experiência epifânica, é uma possível materialização da imagem simbólica, é seu acontecimento, ou seja, Durand (1995) aponta que é através da faculdade simbólica que a consciência humana tem acesso a um sistema de virtualidades que é próprio de sua condição. (BARROS, DE CARLI, p. 21)

Durand (2012) também não exclui a participação dos gestos corporais ao explicar as imagens. O autor nos apresenta que há três grandes gestos dominantes reflexológicos que desenrolam e orientam a representação simbólica: postural, referente a matérias luminosas, visuais e as técnicas visuais e de separação; o digestivo, relacionado ao engolimento, à descida digestiva que se refere às matérias de profundidade como água e terra; o rítmico do qual a sexualidade é o modelo natural, remetente aos processos sazonais e cíclicos (DURAND, 2012, p. 54). As imagens também pertencem a dois regimes distintos: diurno e noturno. E a simbologia dessas imagens são pertencentes a três universos diferentes: heróico, místico e dramático. Barros (2003, p. 51) sobre os regimes das imagens, afirma que:

O regime diurno e o regime noturno da imaginação são complementares. A imaginação plena não se isola no dia ou na noite, mas se colore no claro-escuro do encontro das imagens. Assim, o ser humano pode ser uma vez só o combatente impiedoso do universo mítico heróico (diurno), a mãe consoladora e alimentadora do universo mítico místico (noturno), o equilibrador do universo mítico dramático (noturno).

Conforme citado pela autora, os regimes da imagem são complementares e, assim, partiremos das lógicas⁴ que eles apresentam, dentro dos três universos, para a análise final, conforme explicaremos mais à frente.

4.1 O IMAGINÁRIO NO JORNALISMO

“A reivindicação do rigor dos fatos quer ignorar o imaginário que os motiva e lhes dá significação.”
(Ana Taís Martins)

Ao definir o que é o jornalismo contemporâneo, Carlos Eduardo Franciscato (2005, p.166) entende como característica que a atividade jornalística opera baseada em três princípios: adotando como pressuposto a existência de uma ideia de verdade do real; compromisso normativo de cumprir a tarefa de fidelidade ao real e produzir conteúdos que ofereçam uma coletividade modos específicos de vivenciar situações num tempo presente.

Vemos, inclusive, que o jornalismo segue uma série de passos, como um sistema, principalmente na produção noticiosa. Trazemos no capítulo anterior, ao abordar os valores-notícia, que essa produção passa por diversas etapas como hierarquização das informações, decisões editoriais, até que aquele conteúdo chegue ao receptor. Segundo Barros (2003, p.77) é como se esse processo fosse criado para que o jornalismo conseguisse concretizar a sua obrigação de entregar o real.

Entretanto, como afirma a autora, este ideal de real é abarcado pelo imaginário (BARROS, 2003, p. 37), pois é assim que a teoria compreende a nosso capital pensado, incluindo também elementos imateriais como arquétipos, mitologias e simbolismos que não são apenas compreendidos pela argumentação racional.

⁴ Consultar página 32.

Assim, o jornalismo se escora também no imaginário e não apenas nestas noções endurecidas de realidade e verdade.

Conjecturo que a dicotomia rea/imaginário seja o desaguamento de iconoclasmo jornalístico: horror a imagem (apesar de sermos, aparentemente, uma civilização grande produtora de imagens), ao corpo, ao afeto, à proximidade. No fazer jornalístico, esse medo vem travestido de amor à verdade, de fidelidade aos fatos, que pede distanciamento das emoções e do que nasce delas e com elas - as imagens (BARROS, 2003, p. 37).

A factualidade também se torna algo que vem a distinguir o real e o imaginário no jornalismo, pois “o jornalismo apenas vê como real aquilo que é único e separado de interpretações, sem que possa vir a ser afetado pela complexidade do ser humano” (BARROS, 2003, p.79). Deste modo, a autora argumenta que o imaginário motiva o real, e ele é um caminho para possível chegada a pluralidade dentro das reportagens e notícias. Assim, a consideração do imaginário vem como um pedido:

Não se trata de apresentar a realidade como ela é ao receptor, ambição objetivista, mas também não é o caso de assumir a própria subjetividade como detentora da verdade e impô-la aos outros, numa corrupção do papel do autor. Pede-se ao jornalismo humildade para assumir que não sabe de tudo, e coragem para não se deixar tyrannizar pelas exigências de objetividade que mais servem para encobrir contradições do processo de produção jornalística do que a intenção de honestidade. Muito mais do que se manter frio diante dos fatos, a profissão de jornalista exige uma capacidade relacionadora para compreender um mundo que se apresenta complexo (BARROS, 2003, p. 98)

Por fim, trabalhamos com o imaginário incluindo-o como parte presente no jornalismo pela possibilidade de, como citado pela autora, abranger e discutir de forma ampla as mais diversas realidades. E presente na teoria, encontramos a noção do sagrado.

4.2 O QUE É SAGRADO?

“Para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica.”
(Mircea Eliade)

Adentrando a Teoria Geral do Imaginário, chegamos a noção do sagrado que também é um elemento presente na consciência humana. Partindo, então, do princípio de que o sagrado é um elemento que faz parte da consciência do ser humano, Mircea Eliade no documentário intitulado “Et la Redécouverte du Sacré” de 1987⁵, argumenta que o sagrado é externo ao ser humano e para ser compreendido é preciso excluir o elemento moral e racional, restando apenas sentido o ancestral. Assim Rudolf Otto (apud ELIADE, 1992) aponta, ao estudar a experiência religiosa fora das compreensões trazidas pela racionalidade, caracterizando essa experiência pelo sentimento de pavor diante do sagrado, deste *mysterium tremendum*.

Perante a consciência, o sagrado se apresenta no sentimento da dependência, de ser pequeno perante algo grandioso. Citamos que o sentido ancestral dele e é aqui que ele toma seu sentido: a consciência da nossa dependência que nos traz o sentimento de ser criatura, que por sua vez é ancestral, sustentado pelo *mysterium tremendum*, o temor místico.

Segundo Eliade (1992), a sensação de ser pequeno, de humanidade e medo do temor místico, são como uma breve noção do que é o sagrado. O autor defende que essa noção de sagrado não está ligada a nenhuma religião, mas pode ser encontrada nas raízes delas. Podemos pensar nele também como uma oposição ao profano (ELIADE, 1992, p.17). O sagrado também é uma realidade absoluta, que transcende o mundo e aqui se manifesta santificando-o. Essa realidade do sagrado é melhor compreendida pelo homem religioso, que entende e acredita nessa manifestação (ELIADE, 1992, p.164). Ao definir quando o sagrado se manifesta, Eliade afirma que:

Poder-se-ia dizer que a história das religiões - desde as mais primitivas às mais elaboradas - é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore - e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo - em

⁵ O documentário está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S6W9se3oKJ0>

objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”.
(ELIADE, 1992, p.17)

O que o autor chama por hierofania é caracterizado pela manifestação do sagrado em objetos ordinários que revelam algo que não é si mesmo: o sagrado. Não se exclui deste termo o paradoxo que ele traz, visto que no momento em que manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e continua sendo ele mesmo (ELIADE, 1992, p.18). Deste modo, além da ligação desse termo com a teoria do imaginário, a sua compreensão também nos é interessante do ponto vista afetivo, visto que o objeto de análise é a conta de uma instituição religiosa, que por sua vez, pode vir a reproduzir essas manifestações.

4.3 VATICAN NEWS

“E Ihes disse: Vão pelo mundo todo, proclamem o Evangelho a toda a criatura.”
(Mc 16, 15).

Após o caminho percorrido neste capítulo, passando pelas noções do imaginário e como ele pode ser encontrado dentro do jornalismo, alcançamos o objeto de estudo do trabalho, que por sua vez, é a conta do Vaticano na rede social do Instagram⁶.

O Vaticano é considerado o menor país do mundo em população e espaço geográfico. Este pequeno país, situado na Europa, é como uma sede para a Igreja Católica, pois é lá que estão centralizados os seus órgãos de responsabilidade, incluindo o seu atual líder, o Papa Francisco. A comunicação do país, sempre muito ligada a questões de fé, é mediada pela sala de imprensa do país que também está presente nas redes sociais.

⁶ O perfil pode ser encontrado no Instagram por: @vaticannews ou acessado no link: <https://www.instagram.com/vaticannews/>

A conta do Vaticano no Instagram nasceu em 6 de março de 2013⁷ e segue até a atualidade sendo multilíngue, de modo que todas as legendas são publicadas em quatro línguas diferentes: italiano, inglês, português e espanhol. O perfil conta com 616 mil seguidores e 879 publicações, sendo em sua maioria notícias relacionadas às atividades do Papa e da Igreja. Em 30 de março de 2020, a sede brasileira da sala de imprensa do Vaticano criou sua conta oficial, que foi inaugurada no dia 05 de abril do mesmo ano. Até o momento, a conta tem 3.197 publicações e 169 mil seguidores. O objeto de estudo será a conta original, criada em 2013, e vamos explicar a escolha metodológica a seguir.

⁷ Dado disponibilizado pela própria plataforma do Instagram. Acesso em 25/08/21.

5 METODOLOGIA

Como mencionado anteriormente, neste capítulo abordaremos a metodologia que iremos utilizar para a seleção e a análise do material (as fotografias) e os métodos para esta análise.

Ao falarmos de redes sociais, também trouxemos no trabalho a relação do afeto como um importante valor-notícia dentro das plataformas digitais e, assim, através da compreensão destes valores e também da Teoria Geral do Imaginário, visamos encontrar uma forma de responder ao nosso problema de pesquisa, que busca entender como os valores-notícia da imagem se comportam em uma rede social de uma instituição religiosa e como o público recebe a notícia pelas fotografias através dos regimes de imagem apresentados por Gilbert Durand (2012).

5.1 VALORES-NOTÍCIA NO INSTAGRAM

Iniciamos, portanto, a análise do material partindo de três pontos:

- a) a definição de categorias principais para o recorte;
- b) a identificação de valores-notícia presentes nas fotografias;
- c) identificando os sintemas presentes nas fotografias⁸.

Como base teórica para olhar estes valores-notícias, temos a definição de Souza e Silva (2017) sobre o afeto dentro das redes sociais e a sistematização de Traquina (2005), conforme vimos no capítulo 3, sobre os valores-notícias de seleção (que englobam: morte, notoriedade, proximidade, relevância, novidade, tempo, notabilidade, inesperado, conflito, infração, escândalo, disponibilidade, concorrência) e construção (que englobam: simplificação, amplificação, relevância, personalização, dramatização, consonância).

⁸ O conceito de sintemas está explicado no capítulo 6, página 39.

5.2 OS REGIMES DA IMAGEM

“As imagens, qualquer que seja o regime a que pertencem, em contacto com a duração pragmática e com os acontecimentos, organizam-se no tempo, ou melhor organizam os instantes psíquicos numa história.”

(Gilbert Durand)

Antes de recorrer ao imaginário como metodologia, vamos adentrar mais na teoria, abordando de forma mais detalhada os regimes da imagem. Durand (1993) apresenta os estudos do imaginário, trazendo o conceito da imagem como um fenômeno psíquico, que representa objetos a partir da consciência, sendo assim um conjunto de produções mentais do ser humano. De acordo com o autor a teoria do imaginário é entendida como função de equilíbrio antropológico, pois:

A imaginação não é simplesmente o reequilibrar da objetivação científica através da poética de Bachelard. Ela revela-se como factor geral de equilíbrio psicossocial. Do ponto de vista antropológico em que nos situamos, o dinamismo equilibrante que é o imaginário apresenta-se como a tensão de duas forças de coesão, de dois regimes em que cada um inventaria as imagens, em dois universos antagônicos. (DURAND, 1993, p.74).

Deste modo, Durand (2012) pontua como as duas forças de coesão, o regime diurno e o noturno da imagem. Estes regimes têm bases nos estudos da Escola de Leningrado sobre a reflexologia, pois desenrolam e orientam a representação simbólica, que pontua três grandes reflexos dominantes: postural, digestivo e copulativo⁹ (DURAND, 1993, p. 78), sendo os gestos participantes dos regimes das imagens.

[...] podemos dizer que admitimos as três dominantes reflexas, “malhas intermédias entre os reflexos simples e os reflexos associados”, como matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas perceptivos vêm enquadrar e assimilar aos esquemas motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos vão se formar, por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobredeterminação tão característico (DURAND, 2012, p. 51).

⁹ A explicação mais detalhada sobre os gestos reflexológicos encontra-se no capítulo 4, página 28.

Deste modo, há também três direções lógicas presentes nos regimes da imagem que vamos abordar nos próximos tópicos. Esta compreensão dos regimes e das suas lógicas se faz importante pois servirão como base teórica para a análise posteriormente.

5.2.1 O regime diurno

“Pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro [...]”
(Gilbert Durand)

Caracterizado como um regime de antítese, é presente aqui que vemos a lógica da exclusão do contraditório. A estrutura presente é a heróica ou esquizomorfa, que tem uma ligação direta com a dominante postural, no sentido que traz o símbolo do impulso que o homem tem de subir ao céu, remetendo à figura do herói (DURAND, 2012). A lógica da exclusão, da distinção encontra-se aqui a sua vez, pois essa estrutura é feita de opostos: subir e cair, separar e misturar, que buscam a compreensão pela divisão.

5.2.2 O regime noturno

Já no regime noturno, há duas estruturas presentes relacionadas aos gestos dominantes: a estrutura mística e a dramática, que, segundo Durand (2012, p. 197) estão constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. A primeira denominada também antifrásica, pois inverte o valor afetivo relacionado às faces do tempo, tem como dominância reflexológica a descida digestiva e, assim, símbolos de intimidade e inversão acompanham esse universo.

A segunda que pode também ser chamada de sintética apresenta a lógica de causalidade, pois uma noção de síntese, de harmonização entre os dois outros universos. Assim, a dominante que conecta os gestos corporais com o universo é a

copulativa. Sobre este grupo, Durand (2012, p. 198) afirma que “ [...] em torno da procura e da descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por sintetizar as aspirações da transcendência ao além e as instituições imanentes do devir”. Essa lógica inclui o contraditório, harmonizando-o.

5.3 O IMAGINÁRIO E SUAS LÓGICAS COMO METODOLOGIA

A partir da teorização de Bardin (1977) a respeito da análise de conteúdo, iremos seguir alguns dos processos pontuados pelo autor para a análise final deste trabalho. Iniciamos com a pré-análise dos materiais, que são uma fase mais organizacional do processo, sendo assim o momento em que iremos definir as fotografias escolhidas. Sobre este ponto a autora afirma:

Geralmente, esta primeira fase possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentam a interpretação final (BARDIN, 1977, p. 95).

Seguindo essa categoria inicial, proposta por Bardin, a seleção das fotografias e, por consequência, a separação das categorias presentes nelas, foram realizadas por meio de uma leitura flutuante. Este método consiste em estabelecer um primeiro contato com o material (BARDIN, 1977, p. 96). Para a seleção, também utilizamos um recorte temporal referente à data das publicações, sendo contabilizadas as fotos que foram publicadas na plataforma entre o período de agosto de 2020 a agosto de 2021. Não incluímos os vídeos, visto que o foco são as fotografias. Das 143 fotos veiculadas na conta neste período, as principais temáticas encontradas nas publicações foram: audiência geral; adoração; igreja; fiéis; memória e partilha.

A temática denominada por audiência geral corresponde a publicações voltadas para a divulgação de notícias sobre declarações do Papa durante as

missas diárias ou as audiências gerais¹⁰. A adoração faz menção às fotos que trazem um momento demonstrativo de fé perante alguma imagem ou adoração a Deus mediante a oração. O tema chamado aqui por igreja abrange uma série de fotos que trazem como foco alguma igreja ou parte de seu interior do Vaticano. A temática referente aos fiéis são as publicações que mostram notícias sobre visitantes e/ou a população do país em momento de encontro com o Papa, participando das audiências ou do Angelus¹¹. Memória se refere às publicações que lembram alguma figura já falecida e que é importante para a Igreja a fim de prestar uma homenagem ou relembrar da notoriedade daquele indivíduo. Por fim, a categoria partilha remete as publicações voltadas para reflexão de uma data comemorativa específica que faz convite à reflexão nos comentários, incentivando o público a contribuir com o assunto.

Assim, para compor o corpus da pesquisa que, segundo Bardin (1977, p. 96) é “o conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos”, foram selecionadas seis publicações, correspondendo cada uma delas às principais temáticas que encontramos.

¹⁰ As audiências gerais com o Papa acontecem na cidade do Vaticano todas as quartas-feiras.

¹¹ Angelus é a denominação de uma oração que faz parte da Liturgia das Horas que é rezada por membros do clero na Igreja Católica. O Papa tem por costume rezar essa oração junto com fiéis na Praça de São Pedro, ao meio dia.

6. ANÁLISE - A IMAGEM ALÉM DO VISÍVEL

“A razão e a ciência só ligam os homens às coisas, mas o que liga os homens entre si, ao humilde nível das felicidades e das penas quotidianas da espécie humana, é a representação afectiva, porque vivida, que o império das imagens constitui.”
(Gilbert Durand)

Chegamos, por fim, ao capítulo de análise do corpus da pesquisa. A partir das 134 fotos examinadas¹², divididas em seis categorias temáticas diferentes, vamos estudar melhor como as lógicas do imaginário se apresentam em cada uma das categorias partindo dos sintemas, conforme explicaremos a frente, encontrados nas fotografias.

6.1 AS IMAGENS QUE VEMOS

De acordo com Durand (1993) as imagens são submetidas a um acontecimento ou uma situação histórica que lhes confere um significado. Deste modo, a imagem simbólica precisa constantemente ser revivida e, assim:

[...] o símbolo, como qualquer imagem, é ameaçado pelo regionalismo do significado e corre o risco de se transformar em cada instante naquilo a que R. Alleu chama ajuizadamente um sintema, isto é, uma imagem que, antes de mais, tem por função um reconhecimento social, uma segregação convencional. (DURAND, 1993, pg.29)

Portanto, a primeira busca feita, dentro das fotografias sinalizadas nas categorias mencionadas no capítulo anterior, foi procurando o que o autor denomina como sintema, ou seja, um sintoma social das manifestações das lógicas do imaginário nas imagens. A partir da localização destes sintemas vamos poder observar para qual das lógicas a fotografia irá nos guiar: a lógica de exclusão,

¹²Ao total são 143 fotos veiculadas no período de um ano analisado; entretanto, nove destas imagens não se classificam nas categorias predominantes encontradas, portanto não foram inseridas no corpus da pesquisa.

dramática ou mística. Anterior ao sintema, na classificação isotópica das imagens de Durand¹³, estão os arquétipos:

O arquétipo é, pois, uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens. (DURAND, 1993, pg.56)

Para exemplificar a classificação do autor, podemos mencionar o regime diurno da imagem que tem na sua lógica de exclusão imagens arquetípicas duais como: puro/manchado, alto/baixo. Entretanto, este trabalho se detém nestas imagens profundas, cuja abordagem exige um referencial teórico mais vasto e maior complexidade metodológica, e sim em imagens mais facilmente observáveis na superfície da expressão fotográfica que são os sintemas.

6.1.1 Adoração

Na primeira categoria, sinalizada como *Adoração*, temos 19 fotos¹⁴. Ao analisar os sintemas presentes, podemos observar elementos que tendem à repetição, como, por exemplo: a cruz, que remete ao sacrifício; os contrastes entre a luz e as sombras, que levam a uma introspecção, voltada para o interior, para o recolhimento; as fortes cores das indumentárias: ora o branco, ora o roxo (símbolo do sagrado); a presença da figura da mãe, nas imagens representando a Virgem Maria.

Embora, segundo a classificação isotópica das imagens de Durand, estes sintemas que encontramos nas fotografias pertençam a lógicas diferentes, observamos a prevalência dos sintemas que fazem parte da lógica dramática, como na figura 1. Essa lógica pertence ao regime noturno da imagem¹⁵ e consta em, principalmente, uma coerência dos contrários (DURAND, 2012, pg.346). Nesta imagem, temos as velas desfocadas em primeiro plano e o foco da fotografia é na

¹³O quadro pode ser encontrado em duas obras do autor: "A imaginação simbólica" (1993) e "As estruturas antropológicas do imaginário" (2012).

¹⁴ Os protocolos de análise e a reprodução das imagens se encontram nos anexos da pesquisa.

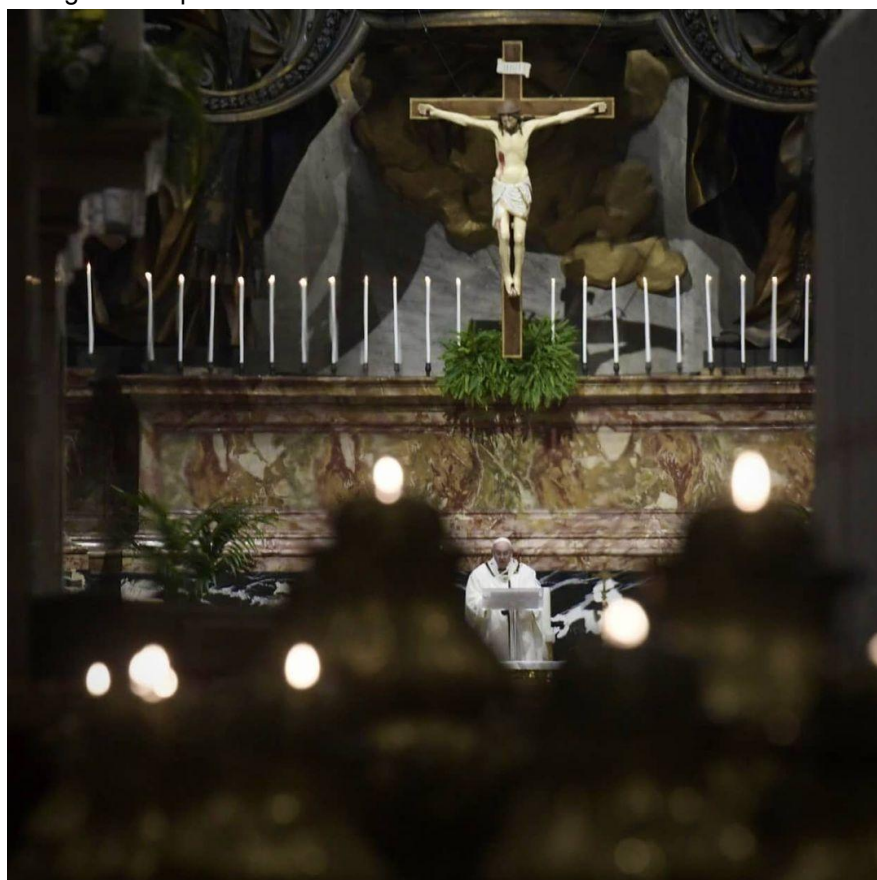
¹⁵ Conforme explicamos no capítulo 5, página 36.

cruz acima da cabeça do Papa Francisco, que discursa. A pequena chama que sai das velas e o ponto de luz sobre a cruz contrastam com o fundo escuro. Este exemplo mostra os símbolos de recolhimento e retidão. Aqui, a claridade não se opõe às trevas, mas harmoniza o ambiente, o que gera um clima de introspecção e de silêncio.

Outro sistema citado é a presença da cruz, que remete ao símbolo do sacrifício. Dentro da lógica dramática o sacrifício está também conectado com a noção do tempo, pois de acordo com Durand (2012, p. 308) em muitas culturas a ideia de sacrificar algo se entrelaça com o ciclo que se repete periodicamente. Por fim, sobre o sistema do sacrifício, o autor explica que:

Ora, o sentido fundamental do sacrifício, e do sacrifício iniciático, é, contrariamente à purificação, o de ser um comércio, uma garantia, uma troca de elementos contrários concluída com a divindade. (DURAND,2012, pg.310)

Figura 1. Papa Francisco rezando a missa na Basílica de São Pedro.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CK01XWFDqMP/>

6.1.2 Audiência Geral

A categoria de Audiência Geral é a mais genérica entre as outras, como explicamos¹⁶, e aquelas com a maior frequência de publicações: 41 fotos. Presentes nestas fotos, encontramos os seguintes sintemas: verticalidade em gestos como apontar ou nas estruturas; a indumentária branca; a imagem da criança; tonalidades claras; imagens vistas do ponto de vista do alto, de cima para baixo; centralidade.

Apesar destes sintemas apontarem para uma lógica de exclusão, entretanto, como na figura 2, alguns símbolos presentes na imagem acabam por inserir nela um novo significado. Na imagem, vemos à direita uma mulher sentada em uma cadeira de rodas e na esquerda o Papa Francisco. O gesto das mãos dos dois, em sinal de afeto, e também a troca de olhares, nos desloca para uma lógica dramática, pois aqui não a uma exclusão entre a posição hierárquica do Papa de chefe da Igreja e da mulher como leiga, mas vemos uma troca de afeto através dos gestos, que suaviza e harmoniza a imagem.

O mesmo ocorre em outras fotografias presentes nesta categoria, assim, apesar das dos sintemas em algumas das imagens da categoria nos remeteram a oposição e a exclusão presentes na lógica diurna, a imagem é harmonizada pelos gestos de afeto, proximidade pelo equilíbrio gerado na harmonia entre os opostos do chefe e do leigo.

A interpretação do contexto da imagem é explicada também por Durand, pois segundo o autor o símbolo remete para algo, mas não se reduz a uma única coisa, a uma causa única. (DURAND, 1993, pg. 56) E deste modo, pelo contexto inserido na figura 5, a imagem nos apresenta uma lógica dramática.

¹⁶ A explicação encontra-se no capítulo 5, nas páginas 37 e 38.

Figura 2. Papa Francisco presente na Praça de São Pedro junto aos fiéis.



Fonte: Reprodução/Instagram - <https://www.instagram.com/p/CPno3--jfrz/>

6.1.3 Fiéis

Encontramos nesta categoria 19 fotografias e nestas imagens podemos observar sintemas como: a presença de crianças e de relações de afeto referente a elas; o azul do céu; indumentária na cor branca; espelhamento em telas de celulares; linearidade, apontar para ou para frente. Muitos destes sintemas, segundo Durand (2012), fazem parte da lógica de exclusão, presente no regime diurno das imagens, entretanto, como exemplificamos com a figura 3, o contexto da fotografia não nos remete para uma lógica de exclusão, mas para a lógica dramática.

Na imagem escolhida para representar esta parte do corpo empírico, vemos o Papa Francisco em um gesto de inclinação para a mulher na esquerda. A legenda nos afirma que a mulher em questão é uma sobrevivente do holocausto e o gesto de

inclinação foi a fim de beijar a tatuagem de ex-prisioneira de Auschwitz que ela tem. O gesto para frente, de inclinação do Papa, que é considerado pela Igreja Católica como seu chefe e líder, para uma outra pessoa abaixo de sua hierarquia, altera o sentido da imagem. Por isso, vemos presente nesta categoria, em sua maioria, a lógica dramática. O comportamento, os gestos e a interação do Papa Francisco com os fiéis ao seu redor inseriram a fotografia neste sentido, que acaba por se destacar mais do que os sintomas diurnos como a indumentária branca, a posição de chefe dele ou a forte presença da claridade, dos tons claros.

Além disso, também vemos como valores-notícia, segundo Traquina (2005), presentes na figura 3: notoriedade; por conta da presença do Papa Francisco entre os fiéis na Praça São Pedro; e o inesperado, pelo gesto que o Papa provoca ao se aproximar da mulher.

Figura 3:

Papa Francisco beijando a tatuagem de uma das fiéis na Praça de São Pedro.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CPX6KoEjEHr/>

6.1.4 Igreja

Na categoria denominada por *Igreja* encontramos 19 fotografias. Os sintemas presentes foram: a presença do azul celeste do céu; verticalidade dos prédios; a runa, a pedra das estruturas; espelhamento e o reflexo; a claridade do dia e a pomba. De acordo com Durand (2012) estes sintemas nos apontam para uma lógica de exclusão, presente no regime diurno das imagens.

Assim, na figura 4, vemos ao fundo a Basílica de São Pedro refletida, como um espelho, na água. Na imagem, temos a predominância do azul do céu, deste espelhamento através da água e também da verticalidade no apontar para cima que a estrutura da Igreja faz, elementos estes traduzidos nos sintemas da lógica da exclusão. Ao mencionar os símbolos presentes no regime diurno, Durand (2012, pg.158), afirma que:

Esquemas e arquétipos de transcendência exigem um procedimento dialético: a intenção profunda que os guia é a intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas.

Portanto, seguindo as lógicas deste regime podemos ver a representação da Igreja seguindo uma noção de antítese, ou seja, que separa o céu da terra, a luz das trevas, o certo do errado. É a imagem clara da mesma estrutura que está acima, mas que também reflete na água.

Durand (1993, pg. 34) afirma que:

A arte católica romana é uma arte ditada pela formulação conceptual de um dogma. Não reconduz a uma iluminação, ilustra simplesmente as verdades da fé dogmaticamente definidas. Dizer que a catedral gótica é uma bíblia de pedra não implica de modo algum que em relação a ela seja tolerada qualquer interpretação livre, que a Igreja recusa para a própria Bíblia escrita.

É possível encontrar essa noção do dogma infalível nesta representação diirética da Igreja que vemos nesta categoria, pois, como o autor comenta, foge das livres interpretações e encontra sua solitude na oposição.

Figura 4.

Fotografia da Via della Conciliazione, rua que conecta a Basílica de São Pedro e o Castelo de Santo Ângelo, refletindo na água a imagem da Igreja.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CTCE7pNDI4E/>

6.1.5 Memória

Na categoria *Memória* encontramos cerca de 11 fotos. Dentre elas os sintemas que recorrentes foram: a indumentária branca; a cruz, presente em objeto, mas também remetendo ao sacrifício; curvar-se perante algo/alguém; a posição do chefe; verticalidade; centralidade. Por fim, os sintemas que mais recorrem nos apontam para a lógica da exclusão.

A figura 5 nos mostra uma fotografia em preto e branco do Papa Pio XII na Cúpula de São Pedro em 1942, como a legenda confirma. Na imagem a presença do Papa, caminhando a frente das outras pessoas nos traz de modo veemente a

sua posição hierárquica de liderança. Vemos a exclusão presente, segundo Durand (2012), pois ele em sua posição é como um ser superior que se distingue daquele é inferior, pela posição de chefe. O valor-notícia que se destaca na imagem é a notoriedade, pela figura, mesmo que já falecida, ainda exerce para o público seguidor da conta.

Além disso, vemos também uma moldura na foto, feita pela estrutura do arco em pedra. O sintema aqui presente da runa conversa também com a noção de permanência, de fixação na rocha, que a Igreja transmite, seja sua idade ou por mudar, em questões fundamentais desde o seu início. Referente a essa noção de divisão que ocorre nestes sintemas que correspondem a lógica de exclusão, Durand (1993, pg.30) comenta que uma igreja com corpo sociológico corta o mundo em dois: os fiéis e os sacrílegos.

Figura 5:
Papa Pio XII durante uma visita à Cúpula de São Pedro, no Vaticano, em 1942.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CPvnIBEjmNk/>

6.1.6 Partilha

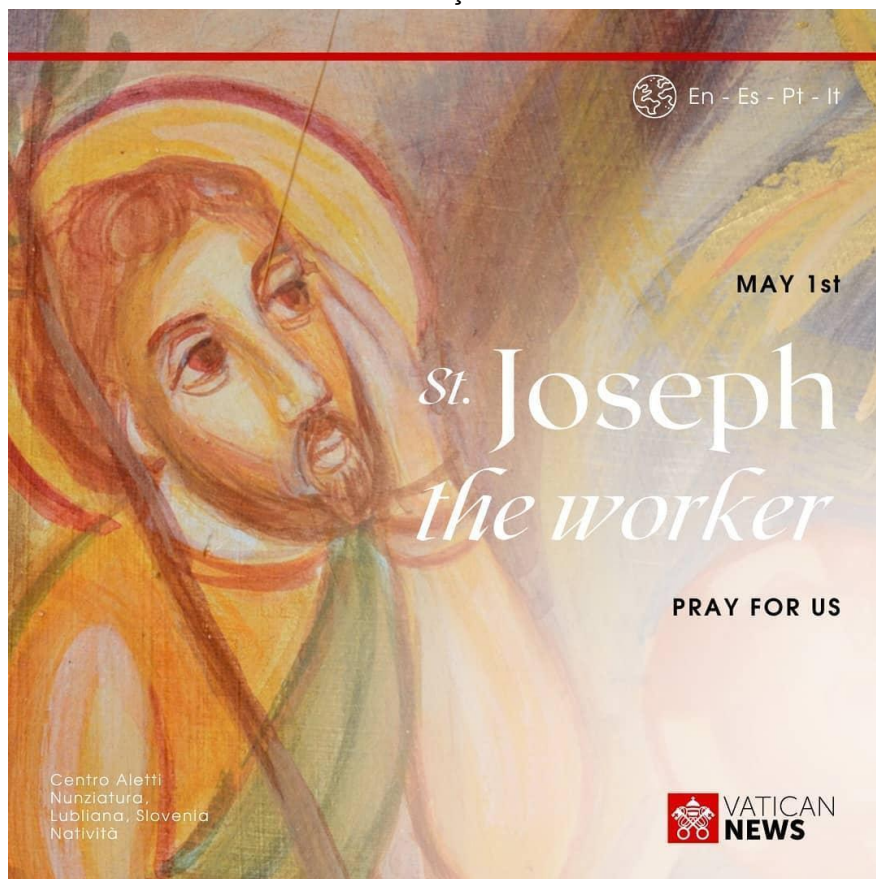
A última categoria, denominada por *Partilha*, engloba um total de seis fotos. Nelas encontramos os seguintes sintemas: a santificação, através de aréolas; a imagem da mãe, segurando o filho nos braços; o animal; a vegetação. Apesar de vermos a presença de alguns sintemas que nos apontariam para uma lógica mística, a recorrência foi maior naqueles sintemas que remetem a lógica de exclusão.

Na figura seis, por exemplo, vemos uma iconografia de São José, como afirma a legenda, por conta de uma data comemorativa referente a este santo. A presença do olhar do pai é destacada e também temos a predominância dos tons claros, inclusive da luz crescente no canto inferior direito. Assim, a predominância

da lógica do regime diurno nos remete a oposição que as imagens deste regime nos trazem, como a noção de claridade, de santificação. A antítese, segundo Durand (2012), que caracteriza essa lógica, traz uma transcendência, mas que ao mesmo tempo é contrária, assim vemos temos a imagem de São José como uma figura de santidade inalcançável, fora de nosso acesso. Sobre os símbolos desta lógica, Durand (2012, pg.159) afirma que:

A luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido. Já se começa a desenhar em filigrana, sob os símbolos ascensionais ou espetaculares, a figura heroica do lutador erguido contra as trevas ou contra o abismo.

Figura 6:
Ícone de São José, conhecido na Igreja Católica como padroeiro dos operários, em comemoração a festa em seu nome.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/COVEimyji2r/>

6.2 AS LÓGICAS NA NOTÍCIA

“Assim, a coerência concreta dos símbolos no seio de constelações de imagens revela igualmente este sistema dinâmico de forças de coesões antagônicas, cujas lógicas constituem apenas a formalização.”
(Gilbert Durand)

Passando pelo exame das fotografias nas categorias temáticas, podemos observar uma recorrência em algumas das lógicas do imaginário. A lógica diurna, com seus sintemas que trazem, por exemplo, a luz, o céu, o herói celestial, estava presente nas categorias *Igreja, Memória e Partilha*.

Presente aqui vemos a morte como valor-notícia apenas na categoria de *Memória*, visto que ela traz sempre uma recordação de um indivíduo importante para a Igreja, mas sem o fator do tempo da notícia ou seja, sem ser um acontecimento recente.

Como no tempo das “folhas volantes”, a celebridade ou a importância hierárquica dos indivíduos envolvidos no acontecimento tem valor como notícia. Galtung e Ruge sublinharam a importância da notoriedade do ator quando postularam o seguinte: “quanto mais o acontecimento disser a respeito das pessoas de elite, mais provavelmente será transformado em notícia.” Dito de uma forma muito simples, o nome e a posição da pessoa são importantes como fator de noticiabilidade (TRAQUINA, 2005, p.79-80)

Por conta da relevância da figura podemos observar o valor notícia da notoriedade também se faz presente aqui. No caso da figura 5, inclui o Papa Pio XII falecido em 1958. Ao mencionar a morte como valor-notícia, Traquina (2005) afirma que ela sempre atrai os jornalistas e, de certo modo, pode vir a explicar o viés negativo que é apresentado em muitos veículos de informação.

Entretanto vemos nestas categorias a recorrência do valor-notícia da notoriedade, que, segundo Traquina (2005) é definido pela posição ocupada pelo indivíduo retratado na notícia. Nas categorias *Igreja, Memória e Partilha* vemos a posição hierárquica do Papa retratada, além da importância que se dá para as notícias a respeito da Igreja de Roma e também da relevância que vemos, para os

fiéis, dentro da categoria de *Partilha* ao mencionar santos e datas festivas. Essas noções de posição, notoriedade e chefia também conversam com os sintemas que vemos na lógica diurna da imagem.

Enquanto as categorias *Adoração*, *Audiência Geral* e *Fiéis* nos apontaram para a lógica dramática. De acordo com Durand (2012, p.352), esta lógica permite que *os contraditórios sejam pensados, ao mesmo tempo e sob a mesma relação, numa síntese*. Percebemos assim, que as categorias foram aquelas em que encontramos sintemas correspondentes a esta síntese de opostos, como, por exemplo em *Fiéis* que toda a relação de afeto e contato que o Papa Francisco transparecia nas fotografias deslocavam a imagem para esta lógica.

O afeto como valor-notícia aparece nas categorias *Audiência Geral* e *Fiéis*, tendo justamente essa capacidade de conversar com a lógica dramática, trazendo essa síntese nas imagens, possibilitando a concordância entre os elementos apresentados. Encontramos também a morte e a notoriedade como valor-notícia na categoria de *Adoração*, ao observarmos a figura 1, que nos aponta a posição hierárquica do Papa, presidindo uma missa e da imagem de Cristo crucificado ao seu fundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens que vemos imprimem experiências e sensações distintas em cada indivíduo. O problema inicial de pesquisa buscava responder: como os valores-notícia da imagem se comportam em uma rede social de uma instituição religiosa? Através da análise, podemos observar que parte da compreensão de posições hierárquicas (como, por exemplo, quem são padres, bispos e cardeais), datas comemorativas, gestos e celebrações exigem o conhecimento prévio da religião católica.

De modo geral, a informação é veiculada, podendo nos responder o que está acontecendo na situação, quais os indivíduos envolvidos e quem de relevante está presente. Entretanto, muito dos detalhes, da real simbologia de certos gestos, objetos e inclusive locais pode vir a passar despercebida na observação direta que o jornalismo faz. Assim, a teoria do imaginário nos permitiu olhar a imagem além do que é visível. Ao procurarmos os sintemas, olhamos de modo mais cuidadoso os elementos presentes nas fotografias. Fomos surpreendidos com certas constatações que mostraram lógicas diferentes da esperada. Um exemplo disto foi quando a presença do Papa Francisco em sua posição hierárquica de chefe da Igreja nos apontaria para uma lógica diurna, mas, como vemos na categoria temática *Audiência Geral*, ocorre justamente o contrário. Apesar de alguns sintemas apontarem para uma lógica específica, neste caso a diurna, outros elementos também traziam significados para a imagem e nos deslocaram para uma outra lógica, completamente distinta da inicial apontada pelo sintema.

Deste modo, essa análise também nos permitiu compreender que os valores-notícia não variam desta mesma forma, sendo mais direta a especificação de qual deles está presente, como observamos com as categorias de prevalência da lógica diurna: os valores-notícia encontrados eram semelhantes aos sintemas que as fotografias apresentavam, mas, em alguns casos, vemos o afeto como

valor-notícia ligado mais à lógica dramática do que às outras. Essa observação foi possível em categorias como a *Fiéis e Audiência Geral*.

Entretanto, a pesquisa aponta algumas lacunas e, em especial, uma grande pergunta que pode vir a ser respondida em trabalhos futuros: por que a lógica mística não comparece com destaque na comunicação de uma instituição religiosa? Foram encontrados alguns sintemas que poderiam vir a conversar com esta lógica, mas, por fim, outra prevalece acima desta. Apesar das concordâncias que encontramos entre as lógicas e os valores-notícia, esta pesquisa pode crescer e aprofundar-se mais nas teorias de Durand sobre a psique humana e o que o jornalismo tem a nos dizer sobre a noticiabilidade.

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; MEDINA, Cremilda. **Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano**. 2003. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Editora Nova Fronteira, 2015.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Versão Pastoral. Brasília: Editora Paulus, 2014.

DE CARLI, Anelise; BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Imaginário: uma contribuição teórico-metodológica para os Estudos de Jornalismo**. Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 14, n. 27, p. 17-30, jan/jul 2015.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. 6ª ed. Edições 70, 1993.

_____, Gilbert. **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. 4ª ed. Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 4ª ed. WMF Martins Fontes, 2018.

GREGOLIN, Maíra Valencise Gregolin. **Instagram e fotojornalismo: deslocando fronteiras: deslocando fronteiras**. Revista Latino Americana de Ciencias de La Comunicación, v. 14, n.27, p. 283-295, nov. 2017.

SILVA, Gislene. **Para pensar critérios de noticiabilidade**. Estudos em jornalismo e mídia, v. 2, n.1, 2005.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. 1ª ed. Editora ARGOS, 1998.

_____, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Editora Letras Contemporâneas, 2002.

SOUZA E SILVA, Wagner. **Considerações sobre a presença do fotojornalismo no Instagram**. Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia, v. 3, n. 6, 2015.

_____, Wagner. **Foto 0/Foto 1**. Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

_____, Wagner. **Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia**. Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba, 2017.

TEIXEIRA, Tatiana. **Fabricação do Presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. Carlos Eduardo Franciscato. *Brazilian Journalism Research*, v. 1, n. 2, p. 189–191, 2005.

TRAQUINA, Nelson. Ser ou não ser notícia. In: TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo volume 2: a tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis, Insular, 2005.