



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Gustavo Paulo Zonta

A fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico

FLORIANÓPOLIS
2019

Gustavo Paulo Zonta

A fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Mestre em Jornalismo
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Raquel Ritter Longhi
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Stefanie Carlan da Silveira

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zonta, Gustavo Paulo

A fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico /
Gustavo Paulo Zonta ; orientadora, Raquel Ritter Longhi,
coorientadora, Stefanie Carlan da Silveira, 2019.
207 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. Fotojornalismo. 3. Fotografia
documento. 4. Fotografia-expressão. 5. Ensaio
fotojornalístico. I. Ritter Longhi, Raquel. II. Carlan da
Silveira, Stefanie . III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. IV. Título.

Gustavo Paulo Zonta

A fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Stefanie Carlan da Silveira, Dr(a).
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Gislene Silva, Dr(a).
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves, Dr(a).
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Jornalismo.

Prof. Dr.(a) Cárilda Emerim
Coordenador(a) do Programa

Prof. Dr.(a) Raquel Ritter Longhi
Orientador(a)

Florianópolis, 09 de agosto de 2019.

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Inez e Joelcir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço por ser privilegiado. Em um país em que nem 15% da população possui ensino superior completo e apenas 18% dos jovens de 18 a 24 anos estão em universidades, chegar ao mestrado é um enorme privilégio. Tive a sorte de nascer em uma família que sempre valorizou a educação e teve condições de me proporcionar ensino de qualidade desde o ensino básico até a universidade.

Aos meus pais, Inez e Joelcir, e à minha irmã, Ana, por terem apoiado a caminhada de estudos que trilhei até aqui de forma incondicional. Sigo tranquilo porque sei que tenho vocês sempre ao meu lado.

À Naiara, eterna namorada e agora esposa, por compreender minhas ausências durante as aulas, orientações, leituras; por me incentivar a investir nos meus estudos desde a especialização em Fotografia; e por dedicar tanto amor e afeto para a família que estamos construindo. Não chegaria aqui sem você!

À professora Raquel Longhi, orientadora deste trabalho, por acreditar nesta pesquisa, colaborar para o desenvolvimento de todas as suas etapas e oferecer uma parceria afetuosa durante as conversas e orientações.

À professora Stefanie Carlan da Silveira, coorientadora desta pesquisa, por aceitar o desafio de acompanhar um estudo já em andamento, estar sempre disponível nos momentos cruciais para a conclusão deste trabalho e pelo bom humor compartilhado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, pelo conhecimento dividido em sala de aula e por acreditarem no ensino do bom jornalismo no país. Em especial, a Eduardo Meditsch, por ter me apresentado ao mestre Paulo Freire; a Samuel Lima e Jacques Mick, pelas reflexões sobre a importância do jornalismo em nossas vidas; e à Gislene Silva, por transformar o árduo caminho metodológico em um percurso prazeroso na construção desta pesquisa.

Aos colegas de mestrado e doutorado, pelos bons momentos que vivi nesses últimos dois anos quando estava na UFSC. Pesquisar é um ato muitas vezes solitário, mas fazer isso ao lado de pessoas especiais e generosas foi uma experiência única e, por isso, agradeço todos os gestos de afeto e apoio que recebi de vocês.

Aos meus colegas de trabalho, professores do curso de Jornalismo da Universidade do Vale do Itajaí – Univali, pelo companheirismo ao longo desses cinco anos de docência, por ouvirem eu falar deste estudo muitas e muitas vezes e por dividirem comigo suas experiências de pesquisa e de vida.

Aos meus alunos do curso de Jornalismo da Univali, por todo o carinho que recebo diariamente, pelos ensinamentos em sala de aula, por me fazerem um professor melhor a cada semestre e torcerem muito para que eu concluísse essa etapa da minha formação acadêmica.

À Universidade do Vale do Itajaí – Univali, por conceder uma bolsa de estudo como forma de apoio a esta pesquisa. Sou grato por ter me formado jornalista nessa universidade e ter retornado para iniciar minha carreira como docente.

À Universidade Federal de Santa Catarina, por oferecer ensino público de qualidade de forma gratuita a todos e ter me dado a oportunidade de estudar e discutir jornalismo com grandes mestres e profissionais da área.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos e colegas que de alguma forma contribuíram para este trabalho. Em especial, Fernando Assanti, Naiza Comel – por revisar boa parte deste estudo – e Stefani Ceolla. Obrigado por estarem sempre por perto!

Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela.
(ROUILLÉ, 2009)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico a partir das perspectivas da escrita, da autoria e do Outro. O objetivo é identificar como os elementos da fotografia-expressão atuam nos ensaios fotojornalísticos. Esses conceitos são articulados para discutir a estética fotojornalística, a afirmação da individualidade dos fotógrafos e a relação subjetiva com os fotografados. O estudo adota como objeto empírico ensaios fotojornalísticos publicados no espaço Reflexo-Ensaio do Projeto Nós, do jornal *Diário Catarinense*. Os procedimentos metodológicos utilizados na análise são construídos com base nos estudos desenvolvidos por André Rouillé (2009) sobre as transformações históricas que levaram a fotografia-documento para a fotografia-expressão. A partir dos aspectos da escrita, do autor e do Outro, busca-se reconhecer traços da fotografia expressiva nas sequências imagéticas, como o abandono da estética da transparência, a alta consciência da forma e dos infinitos componentes da imagem fotográfica e a proximidade maior do fotógrafo com os seus personagens. Como resultado do percurso de pesquisa, percebe-se um potencial expressivo na construção de imagens jornalísticas na atualidade que abre caminho para novas visibilidades e uma escrita visual mais reflexiva, muito além do simples registro.

Palavras-chave: Jornalismo. Fotojornalismo. Fotografia-documento. Fotografia-expressão. Ensaio fotojornalístico.

ABSTRACT

This research has as object of study the photo-expression in the photojournalistic essay from the perspectives of writing, authorship and the Other. The objective is to identify how the elements of photography-expression act in the photojournalistic essays. These concepts are articulated to discuss the photojournalistic aesthetic, the affirmation of the individuality of the photographers and the subjective relation with the people photographed. The study adopts as an empirical object photojournalistic essays published in the space Reflexo-Ensaio of Projeto Nós, *Diário Catarinense*. The methodological procedures used in the analysis are constructed based on the studies developed by André Rouillé (2009) on the historical transformations that led to photography-document for photography-expression. From the aspects of writing, the author and the Other, it is sought to identify traces of expressive photography in the imaging sequences, such as the abandonment of the aesthetics of transparency, the high awareness of the shape and the infinite components of the photographic image, and the greater proximity of the photographer with their characters. As a result of the research process, one can see an expressive potential in the construction of journalistic images which opens the way to new visibilities and a more reflective visual writing, far beyond simple registration.

Keywords: Journalism. Photojournalism. Photography-document. Photography-expression. Photojournalistic essay.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Print screen da página de publicação das fotografias do Reflexo-Ensaio | 64 |
| Figura 2 - Sequência de imagens do ensaio A Cidade dos Roupões..... | 74 |
| Figura 3 - Sequência de imagens do ensaio Vidas Noturnas..... | 87 |
| Figura 4 - Sequência de imagens do ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 98 |
| Figura 5 - Sequência de imagens do ensaio Elas Não Vieram | 108 |
| Figura 6 - Sequência de imagens do ensaio A Cidade dos Roupões..... | 143 |
| Figura 7 - Fotos 1 e 2 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 145 |
| Figura 8 - Fotos 7 e 12 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 146 |
| Figura 9 - Fotos 4 e 5 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 147 |
| Figura 10 - Fotos 6 e 9 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 149 |
| Figura 11 - Fotos 10 e 11 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 150 |
| Figura 12 - Fotos 13 e 14 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 151 |
| Figura 13 - Fotos 3 e 8 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 152 |
| Figura 14 - Sequência de imagens do ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 154 |
| Figura 15 - Fotos 2 e 7 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 156 |
| Figura 16 - Fotos 8 e 12 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 157 |
| Figura 17 - Fotos 9 e 14 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 158 |
| Figura 18 - Fotos 5 e 13 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 159 |
| Figura 19 - Fotos 1 e 3 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 160 |
| Figura 20 - Fotos 11 e 16 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 161 |
| Figura 21 - Fotos 4, 6, 10 e 15 ensaio Ano-novo no Mocotó..... | 162 |
| Figura 22 - Sequência de imagens do ensaio Elas Não Vieram | 164 |
| Figura 23 - Fotos 4 e 6 ensaio Elas Não Vieram | 167 |
| Figura 24 - Fotos 8 e 13 ensaio Elas Não Vieram | 168 |
| Figura 25 - Fotos 1 e 7 ensaio Elas Não Vieram | 169 |
| Figura 26 - Fotos 11 e 12 ensaio Elas Não Vieram | 170 |
| Figura 27 - Fotos 2, 3, 9, 10, 14 e 15 ensaio Elas Não Vieram..... | 171 |
| Figura 28 - Sequência de imagens do ensaio Vidas Noturnas..... | 173 |
| Figura 29 - Fotos 1, 2, 3 e 4 ensaio Vidas Noturnas | 175 |
| Figura 30 - Fotos 5 e 6 ensaio Vidas Noturnas | 176 |
| Figura 31 - Fotos 7 e 8 ensaio Vidas Noturnas | 177 |
| Figura 32 - Fotos 13, 14, 15 e 18 ensaio Vidas Noturnas | 178 |

| | |
|---|-----|
| Figura 33 - Fotos 9, 10 e 11 ensaio Vidas Noturnas | 179 |
| Figura 34 - Fotos 12, 16, 17 e 19 ensaio Vidas Noturnas | 180 |
| Figura 35 - Fotos 20 e 21 ensaio Vidas Noturnas..... | 181 |

LISTA DE FOTOGRAFIAS

| | |
|---|----|
| Fotografia 1 - Foto 1 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 67 |
| Fotografia 2 - Foto 2 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 67 |
| Fotografia 3 - Foto 3 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 68 |
| Fotografia 4 - Foto 4 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 68 |
| Fotografia 5 - Foto 5 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 69 |
| Fotografia 6 - Foto 6 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 69 |
| Fotografia 7 - Foto 7 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 70 |
| Fotografia 8 - Foto 8 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 70 |
| Fotografia 9 - Foto 9 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 71 |
| Fotografia 10 - Foto 10 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 71 |
| Fotografia 11 - Foto 11 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 72 |
| Fotografia 12 - Foto 12 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 72 |
| Fotografia 13 - Foto 13 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 73 |
| Fotografia 14 - Foto 14 ensaio A Cidade dos Roupões..... | 73 |
| Fotografia 15 - Foto 1 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 76 |
| Fotografia 16 - Foto 2 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 76 |
| Fotografia 17 - Foto 3 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 77 |
| Fotografia 18 - Foto 4 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 77 |
| Fotografia 19 - Foto 5 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 78 |
| Fotografia 20 - Foto 6 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 78 |
| Fotografia 21 - Foto 7 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 79 |
| Fotografia 22 - Foto 8 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 79 |
| Fotografia 23 - Foto 9 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 80 |
| Fotografia 24 - Foto 10 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 80 |
| Fotografia 25 - Foto 11 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 81 |
| Fotografia 26 - Foto 12 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 81 |
| Fotografia 27 - Foto 13 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 82 |
| Fotografia 28 - Foto 14 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 82 |
| Fotografia 29 - Foto 15 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini..... | 83 |
| Fotografia 30 - Foto 16 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 83 |
| Fotografia 31 - Foto 17 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 84 |
| Fotografia 32 - Foto 18 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero..... | 84 |

| | |
|--|-----|
| Fotografia 33 - Foto 19 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero | 85 |
| Fotografia 34 - Foto 20 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Diorgenes Pandini | 85 |
| Fotografia 35 - Foto 21 ensaio Vidas Noturnas Crédito: Marco Favero | 86 |
| Fotografia 36 - Foto 1 ensaio Ano-novo no Mocotó | 90 |
| Fotografia 37 - Foto 2 ensaio Ano-novo no Mocotó | 90 |
| Fotografia 38 - Foto 3 ensaio Ano-novo no Mocotó | 91 |
| Fotografia 39 - Foto 4 ensaio Ano-novo no Mocotó | 91 |
| Fotografia 40 - Foto 5 ensaio Ano-novo no Mocotó | 92 |
| Fotografia 41 - Foto 6 ensaio Ano-novo no Mocotó | 92 |
| Fotografia 42 - Foto 7 ensaio Ano-novo no Mocotó | 93 |
| Fotografia 43 - Foto 8 ensaio Ano-novo no Mocotó | 93 |
| Fotografia 44 - Foto 9 ensaio Ano-novo no Mocotó | 94 |
| Fotografia 45 - Foto 10 ensaio Ano-novo no Mocotó | 94 |
| Fotografia 46 - Foto 11 ensaio Ano-novo no Mocotó | 95 |
| Fotografia 47 - Foto 12 ensaio Ano-novo no Mocotó | 95 |
| Fotografia 48 - Foto 13 ensaio Ano-novo no Mocotó | 96 |
| Fotografia 49 - Foto 14 ensaio Ano-novo no Mocotó | 96 |
| Fotografia 50 - Foto 15 ensaio Ano-novo no Mocotó | 97 |
| Fotografia 51 - Foto 16 ensaio Ano-novo no Mocotó | 97 |
| Fotografia 52 - Foto 1 ensaio Elas Não Vieram | 100 |
| Fotografia 53 - Foto 2 ensaio Elas Não Vieram | 100 |
| Fotografia 54 - Foto 3 ensaio Elas Não Vieram | 101 |
| Fotografia 55 - Foto 4 ensaio Elas Não Vieram | 101 |
| Fotografia 56 - Foto 5 ensaio Elas Não Vieram | 102 |
| Fotografia 57 - Foto 6 ensaio Elas Não Vieram | 102 |
| Fotografia 58 - Foto 7 ensaio Elas Não Vieram | 103 |
| Fotografia 59 - Foto 8 ensaio Elas Não Vieram | 103 |
| Fotografia 60 - Foto 9 ensaio Elas Não Vieram | 103 |
| Fotografia 61 - Foto 10 ensaio Elas Não Vieram | 104 |
| Fotografia 62 - Foto 11 ensaio Elas Não Vieram | 105 |
| Fotografia 63 - Foto 12 ensaio Elas Não Vieram | 105 |
| Fotografia 64 - Foto 13 ensaio Elas Não Vieram | 106 |
| Fotografia 65 - Foto 14 ensaio Elas Não Vieram | 106 |

| | |
|--|-----|
| Fotografia 66 - Foto 15 ensaio Elas Não Vieram | 107 |
| Fotografia 67 - Foto 5 ensaio Elas Não Vieram | 166 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 - Elementos expressivos considerados na análise de textos fotográficos..... | 117 |
|--|-----|

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|--|------------|
| | INTRODUÇÃO E APONTAMENTOS METODOLÓGICOS | 17 |
| 1 | DO DOCUMENTO À EXPRESSÃO | 30 |
| 1.1 | A FOTOGRAFIA EM TRANSFORMAÇÃO | 31 |
| 1.2 | ENSAIO FOTOJORNALÍSTICO..... | 46 |
| 1.3 | REFLEXO-ENSAIO | 62 |
| 1.3.1 | A Cidade dos Roupões | 66 |
| 1.3.2 | Vidas Noturnas | 75 |
| 1.3.3 | Ano-novo no Mocotó | 88 |
| 1.3.4 | Elas Não Vieram..... | 99 |
| 2 | FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO..... | 109 |
| 2.1 | A ESCRITA | 111 |
| 2.2 | O AUTOR | 122 |
| 2.3 | O OUTRO | 132 |
| 3 | A POTÊNCIA EXPRESSIVA DO FOTOJORNALISMO | 142 |
| 3.1 | MARCO FAVERO | 143 |
| 3.2 | DIORGENES PANDINI..... | 154 |
| 3.3 | CRISTIANO ESTRELA | 164 |
| 3.4 | DIORGENES E MARCO | 173 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 183 |
| | REFERÊNCIAS | 191 |
| | APÊNDICE A – Tabela de classificação dos ensaios - Reflexo-Ensaio | 197 |

INTRODUÇÃO E APONTAMENTOS METODOLÓGICOS

A fotografia se tornou uma das formas de comunicação mais presentes na vida cotidiana das sociedades contemporâneas. Ela está em praticamente todos os acontecimentos sociais, sejam eles públicos ou privados. A produção de imagens fotográficas e seu consumo passaram a fazer parte dos nossos hábitos diários. Esse cenário fica evidente quando analisamos o crescimento do número de fotografias feitas nos últimos anos. Em 1999, no auge da indústria de câmeras de filmes, foram produzidas cerca de 80 bilhões de fotos, segundo dados da empresa de filmes fotográficos Kodak¹. Dezoito anos depois, em 2017, estima-se que este número tenha chegado a 1,2 trilhão², o equivalente a 1.200 bilhões de fotos. A imagem fotográfica passa a ser um elemento ubíquo, o mundo-imagem, muitas vezes, toma conta do mundo real (SONTAG, 2004) e a internet se torna o principal território de divulgação das produções imagéticas. Mas até chegarmos ao atual cenário, a fotografia passou por uma série de transformações. Do daguerreótipo às telas, a imagem fotográfica foi repensada, colocada em dúvida, revisitada, substituída, transformada.

A descoberta do primeiro processo capaz de produzir imagens fixas em chapas de metal foi anunciada ao mundo em 1839 na França, em sessão conjunta das Academias de Ciências e de Belas Artes de Paris. O daguerreótipo foi desenvolvido após anos de estudos por Joseph Niépce, litógrafo, e Louis Daguerre, artista. O invento foi comprado pelo governo francês e sua patente tornada domínio público, assim qualquer pessoa poderia produzi-lo. Mas o processo de fixação de imagens não foi uma descoberta exclusiva da parceria Niépce-Daguerre. No mesmo período, diversos inventores e estudiosos descobrem métodos de fixar a luz em superfícies, inclusive no Brasil. O francês Hippolyte Bayard cria positivos diretos sobre papel; na Inglaterra, William Fox Talbot desenvolve o calótipo, processo que gera negativos em papéis sensibilizados; em terras brasileiras, a descoberta isolada da fotografia acontece através de um francês, Hercules Florence³, que produz impressões fotográficas no ano de 1833 na Vila de São Carlos, onde hoje é a cidade de Campinas, São Paulo.

A invenção da fotografia na primeira metade do século XIX está diretamente relacionada ao contexto socioeconômico e cultural da época: avanços na revolução industrial, nascimento das grandes metrópoles, valorização das pesquisas e da ciência. A imagem técnica

¹ Dado publicado no relatório anual da Kodak do ano de 2000.

² Dado da InfoTrends Research Group.

³ A história da descoberta da fotografia no Brasil é contada pelo professor Boris Kossoy no livro *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*.

é fruto do encontro de dois saberes científicos: de um lado a física, através da óptica (câmera escura), e do outro a química, a busca por substâncias fotossensíveis. Sua gênese mecânica e a aparente capacidade de representar a realidade de forma automática, “pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem” (BAZIN, 1991, p. 22), vão modificar a relação das pessoas com o mundo. A fotografia mudará de modo profundo as formas de comunicação, a publicação de informações pelos veículos de imprensa e se tornará a matriz das imagens cinematográficas e televisivas.

Devido à força de seu caráter documental e à relação utilitária que constituirá com a sociedade industrial, por muito tempo a fotografia vai ser usada como instrumento de registro. A primeira função será a de retratar os membros da nova classe social que surge com a industrialização e a monetarização das economias: a burguesia. Uma classe que quer ser reconhecida. “Não tendo passado ilustre como os nobres, quer deixar uma imagem para a posteridade. Por isso, o retrato fotográfico encontrou um clima tão favorável para se desenvolver” (BUIIONI, 2011, p. 9). As classes mais populares também irão aderir aos retratos quando os preços se tornarem acessíveis, principalmente a partir do invento da *carte-de-visite*⁴ pelo fotógrafo francês Eugène Disdéri.

A popularização do retrato e os avanços tecnológicos que serão implementados para tornar a câmera fotográfica um instrumento de fácil manipulação – os primeiros daguerreótipos pesavam quase 100 quilos e as placas de metal precisavam ser expostas ao sol por 15 minutos para a fixação das imagens – criam rapidamente uma indústria da fotografia. Surgem os primeiros fotógrafos profissionais e, aos poucos, são instalados estúdios fotográficos na Europa e nas Américas. “Em 1891 existem na França mais de mil estúdios e a fotografia ocupa mais de meio milhão de pessoas. (...) Em outros países da Europa, e sobretudo na América, essa evolução é ainda mais marcada” (FREUND, 2010, p. 92). Esses fotógrafos profissionais logo passam a disputar espaço com os amadores.

Com o surgimento de câmeras de manuseio simples, alimentadas por rolos de filmes, como as famosas Kodak e Brownie, lançadas pela Eastman Kodak⁵ em 1888 e 1900, sob o slogan "Você aperta o botão, nós fazemos o resto", milhares de pessoas começam a fotografar. A instantaneidade passará a fazer parte das características mais marcantes da imagem técnica. A fotografia posada e as cenas estáticas dão lugar a novas formas de registrar as pessoas e o cotidiano. A liberdade de movimento transforma o enquadramento em “um

⁴ Vários retratos pequenos eram feitos em apenas um negativo de vidro, no tamanho semelhante a um cartão de visita, o que barateava o custo do processo e permitia às pessoas mais humildes fazerem fotografias.

⁵ Empresa fundada pelo empresário americano George Eastman, inventor do filme fotográfico que popularizou o processo de fotografar.

processo de captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. O mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas” (ROUILLÉ, 2009, p. 91). Surge uma série de imagens que vão transgredir as normas estéticas vigentes até então.

A possibilidade do instantâneo, aliada a novas técnicas de tipografia, vai impulsionar o desenvolvimento de um novo tipo de imagem fotográfica, que começou a ser produzida ainda no final do século XIX e vai se efetivar no começo do século XX: a fotografia de imprensa. O uso de imagens em jornais e revistas revoluciona a transmissão dos acontecimentos ao mesmo tempo que tem impacto direto na relação do homem com os fatos que ocorrem ao seu redor e no mundo. Nas primeiras décadas de 1900, começam a atuar grandes repórteres fotográficos que dão vida a uma nova estética na produção de imagens: o fotojornalismo. A linguagem fotojornalística inicia na década de 1920, na Alemanha, ganha destaque em reportagens publicadas em revistas ilustradas do mundo inteiro, vive seu ápice nas décadas de 60 e 70 e tem sua morte anunciada inúmeras vezes entre os anos 80 e os anos 2000, devido ao impacto do processo de digitalização das tecnologias e a crise do valor documental da fotografia. Hoje, o fotojornalismo parece renascer sob uma nova estética, pautada em formas diferentes de fazer e entender a fotografia jornalística (PERSICHETTI, 2012).

É este processo de renascimento do fotojornalismo que interessa a esta pesquisa. Diversos autores têm problematizado as mudanças ocorridas no campo da fotografia nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos de 1970 e 1980. Neste período, ganham destaque correntes teóricas importantes que vão discutir o fazer imagético de maneira sistemática, como a semiótica do americano Charles Peirce, e são publicados trabalhos de estudiosos que colocam no centro do debate questões conceituais sobre o fotográfico. Na década de 70, Susan Sontag lança o clássico *Sobre fotografia* (1973), também é editado o livro *Fotografia e sociedade*, de Gisèle Freund (1974), escrito ainda em 1968. Na década de 80, Roland Barthes escreve *A Câmara Clara* (1982), talvez a obra mais lembrada entre os estudos do campo, o belga Philippe Dubois lança *O Ato Fotográfico* (1983) e o filósofo tcheco radicado no Brasil Vilém Flusser escreve o provocativo livro *A filosofia da caixa preta* (1985).

Além da produção acadêmica, começa nessa época um processo de legitimação cultural e artística da fotografia. Ela passa a ser vista com outros olhos pela sociedade e surgem novas práticas e formas de utilizá-la. Assim, a imagem fotográfica ganha espaço em outros circuitos.

Criaram-se numerosos festivais, revistas, galerias; publicaram-se obras; abriram-se escolas especializadas e departamentos universitários; realizaram-se estudos e pesquisas, históricos e teóricos; constituíram-se coleções privadas e públicas; obras ingressaram em museus, e houve uso crescente de procedimentos fotográficos pelos artistas, nascendo, assim, um mercado. Em resumo, a prática e as produções fotográficas migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte (ROUILLÉ, 2009, p. 15).

O novo olhar dirigido à fotografia desperta uma postura mais consciente quanto à complexidade das imagens no cenário moderno e contemporâneo. No campo do fotojornalismo, essas mudanças culturais e os avanços tecnológicos têm modificado a forma de se produzir e publicar imagens, desde a captura até o processo de distribuição desses conteúdos. Muito além das práticas diárias dos fotojornalistas e dos novos caminhos pelos quais as imagens passaram a percorrer, principalmente após a migração dos equipamentos fotográficos da tecnologia analógica para a digital, reconfigurações têm ocorrido nas características estéticas das imagens veiculadas pela imprensa, nos assuntos abordados pelas equipes de fotógrafos, no papel desempenhado por estes profissionais e nas narrativas construídas a partir destas imagens.

Esse processo é resultado principalmente da expansão da cultura digital a partir da década de 90 e da disseminação das redes sociais. A constituição de uma sociedade em rede (CASTELLS, 2006), baseada na cibercultura (LEVY, 2010), provoca o surgimento de novas formas de produzir, distribuir e consumir conteúdos informativos. Entre esses conteúdos, as imagens têm papel de destaque, representando grande parte do que é compartilhado. Esse movimento tem se acentuado ainda mais recentemente devido ao processo de convergência midiática (JENKINS, 2008). A convergência é o conceito que melhor define o atual estágio do jornalismo. Como explica Jenkins (2008, p. 27-28), não se trata apenas de “um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural”. Assim, “a convergência não ocorre por meio de aparelhos”, mas “dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros”.

Neste cenário, em que a internet é o principal local de divulgação das produções imagéticas, é nos portais de notícias dos veículos de comunicação tradicionais, ou mesmo em projetos fotojornalísticos independentes, de coletivos, agências ou profissionais *freelancers*, que tem surgido o que o professor Fred Ritchin (PIRES, 2014) chama de Novo Fotojornalismo (terminologia proposta em alusão ao movimento dos anos 60/70 conhecido como Novo Jornalismo/Jornalismo Literário). A infinidade de recursos disponíveis na rede mundial de computadores ampliou as possibilidades de produção de conteúdos visuais. Na

web, a fotografia é combinada com outras linguagens, como vídeos, sons, montagens, materiais gráficos, e dá origem a produtos de caráter multimídia e hipermídia (LONGHI, 2008). Esse novo lugar do fotojornalismo abre caminho para a construção de narrativas mais profundas, dinâmicas, criativas e interativas.

Os estudos mais recentes no campo da fotografia e do fotojornalismo têm procurado compreender os impactos dessas enormes transformações no papel da imagem fotográfica na contemporaneidade, na era da cultura visual. Josep M. Català (2005), pesquisador da Universidade Autônoma de Barcelona, desenvolveu o conceito de imagem complexa para estudar o fenômeno na atualidade. O autor buscou inspiração no pensamento do teórico Edgar Morin para defender um olhar complexo sobre as imagens contemporâneas. Muitos autores têm trabalhado com a perspectiva da pós-fotografia (FONTCUBERTA, 2016; RITCHIN, 2009; BRIZUELA, 2014), procurando entender o impacto da fotografia eletrônica, sua relação com a vida no ciberespaço e seus usos na era digital. Outros falam em fotografia expandida, como Rubens Fernandes Jr. (2002, 2006) a partir da leitura dos conceitos de Rosalind Krauss, para definir as produções fotográficas híbridas, que utilizam técnicas das artes plásticas e rompem com as referências e modelos. O francês André Rouillé (2009) cunhou os conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão para explicar as mudanças sofridas pela fotografia desde a sua invenção, em 1839, até a sua entrada no campo das artes. A pesquisadora brasileira Sandra Gonçalves (2009), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolveu o conceito de fotografia-menor, a partir da leitura de Deleuze e Guattari (1977) sobre a obra de Franz Kafka, para estudar as imagens que subvertem o paradigma do documento no fotojornalismo moderno e contemporâneo.

Por ter como foco de interesse a potência expressiva do fotojornalismo na construção de sequência imagéticas, esta pesquisa adota como referencial teórico principal no campo da imagem fotográfica os estudos desenvolvidos por Rouillé (2009) no seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Os conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão, apresentados de forma bastante didática pelo autor, e suas considerações a respeito das modificações ocorridas nas produções fotográficas ao longo das últimas décadas são articulados para problematizar a construção de ensaios fotojornalísticos na atualidade e definir estruturalmente esta pesquisa. A teoria desenvolvida pelo francês não é apenas usada para nortear as discussões sobre o fazer fotográfico, mas também orienta os procedimentos metodológicos deste trabalho.

Com base nestas concepções, a pesquisa tem como objeto de estudo a fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico a partir das perspectivas da escrita, da autoria e do Outro⁶. O objetivo é identificar como os elementos da fotografia-expressão atuam nos ensaios fotojornalísticos contemporâneos. Eles foram selecionados por meio das definições de Rouillé (2009) a respeito das características que constituem o regime visual da fotografia-expressão, que reconhece elementos que a fotografia-documento rejeitava: a escrita fotográfica, a autoria e o dialogismo. Esses conceitos são articulados para discutir a estética fotojornalística, a afirmação da individualidade dos fotógrafos e a relação subjetiva com os fotografados.

O estudo adota como objeto empírico ensaios fotojornalísticos publicados no espaço Reflexo-Ensaio do projeto Nós, do jornal *Diário Catarinense (DC)*. O diário do grupo NSC⁷ é um dos principais veículos de comunicação de Santa Catarina, está entre os 20 maiores jornais em circulação no país, somando as versões impressa e digital, e é líder em leitura e circulação no Estado segundo dados do Instituto Verificador de Comunicação (IVC) de agosto de 2018. É o único jornal impresso que se propõe a circular em todo o estado e possui um trabalho intenso voltado para o webjornalismo. Com o olhar direcionado para o conteúdo fotojornalístico, ganham destaque as produções realizadas para o projeto Nós. O Nós, produzido pela equipe do *DC*, existe desde outubro de 2015 e tem como proposta principal a abordagem de pautas polêmicas relacionadas ao estado de Santa Catarina.

O conteúdo das reportagens especiais do Nós é distribuído de forma impressa através de um caderno veiculado junto ao diário e digitalmente no site do projeto⁸, que faz parte do portal online do jornal⁹. Até agora, foram produzidas 116 reportagens para o espaço. Além das reportagens, desde maio de 2016, o Nós também possui um espaço específico para a divulgação das produções fotográficas: o Reflexo-Ensaio. Neste ambiente, são apresentados ensaios produzidos pela equipe de repórteres fotográficos do *DC*, por colaboradores e também construídos com imagens de agências de notícias nacionais e internacionais. Até hoje, foram publicados 60 ensaios, que abordam temáticas diversas e possuem diferentes propostas de narrativa. Esses ensaios fotojornalísticos formam o objeto empírico desta pesquisa.

⁶ Opta-se por utilizar a palavra com letra maiúscula para acompanhar o uso feito por Rouillé (2009) na construção de sua teoria sobre a imagem fotográfica contemporânea. O termo se refere ao fotografado como parte implicada no ato fotográfico, parceiro do fotógrafo, e não mais como mero objeto da fotografia.

⁷ A NSC Comunicação foi criada em 2017 com o fim do processo de transição dos antigos veículos de comunicação pertencentes ao Grupo RBS para o Grupo NC em Santa Catarina. É formada pela emissora de televisão NSC TV – afiliada da Rede Globo – pelos jornais Diário Catarinense, A Notícia, Jornal de Santa Catarina e Hora de Santa Catarina, e pelas emissoras de rádio CBN Diário, Atlântida e Itapema. A sigla significa Nossa Santa Catarina.

⁸ O conteúdo produzido para o Projeto Nós pode ser acessado através do link: <http://dc.clicrbs.com.br/sc/pagina/nos.html>.

⁹ O site do Diário Catarinense pode ser acessado pelo link: <https://www.nsctotal.com.br/dc>

A partir do universo total de 60 ensaios, foram definidos quatro procedimentos metodológicos para alcançar o objetivo proposto pela pesquisa:

1. captura e classificação/categorização dos ensaios publicados no espaço Reflexo-Ensaio;
2. levantamento de dados quantitativos a respeito das produções fotográficas;
3. seleção de quatro ensaios dos fotógrafos com maior produção: Marco Favero, Diorgenes Pandini e Cristiano Estrela;
4. análise dos ensaios fotojornalísticos a partir dos três aspectos propostos por André Rouillé (2009): a escrita, o autor e o Outro.

O primeiro passo metodológico exigiu a construção de uma tabela para categorizar os ensaios capturados. Esta tabela (*Apêndice A*) foi idealizada com base em outros trabalhos realizados neste sentido, como os de Ramos (2017) e Sallet (2015). Assim, todos os dados dos ensaios foram organizados a partir dos seguintes itens:

- a. título;
- b. tema;
- c. autoria das fotos;
- d. autoria dos textos;
- e. local de captação;
- f. data da publicação;
- g. produção própria ou externa;
- h. classificação em ensaio ou história em imagens;
- i. presença de texto e legendas;
- j. quantidade de imagens;
- k. fotos coloridas ou preto e branco;
- l. orientação espacial: verticais ou horizontais;
- m. presença de vídeo.

Com a organização destas informações, foi possível realizar o segundo passo proposto, o levantamento de dados, e ter uma noção das características gerais dos ensaios. Além disso, a partir desse procedimento notou-se a presença substancial de ensaios

fotográficos produzidos pelos repórteres Diorgenes Pandini, Marco Favero e Cristiano Estrela. Assim, do universo de 60 ensaios, quatro foram selecionados para serem analisados profundamente de acordo com os aspectos apresentados por Rouillé (2009).

A escolha dos ensaios levou em conta três fatores: os repórteres fotográficos pertencerem à equipe do veículo estudado; os fotojornalistas terem a maior produção de conteúdo; e a data da publicação, com definição de dois ensaios de cada ano de produção, 2016 e 2017, feitos em períodos diferentes do projeto. Com relação à maior produção de conteúdo, adotou-se como linha de corte o número mínimo de cinco ensaios individuais, o que restringiu o número de profissionais a três fotógrafos: Marco Favero (18 ensaios individuais), Diorgenes Pandini (10 ensaios individuais) e Cristiano Estrela (5 ensaios individuais). A partir desses critérios, foram selecionados três ensaios individuais e um produzido em parceria: um de Marco Favero, chamado *A Cidade dos Roupões*, outro de Diorgenes Pandini, intitulado *Ano-novo no Mocotó*, o ensaio *Elas Não Vieram*, de Cristiano Estrela, e um trabalho feito de forma conjunta por Marco e Diorgenes, *Vidas Noturnas*.

Cada ensaio ajuda a compreender melhor como atuam os elementos constitutivos do regime visual da fotografia-expressão nos ensaios fotojornalísticos. O ensaio *A Cidade dos Roupões*, de Marco Favero, publicado em julho de 2016, nos três primeiros meses de projeto, foi o sexto a ser compartilhado na página do Reflexo-Ensaio. *Vidas Noturnas*, de Marco e Diorgenes, foi publicado em outubro de 2016, seis meses após a criação do espaço. O ensaio individual de Diorgenes, *Ano-novo no Mocotó*, foi o primeiro compartilhado no ano de 2017, no início do mês de janeiro, nove meses após o início do projeto. O ensaio de Cristiano Estrela, *Elas Não Vieram*, é de agosto de 2017 e está entre os últimos publicados no site do Reflexo-Ensaio.

Após a realização dos três primeiros passos, a análise dos materiais foi a última etapa do estudo. Para possibilitar um olhar crítico sobre os conteúdos alinhado com o referencial teórico principal da pesquisa, o método adotado foi construído a partir dos elementos constitutivos da fotografia-expressão segundo Rouillé (2009): a escrita, o autor e o Outro. Cada elemento se transformou em um aspecto a ser analisado nas sequências imagéticas. A operacionalização desta proposta se deu a partir da leitura dos ensaios nos três eixos (a escrita, o autor e o Outro) a fim de verificar a existência dos traços da fotografia expressiva nas sequências imagéticas apresentados a seguir:

1. A escrita:

- abandono da estética da transparência: presença de desfoques, cortes abruptos, sombras, efeitos de opacidade;
- alta consciência da forma e dos infinitos componentes expressivos da fotografia: enquadramento, composição, contrastes, planos e ângulos;
- narrativa conduzida pelo conteúdo das imagens em detrimento de textos explicativos e legendas.

2. O autor:

- presença do olhar subjetivo do fotógrafo, que deixa de ser apenas testemunha dos fatos e se expressa sobre o tema fotografado;
- as escolhas criativas feitas pelo repórter fotográfico produzem os sentidos das sequências imagéticas;
- recusa do furo jornalístico e produção de pautas próprias.

3. O Outro:

- relação de maior proximidade entre os fotógrafos e seus personagens;
- o roubo de cenas é substituído pela troca, pelo diálogo com os fotografados;
- promoção da visibilidade dos excluídos, dos sem-imagem, dos personagens desconhecidos do cotidiano das cidades.

Para orientar a observação das produções fotográficas, foram definidas como ferramentas de análise a proposta de categorização dos elementos expressivos da imagem fotográfica de Duarte (2000) e os estudos de narrativas imagéticas de Freeman (2013) e Sousa (2002). Referência nos estudos da imagem no campo da comunicação, Duarte (2000) considera o sistema representativo da fotografia uma linguagem e a foto um texto. O texto fotográfico, mesmo o jornalístico, é um “objeto trabalhado, construído segundo normas profissionais, estéticas e/ou ideológicas” (DUARTE, 2000, p. 172). Assim, todos os elementos que compõem a imagem fotográfica interferem na produção de sentido: enquadramento, plano, composição, formato, nitidez, contraste. Neste caminho, a autora busca a construção de categorias descritivas para o plano de expressão das imagens fotográficas. As categorias que ela propõe são organizadas da seguinte forma:

(1) aspectos de apresentação geral: enquadramento, plano, foco (seleção, profundidade de campo, movimento); (2) aspectos cromáticos: cor, tonalidade, contraste; (3) aspectos relacionais: composição (linhas de foco, disposição dos elementos, interseção dos terços, forma), posição do motivo; (4) aspectos exteriores: posição da câmara, posição da fonte de luz, características da fonte (DUARTE, 2000, p. 174).

Portanto, a análise dos ensaios desta pesquisa leva em conta diversos fatores, como: (1) enquadramento (quadrado, horizontal, vertical), plano (abertos, médios, fechados e suas variações), foco (totalmente em foco, parcialmente focada ou totalmente fora de foco), movimento (quadro estático ou com sensação de movimento); (2) ordem cromática (preto e branco, colorida, tonalizada, colorizada), tonalidade (cores frias, cores quentes, cores neutras), contraste (baixo contraste, alto contraste, contrastes tonais); (3) composição (disposição dos elementos, linhas de foco, interseção dos terços), posição do motivo (no centro do quadro, na base, à direita, à esquerda, no topo do quadro); (4) posição da câmara (acima do motivo, abaixo, na altura do motivo), posição da fonte de luz (atrás do motivo, acima, ao lado), características da fonte de luz (reduzidas, médias, extensas). Esses aspectos são tensionados em busca de indícios da fotografia-expressão na construção das narrativas, na procura por traços de uma escrita fotográfica que reforça a presença de um autor e sua subjetividade e adota uma postura dialógica com as pessoas e as coisas fotografadas.

Além de observar os elementos expressivos das imagens, é importante entender como a sequência narrativa influencia na história apresentada. Freeman (2013), a partir das fórmulas clássicas de narrativas, apresenta quatro elementos essenciais para qualquer história narrada em imagens: abertura, corpo, fechamento e clímax. A abertura é importante porque a imagem precisa impactar o leitor e captar rapidamente sua atenção para seguir a leitura. O corpo deve apresentar os personagens, os temas e situações abordados. O fechamento completa a história, de forma rápida, enigmática ou emocionante. O clímax, na fotografia, seria a imagem principal da narrativa, a mais impactante do conjunto de fotos apresentadas.

Uma das formas de promover essa variação é a utilização de diferentes planos na captura das fotografias. Na produção de histórias em imagens no fotojornalismo, Sousa (2002, p. 129) identifica cinco tipos de fotografias usadas na fotorreportagem: 1) planos gerais globalizantes, em que participam os principais elementos significativos; 2) planos médios e de conjunto das ações principais; 3) grandes planos e planos de pormenor de detalhes significativos do meio, dos sujeitos e das ações; 4) retratos dos sujeitos, em close-up ou noutros planos, como o plano americano (corte acima dos joelhos) e 5) fotografia de

encerramento. Esses tipos de imagens nos auxiliam a pensar a narrativa apresentada pelos ensaios fotojornalísticos estudados nesta pesquisa.

A proposta metodológica de análise não tem o intuito de limitar a interpretação das produções fotográficas, mas apontar um caminho possível para a sua compreensão. Como alerta Beceyro (2005), cada fotografia possui elementos específicos utilizados pelo fotógrafo e, portanto, exige um olhar único e enfoques originais. “Da mesma maneira que não há modelos para fazer uma fotografia (simplificando: não há técnica), tampouco pode haver modelos para analisá-la”¹⁰ (BECEYRO, 2005, p. 102). Por isso, como indica o autor, busca-se neste estudo analisar as fotografias com foco no texto das imagens, na sua escrita, sua gramática. “Tirar de cada fotografia, ‘em si mesma’, todos os elementos necessários para a sua compreensão e sua valoração”¹¹ (BECEYRO, 2005, p. 101). Essa postura reflexiva é ainda mais necessária pois o objeto deste estudo é composto de imagens fotojornalísticas que margeiam o campo da arte, ingressam no regime visual da fotografia-expressão e excedem reflexões de caráter apenas técnico ou ideológico.

Os conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão são fundamentais para que se entenda as opções metodológicas apresentadas. Por isso, a teoria construída por Rouillé (2009) está na primeira parte desta pesquisa, que foi dividida em três capítulos. Os dois primeiros apresentam discussões de caráter essencialmente teórico enquanto o terceiro traz a análise do material empírico. No primeiro capítulo, busca-se explicar os conceitos desenvolvidos pelo francês André Rouillé e a influência dessas perspectivas fotográficas na concepção das produções fotojornalísticas. Intitulado *Do documento à expressão*, é dividido em três partes: a primeira, *Fotografia em transformação*, explica as mudanças históricas, socioeconômicas e culturais que promoveram o deslocamento da fotografia-documento para a fotografia-expressão. As reflexões de Rouillé (2009) são problematizadas através de autores como Bazin (1991), Freund (2010), Dubois (2006), Buitoni (2011), Persichetti (2012), Hacking (2012) e Sousa (2011). A segunda parte, *Ensaio fotojornalístico*, aborda o fotojornalismo na contemporaneidade e a construção de ensaios fotográficos. O debate é conduzido pelas ideias de autores como Sousa (2002), Baeza (2007), Buitoni (2011), Persichetti (2012), Fiuza e Parente (2008), Henn e Sallet (2012), Ramos (2017) e Freeman

¹⁰ Tradução livre do autor do original: “De la misma manera que no hay modelos para hacer una fotografía (simplificando: no hay técnica), tampoco puede haber modelos para analizarla” (BECEYRO, 2005, p. 102).

¹¹ Tradução livre do autor do original: “Sacar de cada fotografía, ‘en sí misma’, todos los elementos necesarios para su comprensión y su valoración” (BECEYRO, 2005, p. 101).

(2013). A terceira parte, *Reflexo-Ensaio*, apresenta o objeto empírico da pesquisa, os ensaios selecionados para a análise.

Explicados os conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão, apresentada a evolução das narrativas fotojornalísticas e definido o objeto empírico da pesquisa, parte-se para a problematização dos três aspectos fundamentais do regime expressivo: a escrita, o autor e o Outro. Estes são os temas do segundo capítulo. A escrita fotográfica é abordada na primeira parte. Intitulado *A escrita*, o tópico é dedicado à discussão dos aspectos conceituais a respeito do texto fotográfico e sua gramática específica. A crise do documento abre espaço para o surgimento de um regime visual que requer uma escrita, um formato assumido por um autor. As visibilidades já não são mais extraídas diretamente das coisas, produzem-se indiretamente, através da forma da imagem, da escrita fotográfica. A perspectiva de Rouillé (2009) é debatida por meio de autores como Duarte (2000), Beceyro (2005), Buitoni (2011), Persichetti (2012), Gonçalves (2012) e Kossoy (2002).

Na segunda parte, aborda-se a questão da autoria no fotojornalismo. Neste tópico, intitulado *O autor*, debate-se a presença da subjetividade do fotógrafo na produção fotojornalística. A imagem jornalística tradicional, antes imparcial, objetiva e verdadeira, abre espaço para uma imagem construída, subjetiva, que reconhece a presença de um autor. Entre as referências que aparecem neste debate estão Rouillé (2009), Dubois (2006), Flusser (2011), Persichetti (2012), Gonçalves (2012), Fabris (2003), Sousa (2000, 2011), Antonio (1998), Barros (2010) e Ramos (2018). A discussão inicia no processo de reconhecimento da autoria e do direito autoral no campo da fotografia de maneira geral e, especificamente, na prática do fotojornalismo. São retomados fatos históricos que marcaram o movimento de reivindicação dos fotógrafos quanto ao caráter artístico da sua atividade, a batalha pelos direitos autorais das imagens fotográficas, o reconhecimento do papel criador e a utilização de créditos nas fotos veiculadas pela indústria midiática.

Na terceira e última parte, discute-se a relação dos fotógrafos com os Outros, com os fotografados. No tópico, intitulado *O Outro*, discute-se de forma mais profunda o que Rouillé (2009) chama de reportagem dialógica. Nesta perspectiva, o fotojornalista deixa de ser um ladrão de imagens, que “rouba” cenas às pressas, para se tornar um construtor de imagens, que vê no fotografado um parceiro no processo de produção das fotografias. Entre os autores que dão base para esta discussão estão Freund (2010), Fabris (1998, 2004), Pereira (2018), Sousa (2000) e Castanheira (2016). Procura-se problematizar o ato de posar e as relações estabelecidas entre fotógrafos e fotografados ao longo do processo de evolução do ato fotográfico. No campo do fotojornalismo, a pose foi bastante explorada no início da atividade

devido às limitações das câmeras e à influência da estética da pintura na construção das imagens fotográficas. Com o surgimento de equipamentos mais avançados, as fotos posadas vão perder espaço para a captura de imagens sem a cooperação dos sujeitos fotografados, que valorizam o espontâneo e o instantâneo.

Após a abordagem teórica dos elementos constitutivos da fotografia-expressão, no terceiro e último capítulo deste estudo, busca-se identificar a existência de traços da fotografia expressiva nas quatro sequências imagéticas produzidas pelos fotojornalistas do projeto Reflexo-Ensaio. Para isso, analisa-se, com base na metodologia já apresentada, os ensaios: *A Cidade dos Roupões*, de Marco Favero; *Ano-novo no Mocotó*, de Diorgenes Pandini; *Elas Não Vieram*, de Cristiano Estrela; e *Vidas Noturnas*, feito de forma conjunta por Marco e Diorgenes. A observação das produções fotográficas utiliza como ferramentas as categorias dos elementos expressivos da imagem fotográfica propostas por Duarte (2000) e os estudos de narrativas imagéticas de Freeman (2013) e Sousa (2002).

Por fim, nas considerações finais da pesquisa, são apresentados os aspectos gerais do estudo sobre a produção fotojornalística no regime visual da fotografia-expressão. Retoma-se conceitos discutidos na introdução da pesquisa e no seu desenvolvimento para problematizar a construção de ensaios fotojornalísticos na contemporaneidade. Como resultado do estudo, percebe-se um potencial expressivo na construção de imagens jornalísticas na atualidade que abre caminho para novas visibilidades e uma escrita visual mais reflexiva, muito além do simples registro.

1 DO DOCUMENTO À EXPRESSÃO

Este capítulo está dividido em três partes: a primeira explica as mudanças históricas, socioeconômicas e culturais que promoveram o deslocamento da fotografia-documento para a fotografia-expressão e apresenta as características que definem estes dois regimes visuais; a segunda discute o fotojornalismo na contemporaneidade e a construção de ensaios fotográficos; a terceira apresenta o objeto empírico desta pesquisa, o projeto Reflexo-Ensaio, do jornal *Diário Catarinense*, e os ensaios selecionados para a análise.

A discussão inicial aborda o deslocamento da fotografia-documento para a fotografia-expressão a partir dos estudos de Rouillé (2009). Vê-se que o regime documental reinará por muitos anos até que a fotografia ganhe legitimidade e passe a desempenhar outras funções sociais. Neste contexto, o jornalismo é uma das áreas que se apropria do efeito de verdade promovido pelas imagens fotográficas para comprovar os acontecimentos narrados. A união fotografia-imprensa dá início a um dos papéis mais importantes que a fotografia-documento vai desempenhar na sociedade moderna: informar. Aborda-se como o regime documental foi importante para o surgimento da figura do repórter-fotográfico e do fotojornalismo moderno e os motivos que provocaram o seu declínio a partir década de 70. Deste ponto em diante, debate-se a ascensão da fotografia-expressão e problematiza-se os três elementos que a constituem: a escrita, o autor e o Outro.

Na segunda parte, mostra-se a evolução da produção de ensaios no campo do fotojornalismo. Em um primeiro momento, procura-se retomar conceitos básicos da fotografia jornalística para compreender as características que marcam o fotojornalismo na contemporaneidade, na era da cultura da convergência. Discute-se, assim, os tipos de fotografias mais presentes na imprensa até chegarmos às histórias em fotografias: as fotorreportagens e o foto-ensaio. Na sequência, aprofunda-se as discussões sobre o foto-ensaio e como ele abre espaço para formas alternativas de expressão no campo do fotojornalismo.

Na terceira parte, são apresentadas as características do objeto empírico da pesquisa, o projeto Reflexo-Ensaio, e os quatro ensaios selecionados para serem analisados neste estudo: *A Cidade dos Roupões*, de Marco Favero, *Vidas Noturnas*, de Marco Favero e Diorgenes Pandini, *Ano-novo no Mocotó*, de Diorgenes Pandini, e *Elas Não Vieram*, de Cristiano Estrela.

1.1 A FOTOGRAFIA EM TRANSFORMAÇÃO

A fotografia tem papel fundamental e direto em nossa construção de sociedade. Sua criação e possibilidade revolucionária de reprodução transformaram a maneira como o homem vê o mundo e se relaciona com ele e com os seus semelhantes. Desde a sua descoberta, na primeira metade do século XIX, a imagem fotográfica tem causado fascínio pela capacidade de registrar de maneira mecânica aquilo que vemos ao nosso redor. Fruto da sociedade industrial, de um período de expansão das metrópoles e de modificações no espaço, no tempo e nas comunicações, a fotografia se tornou a ferramenta ideal para documentar o mundo. A imagem-símbolo do processo de industrialização, por seu caráter mecânico e científico, união de conhecimentos químicos e físicos, teve na sociedade industrial sua condição de possibilidade e serviu para atualizar seus valores.

A relação fotografia-sociedade industrial se constituiu no território do útil. Em um período em que havia “uma crise profunda da verdade, de uma perda da credibilidade, que atingiu os modos de representação em vigor, fosse texto ou desenho, demasiadamente dependentes da habilidade manual e da subjetividade humanas” (ROUILLÉ, 2009, p. 28), a imagem fotográfica, “junto com a possibilidade de impressão e a máquina, veio renovar a crença na imitação e na representação” (ROUILLÉ, 2009, p. 28). Assim, a fotografia, por seu caráter técnico, fruto de um dispositivo tecnológico que não mais depende da mão do homem, passa a desempenhar o papel de documento – equivale às coisas que representa. A fotografia-documento, conceito desenvolvido por Rouillé (2009), se apoia na crença de que a imagem fotográfica é uma impressão direta da realidade, como um espelho capaz de captar, registrar, fixar, representar o real. “O espelho vai transformar-se na metáfora mais explosiva da fotografia-documento: uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 66).

Dubois (2006), em seus estudos sobre o percurso histórico das posições críticas e teóricas a respeito da fotografia (mensagem produzida) e sua relação com a realidade (referente externo), coloca o discurso da mimese, a metáfora do espelho, como o primeiro existente a respeito da fotografia. “O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um ‘*analogon*’ objetivo do real” (DUBOIS, 2006, p. 26). Concepção primária sobre a fotografia, naquele período ela vai ser importante para

acentuar as diferenças em relação à produção dos pintores. De um lado, a fotografia, imagem técnica, documental, objetiva, produzida por um aparelho, o concreto; do outro, a pintura, a obra de arte, o imaginário, o gênio de um artista, o talento manual. A discussão fotografia *versus* obra de arte ocupará grande parte do debate inicial sobre as produções fotográficas e perdurará por muitas décadas. Autores como Charles Baudelaire, ainda em 1859, e André Bazin, já em 1945, denunciam os limites da imagem técnica e seu papel “auxiliar” diante das produções artísticas. Contra essa visão da foto como registro fiel da realidade, no final do século XIX, fotógrafos criam o movimento pictorialista, que busca aproximar a fotografia da arte através da manipulação das imagens: produzem encenações e promovem inúmeras intervenções sobre negativos e provas.

O fotógrafo inglês Henry Peach Robinson (1830-1901) foi o maior expoente do pictorialismo. Hacking (2012) relata que em seu influente livro *Efeitos Pictóricos na Fotografia*, de 1869, Henry estabeleceu algumas das bases da representação do estilo. Para se criar uma arte superior, alcançar o efeito pictórico, era preciso uma mistura de beleza, natureza, autenticidade e uma boa quantidade de artifícios de estúdio. Ou seja, o fotógrafo deveria poder interferir nas imagens que capturava, usar qualquer tipo de truque, como produzir intervenções nos negativos das fotos, mesclá-los para dar origem a novas imagens e trabalhar mudanças nas impressões. Uma das imagens mais famosas de Henry Peach Robinson, intitulada *Desvanecimento*, de 1858, foi produzida a partir da combinação de cinco negativos diferentes. A composição traz quatro pessoas que encenam as personagens que aparecem na fotografia, como em um ato teatral. O importante fotógrafo americano Alfred Stieglitz (1864-1946), primeiro a expor fotografias em um museu, iniciou sua carreira no movimento pictorialista quando morou na Europa e levou as influências artísticas dessa experiência para os Estados Unidos. Lá, lutou para o reconhecimento da fotografia no campo das artes e desenvolveu seu trabalho na direção dos movimentos modernistas, abandonando o pictorialismo e migrando para o campo documental, pautado na visão subjetiva do fotógrafo.

Os discursos diante da imagem fotográfica evoluirão ao longo dos anos, mas o regime documental vai reinar quase absoluto durante um século e meio, até o último quarto do século XX. Durante tal período, as fotografias passam a ganhar legitimidade em diversas áreas e a ser utilizadas para desempenhar diversas funções. Independentemente da finalidade de seu uso, a fotografia passa a ter papel crucial na sociedade e vira elemento do cotidiano. Se transforma, rapidamente, em objeto indispensável tanto para a ciência como para a indústria (FREUND, 1995). “Seu poder de reproduzir com exatidão a realidade exterior – poder inerente a sua técnica – a investe de um caráter documental e a apresenta como o

procedimento para reproduzir a vida social da forma mais fiel e imparcial” (FREUND, 1995, p. 10). No campo científico, o verdadeiro fotográfico vai ser apropriado pelas mais variadas áreas: na astronomia, na combinação com aparelhos ópticos e lunetas para documentar fenômenos como os eclipses solares; na medicina, no estudo do corpo humano, no registro de doenças e anormalidades, nas fotografias em raio-x; na antropologia, na documentação de povos primitivos; nos estudos das tipologias raciais; e até na identificação de criminosos. Hacking (2012) explica que o oficial da polícia parisiense Alphonse Bertillon (1853-1914) criou um sistema com o uso de imagens fotográficas para identificar criminosos:

Combinou antropometria (o estudo das medidas do corpo humano) e fotografia para auxiliar a identificação de suspeitos (...). Embora fotografar cabeças e características faciais das pessoas presas em decorrência de acusações criminais viesse a se tornar uma prática policial padrão, naquela época esse expediente servia a ideias já desacreditadas atualmente. Uma série de cientistas acreditava que a criminalidade estava relacionada à ideia de “degeneração”, considerada uma característica inata em certos estratos da sociedade (HACKING, 2012, p. 141-142).

A fotografia vai colaborar para produzir e difundir o saber científico na modernidade. “Registrar, representar, atestar, facilitar as demonstrações, participar das experimentações, acompanhar o ensino e acelerar o trabalho do perito – em resumo, contribuir para criar novas visibilidades, para modernizar a ciência” (ROUILLÉ, 2009, p. 122). Será ferramenta de naturalistas, geógrafos, arqueólogos, dermatologistas, cirurgiões. Se tornará o meio de expressão característico de uma sociedade baseada na tecnologia e de mentalidade bastante racionalista e positivista (FREUND, 1995).

Mas, apesar de ser elemento fundamental para o desenvolvimento do conhecimento científico, a função mais importante que a fotografia-documento vai desempenhar na sociedade moderna será a de informar. A aliança fotografia-imprensa vai se consolidar na virada do século XX, com avanços tecnológicos na produção de fotografias e na tipografia. Neste período, uma série de inovações técnicas, como a maior sensibilidade dos negativos fotográficos e o surgimento de câmeras de pequeno formato como a célebre Leica, tornaram possível ao ato fotográfico a captação do instante. Aliado a isso, após décadas de pesquisas constantes, “chegam à maturidade as técnicas da heliogravura e, principalmente, do ofsete, graças às quais a difusão da fotografia através da tipografia torna-se enfim industrialmente possível” (ROUILLÉ, 2009, p. 127).

A informação pelas imagens, do modo como se instaurou na metade de 1920, não se apoia nem na fotografia instantânea sozinha nem na tipografia

sozinha, mas na aliança entre os sais de prata, para a produção das imagens, e a tinta da tipografia, para sua difusão. E, evidentemente, nos procedimentos, profissões, atividades, atores, usos, olhares, etc. que tal aliança torna possíveis (ROUILLÉ, 2009, p. 127).

Registro visual da verdade, a fotografia foi adotada pela imprensa com a intenção de apresentar os fatos como eles aconteceram. O jornalismo se apropriou da capacidade das fotos de testemunhar o real e as utilizou como forma de comprovação dos acontecimentos. “Qualidades como objetividade, transparência, verdade foram sendo assumidas pelo discurso jornalístico, que adotou a fotografia como reprodução confiável do real” (BUIIONI, 2011, p. 55). As imagens atreladas às notícias tinham “a dupla finalidade de fixar os acontecimentos para a posteridade e de mostrar a quem não estava lá como esses acontecimentos tinham decorrido. Uma intenção testemunhal presidiu, portanto, à emergência de um primeiro fotojornalismo sem fotojornalistas” (SOUSA, 2011, p. 1). O aparecimento do primeiro tabloide fotográfico na Inglaterra, o *Daily Mirror*, em 1904, é um dos marcos históricos do nascimento da fotografia de imprensa (FREUND, 1995; SOUSA, 2002). Com o surgimento de veículos dispostos a dar mais espaço para as imagens, aos poucos, as fotografias na mídia deixam de ser apenas ilustrativas e passam a ganhar destaque nas publicações, começam a ter tanto valor quanto o conteúdo escrito.

O ingresso da fotografia na imprensa é um fenômeno de extrema importância para a mudança da visão das massas a respeito dos acontecimentos do cotidiano. “Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que aconteciam ao seu lado, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo” (FREUND, 1995, p. 96). A janela chama a atenção dos leitores, que passam a querer ver, mais do que ler, e a desenvolver o hábito de consumir as informações veiculadas pelas imagens. Diversos veículos passam a dedicar amplo espaço às fotografias. Cria-se uma grande mutação nos produtos jornalísticos ocidentais do início do século XX. O fenômeno das publicações ilustradas inicia na Alemanha, em jornais como o *Berliner Illustrierte Zeitung* e revistas mensais como a *Uhu*, e logo atinge a França e outros países europeus, que verão o nascimento de revistas como a *Vu*, a *Regards* e a *Picture Post*. “O jornalismo moderno caracteriza-se pelo nascimento do periódico ilustrado fotográfico, um novo híbrido, cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a informação não é mais somente uma questão de texto, mas, também, de fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 128).

No Brasil, a *Revista da Semana*, lançada no Rio de Janeiro em maio de 1900, é considerada o embrião das publicações ilustradas com fotografias no país. Mais tarde, na

década de 1920, surge a revista *O Cruzeiro*, que implanta e desenvolve projetos inovadores de jornalismo visual baseados em imagens fotográficas. “A narrativa era conduzida pelas fotos e o texto – basicamente legendas – tinha importância secundária. Nesses casos, o texto servia de complemento às fotos e não o contrário” (BUITONI, 2011, p. 51). Anos depois, nas décadas de 50 e 60, são lançadas as revistas *Manchete* e *Realidade*, respectivamente, que também irão privilegiar a produção de narrativas a partir de fotografias jornalísticas.

Antes do surgimento dessas publicações no Brasil, entre os anos 1920 e 1930, após a Primeira Guerra Mundial, surge na Alemanha o fotojornalismo moderno e passam a atuar os primeiros repórteres-fotográficos. Nomes como os de Erich Salomon (1886-1944) e Felix H. Man (1893-1985) abrem caminho para toda uma geração de fotojornalistas que vão desenvolver a estética do gênero durante a Segunda Guerra Mundial, no período pós-guerra, até o início dos anos de 1980 (PERSICHETTI, 2012). Nesta geração de repórteres-fotográficos, estão Eugene Smith (1918-1978), Robert Capa (1913-1954), Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e David Seymour (1911-1956). Eles abriram espaço “para uma nova maneira de contar a história, um novo fotojornalismo. Época em que deixamos de lado a imagem-ilustração e passamos para a imagem–informação também devido ao surgimento das revistas ilustradas” (PERSICHETTI, 2012, p. 94).

A forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cândida, os foto-ensaios e as fotorreportagens de várias fotos (SOUSA, 2002, p. 17).

Fotógrafos e editores passam a promover experimentações visuais nas revistas ilustradas, difundem a fotografia não posada e não protocolar e as pautas de interesse humano. “Floresce a ideia de que ao público não interessam somente as atividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras-públicas, mas também a vida das pessoas comuns” (SOUSA, 2002, p. 18). O fotojornalismo de autor ganha força com o desenvolvimento de novas e profundas formas de expressão. O período pós-Segunda Guerra Mundial, década de 1950, vai ser uma época decisiva para esse movimento. Dois processos são verificados: de um lado, uma evolução estética nos fotógrafos de imprensa, ao aproximar seus trabalhos do campo da arte; de outro, as rotinas e convenções crescentes no mercado do fotojornalismo, com a massificação, levam à marginalização dos trabalhos autorais e criativos. A fundação de agências fotográficas e criação de serviços fotográficos em agências de notícias influenciam

diretamente nessa mudança. No final dos anos 50, as revistas ilustradas começam a dar os primeiros sinais de crise e alguns títulos encerram suas atividades por falta de investimentos publicitários.

Nas décadas seguintes, nos anos de 1960 e 1970, Sousa (2002) identifica um avanço dos aspectos negativos do jornalismo sensacionalista, provocado pelo aumento da concorrência no campo da comunicação social, que gera, gradualmente, o abandono das funções sócio-integradoras, que a mídia historicamente possuía, em privilégio da espetacularização e dramatização da informação. Esse cenário tem reflexo direto na produção fotojornalística. “No fotojornalismo, esta mudança incrustou-se mais no privilégio dado à ‘captura do acontecimento sensacional’ e na ‘industrialização’ da atividade do que na reflexão sobre os temas, as novas tecnologias, as pessoas, os fotógrafos e os sujeitos representados” (SOUSA, 2002, p. 24). Assim, o fotojornalismo autoral e expressivo segue marginalizado enquanto as agências fotográficas e os serviços fotográficos de agências noticiosas transformam-se em fábricas de fotografias. Ganham relevo na imprensa a foto-ilustração, de glamour, institucional, o trabalho dos *paparazzis*. A fotografia de impacto, mesmo que seja para mostrar corpos e rostos bonitos e famosos, com informação mínima, domina revistas e jornais e modifica critérios de noticiabilidade e convenções profissionais.

Neste contexto de banalização da produção de fotos jornalísticas, até os jornais e revistas ditos “de qualidade” acabam contaminados pela foto-ilustração e pela homogeneização das imagens, produzidas em escala industrial pelas agências. Os fotojornalistas dessas empresas “pouco mais são do que ‘funcionários da imagem’, escravos da ‘atualidade a quente’, que não escolhem os seus temas e aos quais, regra geral, apenas é encomendada uma foto - frequentemente de qualidade geral pouco primorosa - por assunto” (SOUSA, 2002, p. 28). Como consequência desse cenário e do crescimento da imprensa de escândalos, fomenta-se entre os fotógrafos o uso de lentes teleobjetivas nas capturas, o que permite aos repórteres um maior afastamento da ação. O fotojornalista começa a se aproximar das figuras do detetive e do caçador.

Nessa lógica, o repórter-fotográfico se coloca de forma externa ao desenrolar dos fatos e acontecimentos e seus personagens. A realidade precisa ser mantida a uma distância respeitável e o visor da câmera serve como escudo de proteção. “Diante do caos do mundo, ele tem como missão fixar um centro, achar uma ordem, e extrair uma verdade” (ROUILLÉ, 2009, p. 132). O centro é o olho do fotógrafo. A ordem é a combinação da composição com a geometria euclidiana. A verdade é aquela exprimível em apenas uma imagem. Diante do acontecimento, a tarefa do repórter “consiste em ‘andar em volta enquanto ele se desenvolve’,

em ‘procurar a solução’ (única) de sua multiplicidade e de sua variação, isto é, ‘cortar ao vivo, simplificar’, até, finalmente, ‘captar o fato verdadeiro em sua relação com a realidade profunda’” (ROUILLÉ, 2009, p. 132).

O fotojornalismo no regime visual da fotografia-documento seria, assim, um meio de liberar a verdade, oculta, da realidade visível. Nesse sentido, adota-se uma estética da transparência e da pureza. Rouillé (2009, p. 133) apresenta alguns elementos que caracterizam esta estética: distância focal normal, grande profundidade de campo, vastas perspectivas, nitidez quase primitiva, ausência de granulação, gama contínua de cinza, sacralização do instante decisivo, culto do enquadramento. Por isso, valoriza-se o ato fotográfico em detrimento do laboratório e recusa-se ostensivamente o reenquadramento das imagens.

Para Rouillé (2009), o trabalho de Cartier-Bresson e seu instante decisivo seriam um exemplo desta prática de fotojornalismo. Porém, o mito do instante decisivo implica em uma abordagem simplista do entendimento da obra fotográfica de Bresson. Estudos recentes feitos a partir da análise das folhas de contato¹² do fotógrafo francês mostram que o momento decisivo não se resumia à busca pelo clique único. Bresson não aguardava o instante acontecer para disparar, fotografava diversas vezes a mesma cena em busca da imagem ideal. Nos seus contatos, publicados em livro pela Agência Magnum (LUBBEN, 2012), é possível observar a sequência de cliques efetuados para a obtenção de suas fotografias. Além disso, embora o fotógrafo acredite que realmente exista um instante específico em que todos os elementos significativos se encontram em equilíbrio no quadro, “o termo ‘Instante Decisivo’ sequer aparece no discurso de Cartier-Bresson, que na verdade havia escolhido como epígrafe a sentença: ‘não há nada nesse mundo que não tenha um instante decisivo’” (MARTINS; SANTOS, 2013, p. 1872). Ao problematizar as significações conferidas aos princípios bressonianos a partir da análise crítica dialética de suas fotografias, Martins e Santos (2013) afirmam que o rótulo gerado pela expressão perverte a estética bressoniana e reduz sua complexidade histórica. “Deixa-se de pensar o trabalho de Cartier-Bresson em sua condição transformadora, inquietante e engajada, para relacioná-lo apenas à ideia de fugacidade, precisão e imediatismo”, (MARTINS; SANTOS, 2013, p. 1873).

O fotojornalismo do imediato, do instante, criticado por Rouillé (2009), também se construiu devido às limitações técnicas presentes nos primeiros anos da fotografia jornalística. Sousa (2002) lembra que para capturar fotografias em locais fechados às vezes era necessário

¹² Folhas de contato são conjuntos de negativos revelados sob uma folha de papel fotográfico em tamanho reduzido para que seja possível visualizar um maior número de imagens de um mesmo rolo de filme.

recorrer a placas de vidro, mais sensíveis, e proceder à revelação das placas em banhos especiais. A profundidade de campo era muito limitada, o cálculo das distâncias tinha de ser feito com grande precisão, o que dificultava a vida dos fotógrafos. Era necessário usar tripé, incômodo, difícil de esconder. Com todas essas barreiras tecnológicas, raramente era possível capturar várias fotos de um mesmo tema, por isso a foto que se obtinha devia “falar por si”. Esse contexto deu força para a perpetuação da noção do fotojornalismo do instante, do momento decisivo, da imagem única capaz de revelar a verdade por trás das aparências. Além disso, Sousa (2002, p. 21) acredita que “a industrialização crescente da imprensa e a ânsia do lucro fizeram estender ao fotojornalismo o ideal da objetividade face a um mundo em que os fatos eram merecedores de desconfiança”.

Assim, sob o regime da fotografia-documento, que vai reinar quase absoluto até a metade dos anos 1970, a imagem jornalística é vista como um recorte da realidade. As mídias trabalham, no senso comum, a ideia da objetividade, da veracidade, do realismo do fotojornalismo. Durante décadas, as pessoas consumiram imagens na imprensa sem procurar lê-las ou decodificá-las (PERSICHETTI, 2012). Período em que “a credibilidade da imagem jornalística não era submetida a questionamentos. Acreditava-se na existência de um olho neutro, imparcial (...). A fotografia jornalística entendida como testemunha ocular, como se os olhos do fotógrafo fossem os nossos olhos” (PERSICHETTI, 2012, p. 95). Na verdade, a fotografia está mais próxima de uma imagem produzida, construção de um real, o real fotográfico, do que simplesmente o recorte de uma realidade existente. “Fotografar consiste em transformar o real em um real fotográfico. Não recortar-registrar, mas transformar, converter. A fotografia reproduz menos do que produz; ou melhor, ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real – nunca o real em si” (ROUILLÉ, 2009, p. 132).

A fotografia como fruto da transformação do real é apontada por Dubois (2006) como a segunda etapa dos debates diante da fotografia e sua relação com a realidade. O discurso da desconstrução é uma reação contra a ideia primária, ilusória, do espelho fotográfico. “A imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada” (DUBOIS, 2006, p. 26). Autores como os brasileiros Arlindo Machado (1984) e Boris Kossoy (2002) e o tcheco Vilém Flusser (2011) descontroem de diversas maneiras a ideia da foto como espelho do real: devido às modificações que o equipamento fotográfico produz ao interpretar e organizar espaços, proporções e cores; pela presença de um sujeito/fotógrafo que tem intenções e faz uma série

de escolhas no momento de fotografar, como definir enquadramento e foco; porque o aparelho fotográfico funciona dentro de certas convenções estabelecidas ainda no momento de sua fabricação.

Persichetti (2012, p. 95) segue na mesma direção: “Ao fotografar, estou sempre registrando, construindo, criando um objeto imagético”. A autora pondera que devemos levar em consideração “a percepção de um senso comum criado até por processos ideológicos, da fotografia de imprensa como mimese não interpretativa do mundo, como recorte fiel de um acontecimento” (PERSICHETTI, 2012, p. 95). Essa percepção simplista diante das imagens fotográficas passa a mudar com a crise do documento.

Nos anos 80, até por conta da entrada em cena da discussão do fazer imagético que passa a ser objeto de estudo de disciplinas como a semiótica, começou-se a pensar diferentemente a construção e mais precisamente a percepção da fotografia de imprensa. Temos aí o deslize para a fotografia-expressão fruto de uma crise da foto-documento. O fotógrafo passa a se inserir na cena. Não deixa mais o protagonismo para o que deverá ser registrado, mas sim para a sua forma de ver o mundo. É o momento do surgimento (1980) da obrigatoriedade do crédito, da fotografia assinada, do fotógrafo que se assume como autor da imagem (PERSICHETTI, 2012, p. 95).

A fotografia-documento entra em declínio entre as décadas de 1970 e 1980 devido a mudanças profundas nas configurações sociais. A sociedade industrial começa a dar lugar à sociedade da informação – a televisão passa a impor novas práticas comunicativas, o computador pessoal, a internet e redes digitais estão nascendo. Ligada intimamente ao processo de industrialização da metade do século XIX e às condições culturais da época, a imagem fotográfica e seu valor documental perdem espaço. A fotografia é substituída por imagens em tecnologias mais sofisticadas, mais rápidas. Ela perde lugar na medicina, na ciência, na indústria. “Seu declínio acompanha o desmoronamento do grande projeto moderno a que estava profundamente ligada” (ROUILLÉ, 2009, p. 138).

A crise também se explica pela distância que separa a fotografia-documento dos valores do mundo novo. “Particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não mais se encontra em condições de encarnar” (ROUILLÉ, 2009, p. 138-139). A imagem fotográfica moderna, muito presa às coisas e às substâncias, não consegue mais criar elos com o mundo, bem mais complexo. “O regime de verdade mudou. A verdade do documento não é a verdade da expressão. Outras imagens, outras tecnologias parecem dispor de trunfos mais bem adaptados aos tempos atuais” (ROUILLÉ, 2009, p. 139). A fotorreportagem, que impulsionou a criação de agências de fotógrafos como a Magnum e teve

seu ápice na Guerra do Vietnã (1965-1973), cai diante da força da televisão e a possibilidade de transmissões em tempo real. A revista *Life*, símbolo das reportagens fotográficas, para de circular em dezembro de 1972.

Entre a década de 80 e o início dos anos 2000, a morte da linguagem fotojornalística foi anunciada por inúmeros teóricos, fotógrafos, profissionais da área e foi debatida exaustivamente em eventos que analisavam a produção de imagens (SILVA JR., 2011; PERSICHETTI, 2012). Além da crise do seu valor documental, o fotojornalismo vivia a transição do sistema analógico para o digital, que colocava em discussão a neutralidade das imagens jornalísticas, e a estética das fotografias de imprensa se aproximava cada vez mais da publicidade, uma estética vazia, baseada no espetáculo, no sensacionalismo. Fotos que comoviam, mas não informavam (PERSICHETTI, 2006, 2012).

O fotógrafo e pesquisador Pepe Baeza (2007) reforça a crítica a esse fotojornalismo baseado no espetáculo. Para ele, as imagens televisivas passaram a dominar a estética das fotografias jornalísticas e ditar modelos uniformes de gostos para todo o mundo. O fotojornalismo deveria, portanto, buscar referências distintas daquelas impostas pela lógica televisiva e adotar uma postura mais crítica na produção de imagens. O autor defende a imagem jornalística como forma de pensamento, estimula seu uso socialmente responsável e delega à fotografia de imprensa a obrigação de criar outras referências visuais para além do império televisivo. “Defende-se aqui a atitude crítica diante da fascinação pela velocidade das mudanças que estão sendo produzidas e o esclarecimento das mensagens que nos chegam sem renunciar ao prazer estético e emocional”¹³ (BAEZA, 2007, p. 10). Além disso, ele acredita que a transformação do fotojornalismo passa pelo reconhecimento da autoria na produção das imagens de imprensa e pela abertura às influências e colaborações de produtores de outros campos de atividade, principalmente a arte. “É necessário quebrar os tradicionais clãs jornalísticos e a incorporação de criadores de qualquer território de expressão visual”¹⁴ (BAEZA, 2007, p. 29).

O fotojornalismo e o valor documental da fotografia sobreviveram à crise, porém, como previu Pepe Baeza, a fotografia jornalística foi forçada a se reinventar para continuar sendo útil às pessoas, à indústria midiática e para acompanhar as mudanças profundas trazidas pela sociedade da informação. “[A fotografia] se transformou, desterritorializou-se, estendeu-

¹³ Tradução livre do autor do original: “Se defiende aquí la actitud crítica ante la fascinación por la velocidad de los cambios que se están produciendo y la clarificación de los mensajes que nos llegan sin renunciar al disfrute estético y emocional” (BAEZA, 2007, p. 10).

¹⁴ Tradução livre do autor do original: “Es necesaria la ruptura de los clanes periodísticos tradicionales y la incorporación de creadores provenientes de cualquier territorio de la expresión visual” (BAEZA, 2007, p. 29).

se em direções inéditas. Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, a fotografia-documento cede amplo lugar à fotografia-expressão” (ROUILLE, 2009, p. 135).

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo; a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia-expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento (ROUILLE, 2009, p. 161).

A fotografia-expressão não recusa a finalidade documental da imagem fotográfica. Mesmo não sendo um documento em sua natureza, a fotografia possui um valor documental que, segundo Rouillé (2009, p. 19), varia de acordo com as circunstâncias. Fato é que essa transição de regimes de verdades tão distintos produz mudanças profundas nos procedimentos adotados, nas formas de produções fotográficas e nos seus usos, muito mais plurais. Abre caminho para práticas antes marginalizadas, embrionárias ou proibidas. A possibilidade de trabalhar os elementos expressivos liberta a fotografia de automatismos visuais e permite a invenção de novas visibilidades, mais próximas do campo da arte.

Os avanços tecnológicos, a migração do fotojornalismo do sistema analógico para o digital, vão impulsionar esse processo de desterritorialização da imagem fotográfica. Câmeras eletrônicas, imagens virtuais formadas por pixels, programas de edição/tratamento informatizados iniciam a era da pós-fotografia, da imagem que já não mantém mais relação física direta com o seu referente externo. “As imagens digitais caminham num sentido de independência em relação aos referentes do mundo real. A perda do referente tem provocado reflexões sobre a crise entre a realidade e sua imagem” (BUITONI, 2011, p. 28). Uma crise da função representativa e testemunhal da imagem fotográfica que suscita discussões filosóficas, ontológicas e epistemológicas sobre a natureza da fotografia. A fotografia digital coloca em perspectiva a terceira e última fase do pensamento sobre a imagem fotográfica e a sua relação com a realidade apresentada por Dubois (2006): a fotografia como traço do real, o discurso do índice e da referência, que tem como base as teorias semióticas de Charles Peirce e os estudos sobre a imagem fotográfica desenvolvidos por Roland Barthes.

Na visão indicial, a fotografia carrega um traço do real que atesta a existência da coisa fotografada no instante do ato de captura da imagem. Uma conexão física entre o referente e a fotografia deixaria uma marca, um rastro da realidade. Para alguns estudiosos, como Buitoni (2011), a gênese indicial fundamentaria e justificaria a atividade

fotojornalística, pois seria mantida a vinculação da imagem com a realidade. A fotografia jornalística seria então um traço do real. Para outros, como Rouillé (2009), a teoria do índice foi importante para definir o lugar da fotografia em relação às imagens manuais, porém, é demasiadamente redutora para ser operante em um momento de tantas mudanças e redefinições no campo da fotografia. O fato é que, como afirma Baeza (2007, p. 28), “sem dúvida, o surgimento da virtualidade está mudando nossa percepção global sobre as imagens. Está acontecendo, felizmente, o fim da experiência histórica baseada na credibilidade social absoluta das imagens técnicas”¹⁵.

Persichetti (2012) explica que esse cenário exigiu uma nova postura dos repórteres-fotográficos. A crise do regime documental do final da década de 70 e seu reflexo no campo do fotojornalismo, forçou-os a reinventar as formas tradicionais de contar o mundo. Esse movimento inicia na década de 1990 e segue até os dias de hoje. Agências e coletivos surgiram na Europa e em outros países do mundo, inclusive no Brasil, com o intuito de produzir conteúdo de forma independente da mídia tradicional. Assim, os fotógrafos pautam suas próprias histórias e produzem as reportagens com maior liberdade editorial.

Os fotojornalistas se reorganizaram, repensaram, voltaram a se reunir em cooperativas, agências ou coletivos e começaram a impor uma nova estética, uma nova maneira de entender e fazer o fotojornalismo, mesmo que sofrendo críticas e nem sempre recebendo aplausos (...). Quase um retorno ao nascimento do fotojornalismo, com sua gramática e sua sintaxe (PERSICHETTI, 2012, p. 94).

A mudança de postura também é identificada no trabalho produzido pelos fotojornalistas de veículos tradicionais da mídia. Ela aparece na construção de imagens no fotojornalismo diário contemporâneo de jornais de grande circulação, como mostra o trabalho de Gonçalves (2009) sobre produções fotográficas para capa e contracapa do jornal *Zero Hora*, do Rio Grande do Sul, e também na construção de ensaios fotojornalísticos compartilhados em blogs fotográficos criados por veículos tradicionais, como apontam as pesquisas realizadas por Sallet (2015), que analisa trabalhos publicados nos blogs Focoblog, do jornal *Zero Hora*, e Diário da Foto, do jornal *Diário Gaúcho*, e Ramos (2017), que estuda ensaios publicados nos blogs de fotografia dos jornais *O Globo* (FotoGlobo), *O Estado de S. Paulo* (Olhar sobre o mundo), *Zero Hora* (Focoblog), *Diário Gaúcho* (Diário da Foto) e *Correio do Povo* (FotoCorreio).

¹⁵ Tradução livre do autor do original: “sin duda la eclosión de la virtualidad está cambiando nuestra percepción global sobre las imágenes. Se está produciendo, felizmente, el fin de la experiencia histórica basada en la credibilidad social absoluta de las imágenes técnicas” (BAEZA, 2007, p. 28)

Neste cenário de reconfigurações, os repórteres-fotográficos tiveram que abandonar os procedimentos e a estética tradicionais da fotorreportagem. Uma das primeiras mudanças foi a roteirização das reportagens, o que representou uma revolução na postura diante dos fatos cotidianos e de comportamento ético. Após ter, durante quase um século, “proclamado a total dependência da reportagem diante do real, sua submissão absoluta à atualidade; após ter reivindicado o confronto direto e abrupto com o acontecimento, e proclamado as virtudes do ‘instante decisivo’ e do instantâneo” (ROUILLÉ, 2009, p. 143), atualmente, os repórteres têm adotado atitudes inversas.

Resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-la ou comentá-la; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém de dar a seus personagens o direito de pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém de encená-la (ROUILLÉ, 2009, p. 143).

Essa nova postura é possível pois a fotografia-expressão reconhece vias que a fotografia-documento rejeita: a escrita, o autor e o Outro. O reconhecimento da escrita fotográfica desafia os fotojornalistas a irem além do registro objetivo, direto, exato. Ele não basta mais. Novas modalidades de reportagem apostam na força das formas, exploram seus infinitos componentes: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, nitidez, tempo de exposição. “A escrita (a maneira, o estilo) produz sentido; essa é a lógica da fotografia-expressão, oposta à da fotografia-documento, que acredita que o sentido já está presente nas coisas e nos estados das coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências” (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

Como explica Duarte (2000, p. 174), todos os elementos que compõem a imagem fotográfica produzem sentido. “O plano destaca a importância do tema em relação aos outros elementos presentes na imagem; a composição confere sequencialidade ou direcionalidade, levando o olhar a percorrer as imagens de acordo com um certo esquema que descobre pontos essenciais e os valoriza”. Enquadramento, cores, tonalidades, nitidez, tamanho são outras características da imagem fotográfica que conferem sentidos e significações. A possibilidade de explorar esses componentes surge quando o fotojornalismo expande sua linguagem para além da instantaneidade dos acontecimentos e abre espaço para práticas mais próximas do fotodocumentarismo. Na lógica documental, “o momento se desvaloriza em função da riqueza na significação” (SOUSA, 2011, p. 10). O tempo mais lento apela ao contexto, à profundidade, à reflexão e promove a transgressão das convenções fotojornalísticas.

Esse deslocamento provocou o surgimento de uma pluralidade de formas e escritas fotográficas e, junto com elas, a ascensão da autoria, como um retorno ao fotojornalismo de autor do início do fotojornalismo moderno. Se antes muitos repórteres tinham uma relação controlada com o real, agora os fotógrafos que se exprimem têm uma relação livre. O autor é onipresente e sua individualidade e subjetividade agora estão no centro do processo fotográfico. O operador deixa de ser apenas uma peça na engrenagem da máquina de capturar o real e passa a se mostrar, se colocar entre a coisa fotografada e a imagem construída.

Um fotojornalismo que se assume cada vez mais autoral sem perder, contudo, a essência da notícia. O fotógrafo que se assume antes de mais nada como jornalista, como alguém cuja responsabilidade não é apenas testemunhar fatos e registrá-los, mas de alguma maneira também interpretá-los, opinando, se colocando como ser atuante e participativo da cena assistida (não estamos nos referindo a intervenção), mas sim em alguém que se expressa ideologicamente e eticamente (PERSICHETTI, 2012, p. 99).

O fotojornalista-autor imprime nas imagens sua forma de ver o mundo e se expressa através delas. O foco deixa de estar apenas nos fatos e nas coisas e se estende para a maneira como cada fotógrafo narra e interpreta as histórias que conta. Edinger (2011) vê nessa mudança uma revolução, que tem se caracterizado por uma profusão de trabalhos cada vez mais autorais. “Mesmo em revistas como a *Time* e a *Newsweek* é comum vermos fotos autorais, trabalhos únicos, elaborados, verdadeiras interpretações do real contando uma história que funciona em diversos níveis: informativo, psicológico e estético” (EDINGER, 2011, p. 1). Ramos (2018) reconhece este retorno da autoria nas imagens fotojornalísticas, mas pondera que a questão do autor no fotojornalismo ainda não está plenamente resolvida. Além do fotógrafo, uma série de outros profissionais podem atuar sobre a produção do repórter e gerar transformações nos sentidos apresentados.

A problematização da autoria nos leva para outro debate importante no fotojornalismo: a relação com o Outro, o fotografado. Se antes muitas imagens eram feitas às pressas, eram “roubadas”, hoje, diante de um cenário de construção de fotografias, esse roubo legal é desnecessário, inoperante. “O roubo é, então, sucedido pela troca, pelo diálogo” (ROUILLÉ, 2009, p. 177). Surge nesse cenário a reportagem dialógica, praticada por fotógrafos que se afastam do furo jornalístico e dedicam mais tempo aos seus projetos, para que construam diálogos aprofundados com os seus modelos.

Dentro dessa estrutura, fotografar não é mais roubar, e posar não significa mais se oferecer inutilmente aos fotógrafos de passagem. O modelo torna-se um ator, um verdadeiro parceiro, um sujeito. A astúcia do ladrão (caçador)

de imagens cede lugar à capacidade do fotógrafo em ganhar a confiança de seus modelos-parceiros (ROUILLÉ, 2009, p. 183).

Esse gênero de reportagem não busca representar ou registrar, mas “expressar situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem do visível. (...) O Outro cessa de ser um objeto (uma ‘presa’, no jargão dos *paparazzi*) para ser um sujeito, um ator, um parceiro; e o fotógrafo sai da solidão e do distanciamento em relação ao mundo” (ROUILLÉ, 2009, p. 184). A forma do fotógrafo testemunhar a realidade ao seu redor muda por completo e sua relação com os sujeitos também. Neste novo regime visual, da fotografia-expressão, o processo fotográfico se reconfigura e se apresenta inteiramente transformado.

Não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país. E fazer isso junto com eles: não sem eles, como fazem os repórteres; nem naturalmente contra eles, como fazem os *paparazzi*. Testemunhar obriga inventar novas formas e novos procedimentos para acessar novas realidades: inventar a reportagem dialógica, para além da reportagem canônica da fotografia-documento. Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar “as” coisas ou “as” pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas (ROUILLÉ, 2009, p. 184).

O Outro, a autoria, a escrita. Identificar como os elementos da fotografia-expressão atuam nos ensaios fotojornalísticos contemporâneos é o objetivo deste estudo. Por isso, os três aspectos norteiam as análises feitas nos próximos capítulos da pesquisa. Antes, porém, é preciso aprofundar a discussão sobre o que entendemos por fotojornalismo, definir o que é o ensaio fotojornalístico, objeto empírico da pesquisa, elencar as características gerais dos ensaios publicados no espaço Reflexo-Ensaio (resultado da captura e classificação/categorização dos ensaios e do levantamento de dados quantitativos a respeito das produções) e apresentar os quatro ensaios selecionados para análise: *A Cidade dos Roupões*, *Vidas Noturnas*, *Ano-novo no Mocotó* e *Elas Não Vieram*.

1.2 ENSAIO FOTOJORNALÍSTICO

Nas últimas décadas, as imagens jornalísticas saíram da linearidade do papel para a hipertextualidade das telas de computadores e de dispositivos móveis como tablets e smartphones. Se antes o repórter fotográfico era responsável por produzir imagens, hoje seu papel é muito mais amplo. Após o surgimento das câmeras HDSLR¹⁶, sua função foi reformulada pelas novas possibilidades de produção de conteúdo visual. Isso gera um acúmulo de mais atividades para os profissionais, mas também uma participação maior no discurso dos produtos jornalísticos e uma liberdade maior de trabalho (HENN, SALLET, 2012). A linguagem fotográfica jornalística na internet passou a se mesclar com vídeo, sons, montagens, design (BACK, 2012), dando vida a novas narrativas visuais em que a fotografia ganha protagonismo como forma de expressão gráfica, informativa e discursiva.

O fotojornalismo atual está intimamente ligado à mobilidade, às redes e às conexões com outras mídias. No mundo das telas, as fotografias de imprensa estão cada dia mais onipresentes e passam a ser disponibilizadas em tempo real. Os novos hábitos de consumo impulsionam a produção de conteúdos distribuídos em multiplataformas. A cultura da convergência reconfigura a relação das pessoas com as mídias e também a cadeia de produção das indústrias midiáticas (JENKINS, 2008). No cenário digital, “produzir em multiplataformas, em multimídia, e com a polivalência de operar sistemas diversos e a criação compartilhada e coletivizada são elementos que compõem as novas articulações do regime visual contemporâneo” (SILVA JR., 2011, p. 59). Regime que nasce a partir da convergência, fruto não apenas de avanços tecnológicos, mas de uma reconstrução das relações entre tecnologias, indústrias, gêneros e públicos. “A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Lembrem-se disto: a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final” (JENKINS, 2008, p. 41)

Neste cenário convergente e de produção jornalística voltada principalmente para o webjornalismo, a fotografia vem ganhando destaque editorial nos veículos de informação. Ao lado de infográficos, textos e outros elementos gráficos e informativos, a imagem jornalística tem se consolidado como protagonista na web, incorporando características hipermidiáticas (MIRANDA, 2012; SALLET, 2015). Em alguns casos, as fotos assumem tamanho espaço que chegam a dispensar a utilização de textos, o que mostra a importância da reflexão sobre o

¹⁶ Câmeras com tecnologia reflex, que tiram fotos digitais e também filmam em resolução HD.

papel desempenhado pela linguagem fotográfica na construção de conteúdos informativos (SALLET, 2015).

Os novos espaços de distribuição de conteúdos visuais, com plataformas convergentes baseadas nos formatos multimídia, geram tensionamentos sobre as especificidades das produções imagéticas destinadas a estes ambientes. A migração do fotojornalismo para o ambiente ciberjornalístico alterou a forma como as histórias são contadas através das narrativas fotográficas. Uma nova linguagem tem surgido com a adoção de slideshows, webdocumentários, imagens em formato GIF, áudios, vídeos e abordagens que desafiam os produtores de fotos jornalísticas e editores de imagem. “No ambiente hipermidiático digital, a imagem fotográfica é capaz de desprender-se da dependência do texto que tinha com o impresso, tornando-se mais autônoma na sua completude, ainda que acompanhada, na maioria das vezes, pelo código verbal” (LONGHI, 2011, p. 789).

Os principais veículos de comunicação do mundo e do Brasil têm apostado em projetos voltados para a produção fotográfica e de caráter multimídia. Como exemplo, pode-se citar o *Lens – Photography, Video and Visual Journalism*, blog do jornal americano *The New York Times* que apresenta reportagens fotográficas, vídeos e slideshows, e o projeto *Lightbox*, da revista *Time*. De acordo com Back (2012, p. 5), “o caminho dos principais veículos, organizações e agências de imagem está sendo trilhado com a inclusão da linguagem multimídia, buscando valorizar a disseminação de seu conteúdo imagético nas redes virtuais”.

Diante do novo ecossistema, em que milhões de imagens são produzidas, distribuídas e consumidas diariamente, é preciso retomar conceitos para se determinar o que é uma fotografia jornalística. Definir a foto jornalística hoje é tarefa árdua, e sempre foi, pois é bastante complicado delimitar o campo de atuação dos fotógrafos de imprensa. Novos modelos de trabalho e novas rotinas produtivas surgiram e alteraram as convenções profissionais criadas na captação, tratamento, edição e distribuição dos materiais produzidos (SOUSA, 2002). Tanto é verdade que Longhi e Pereira (2016) propõem uma nova forma de categorizar o fotojornalismo contemporâneo.

A proposta de categorização parte da compreensão de que o fotojornalismo não é uma subárea do jornalismo, mas sim um fornecedor de imagens técnicas, no sentido de imagens técnicas cunhado por Flusser (2011), para as produções jornalísticas. Levando-se em conta que todos os produtos jornalísticos são criados a partir de três tipos de linguagem (verbal, visual e sonora), o fotojornalismo representaria o principal ramo da matriz visual, “responsável pela criação de imagens técnicas de base luminosa e seus derivados” (LONGHI;

PEREIRA; 2016, p. 2) e estaria presente nas áreas do jornalismo impresso, no telejornalismo e no jornalismo online, ausente apenas no radiojornalismo. A partir desse entendimento, os autores propõem três categorias para as imagens fotojornalísticas: básicas, sintetizadas e finalizadas. As básicas são produzidas diretamente por câmeras e, dificilmente, são utilizadas no jornalismo pois ainda estão em estado cru, nos negativos e sensores das câmeras. As sintetizadas são produzidas por transformações numéricas a partir de imagens fotojornalísticas básicas e não constituem um produto finalizado, pois estão em processo de tratamento em laboratórios, hoje digitalizados. As finalizadas são os produtos jornalísticos prontos para consumo, editados e montados, que agregam imagens técnicas de base luminosa e seus derivados como matéria-prima.

Dentro de cada uma dessas três categorias, Longhi e Pereira (2016) apresentam uma série de subcategorias que buscam dar conta da diversidade de imagens técnicas produzidas para o jornalismo. O foto-ensaio, objeto empírico desta pesquisa, está dentro da categoria das imagens fotojornalísticas finalizadas e na subcategoria multientradas, que engloba os produtos jornalísticos criados a partir da união de imagens fotojornalísticas básicas ou sintetizadas com informações textuais ou sonoras. Entre os produtos complexos apresentados brevemente no estudo, o foto-ensaio se encaixa na classificação Imagem com texto: páginas ou telas nas quais as imagens fotojornalísticas básicas ou sintetizadas constituem o motor da narrativa e os textos atuam de forma complementar.

Mais do que enquadrar o objeto empírico desta pesquisa na nova categorização proposta, a intenção no estudo é mostrar como o processo de digitalização dos meios de produção, circulação e consumo midiáticos tem promovido transformações no entendimento do fotojornalismo ao longo dos anos. Como defendem Longhi e Pereira (2016), “a compreensão do que era fotojornalismo no século XX tornou-se limitada para o século XXI”. Essas transformações são reflexo também das mudanças que o jornalismo vem sofrendo ao longo das últimas décadas (ANDERSON, BELL e SHIRKY, 2013; DEUZE e WITSCHGE, 2016) e impactam diretamente nos produtos fotojornalísticos e no trabalho dos repórteres fotográficos.

A transição da fotografia analógica para a digital e as possibilidades de tratamentos de imagem através de computadores alteraram o trabalho dos fotojornalistas durante o início do século XXI. Quase vinte anos depois, pode-se ver como as práticas estão reconfiguradas e como seguem em transformação com a consolidação do jornalismo online e, mais recentemente, com a proliferação de dispositivos móveis como celulares, tablets e notebooks (SALLET, 2015). O surgimento de câmeras digitais cada vez mais avançadas, como as

HDSLR, também tem impacto direto no fazer fotojornalístico e ampliam os recursos na produção de conteúdos visuais. Mas não é apenas a questão tecnológica que chama a atenção no fotojornalismo contemporâneo. É preciso estar atento para a linguagem destas novas produções. “Através dela operam outros sentidos, e com uma sutileza fundamental: camadas de acontecer podem emergir a partir do fotojornalismo em convergência digital” (SALLET, 2015, p. 15).

Para tentar entender a fotografia de imprensa na cultura da convergência e definir o que se entende por fotojornalismo em um momento em que parece haver uma expansão nos seus usos e funções sociais (PEREIRA, 2015), recorre-se a Baeza (2007). O autor inicia a classificação das imagens publicadas na imprensa excluindo desse universo as fotos que não fazem parte do conteúdo editorial dos veículos jornalísticos. Ele se refere basicamente às fotografias de publicidade. Portanto, somente as imagens planejadas pelo corpo editorial do veículo, compradas, recebidas do público ou produzidas pela equipe para serem publicadas como conteúdo próprio é que podem ser consideradas fotografia de imprensa. A fotografia de imprensa é formada por dois grupos de imagens: a fotoilustração e o fotojornalismo.

A pesquisa adota essa primeira grande classificação como ponto de partida para compreender a produção de imagens jornalísticas. A fotoilustração é toda imagem fotográfica, seja composta por fotografias, colagens, fotomontagens, fotos combinadas com outros elementos gráficos, que cumpre a função de ilustrar. Tem a finalidade didática, descritiva de melhorar a compreensão de um fato, um objeto, uma ideia, um processo. A tendência deste tipo de imagem é a generalização, sem uma marca temporal forte ou uma data definida. Muitas capas de revistas semanais de informação brasileiras e estrangeiras utilizam fotos produzidas ou montagens para exprimir seus posicionamentos e opinar sobre os fatos relatados. O jornalismo de serviço também recorre com frequência à fotoilustração.

O outro grande grupo é o fotojornalismo. Importante lembrar que o termo fotojornalismo se refere tanto a um tipo de imagem como à função profissional desenvolvida na imprensa. Baeza (2007, p. 36) define a fotografia jornalística a que se vincula a valores de informação, atualidade e a notícias de acontecimentos de relevância social, política, econômica. Sousa (2000, p. 12) conceitua o fotojornalismo em sentido amplo e estrito. Em sentido amplo, é a atividade “de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”. Em sentido estrito, uma atividade que visa “informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (‘opinar’)

através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico”. Como principal função deste tipo de imagem, o autor destaca o papel de informar.

Com essas definições similares, Sousa (2000) procura, de alguma forma, diferenciar a atividade do fotojornalista e do fotodocumentarista. As fotografias jornalísticas (sentido restrito) possuem um caráter mais imediatista e inesperado, que fazem parte do cotidiano do repórter fotográfico. Esse tipo de imagem exige urgência na sua produção e publicação. A fotografia documental (sentido amplo) está ligada à produção de imagens em projetos de longa duração, que exigem estudo aprofundado do tema a ser fotografado. Esse tipo de imagem é mais pensada e possui um ritmo mais lento, pausado, do que o fotojornalismo cotidiano. Segundo Baeza (2007), o fotojornalismo é muito influenciado pela fotografia documental e compartilha com ela o compromisso com a realidade. Porém, enquanto o fotodocumentarismo se dedica mais a fenômenos estruturais, o fotojornalismo se dedica à conjuntura noticiosa, limitada por prazos curtos de produção. Essas diferenças são menores em um gênero específico do fotojornalismo denominado por Sousa (2002) como histórias em fotografias ou *picture stories*, que são divididas em fotorreportagens e foto-ensaios. É esse gênero em especial que interessa a essa pesquisa.

Ao longo dos anos, o fotojornalismo desenvolveu uma classificação própria para denominar os tipos de imagens presentes na imprensa. Entre os gênero mais tradicionais, Baeza (2007) aponta que há nos polos a fotografia de atualidade estrita, determinada pelo imediatismo informativo, e a fotorreportagem, em que a fotografia recebe um tratamento mais interpretativo, sequencial e narrativo. Sousa (2002, p. 109-134) classificou os tipos de fotografias mais presentes no fotojornalismo em: (1) fotografia de notícias, (2) *features*, (3) retrato, (4) ilustrações fotográficas e as já citadas (5) histórias em fotografias ou *picture stories*.

As fotografias de notícias (1) são classificadas em *spot news* e *general news*. As *spot news* são as imagens únicas feitas na cobertura de acontecimentos *hard news*, em que o fotojornalista não tem tempo para planejar as fotos que quer obter. As *general news* são as fotografias feitas na cobertura de eventos previstos, como entrevistas coletivas, reuniões, eventos, congressos, em que o repórter consegue planejar com mais tempo a imagem que irá construir. As *features* (2) são fotografias que oferecem uma perspectiva singular flagrada do cotidiano e encontram grande parte do seu sentido nelas mesmas, quase sem precisar de textos complementares. São imagens que valorizam momento únicos, instantes-decisivos, e podem ser de três tipos: interesse humano, interesse pictográfico e fotografias de animais. Os retratos (3) são fotos que buscam registrar a personalidade das pessoas. A expressão facial é muito

importante neste tipo de imagem pois é um dos primeiros elementos da comunicação humana. São fotos que exigem tempo dos repórteres. As ilustrações fotográficas (4) são fotos únicas ou fotomontagens que abordam temas menos sérios e, em alguns casos, são utilizadas para emitir opiniões e análises (se aproximam do conceito de fotoilustração de Pepe Baeza). As histórias em fotografias ou *picture stories* (5) são um conjunto de imagens que apresentam um relato sobre um tema a partir das várias facetas do assunto. São o gênero nobre do fotojornalismo e exigem tempo de dedicação dos repórteres. Sousa (2002) classifica em dois tipos: fotorreportagens e foto-ensaio.

As fotorreportagens ou reportagens fotográficas têm o objetivo de situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar uma situação real e as pessoas que a vivem. Geralmente, abordam problemas sociais em maior profundidade e são menos extensas que os foto-ensaios, além de não apresentarem um ponto de vista tão marcante quanto estes. No Brasil, a fotorreportagem foi responsável por uma revolução nas narrativas jornalísticas que iniciou nos anos 1920 na revista *O Cruzeiro*. O texto exercia função complementar e a sequência de fotografias era o elemento principal que conduzia a narrativa do conteúdo. Outros títulos que surgiram décadas depois, como as revistas *Manchete*, em 1952, e *Realidade*, em 1966, vão apostar em grandes reportagens visuais para relatar com profundidade temas sociais e políticos, como racismo, drogas, liberação sexual e conflitos internacionais.

O foto-ensaio é uma história em fotografias que analisa a realidade e opina sobre ela. Permite - e exige - o exercício do lado criador do repórter fotográfico. Buitoni (2011) vê o ensaio fotográfico como uma fotorreportagem em profundidade. Uma das principais diferenças para as fotorreportagens, bastante importante para esta pesquisa, é que o ensaio abre espaço para formas alternativas de expressão. Coloca a expressão a serviço da intenção, da análise do real, da interpretação do real, da assunção de um ponto de vista sobre a realidade (SOUSA, 2002). O ensaio também impõe um envolvimento maior do repórter fotográfico com os fotografados e o tema abordado, o que permite trabalhar vários ângulos do assunto e usar a criatividade para produzir imagens com maior profundidade.

Na produção de histórias em imagens no fotojornalismo, Sousa (2002, p. 129) identifica cinco tipos de fotografias: 1) planos gerais globalizantes, em que participam os principais elementos significativos; 2) planos médios e de conjunto das ações principais; 3) grandes planos e planos de pormenor de detalhes significativos do meio, dos sujeitos e das

ações; 4) retratos dos sujeitos, em close-up ou noutros planos, como o plano americano (corte acima dos joelhos) e 5) fotografia de encerramento.

Os planos gerais globalizantes devem procurar situar o observador e mostrar-lhe, de preferência numa única imagem, a essência da história (...). Os planos médios e de conjunto das ações principais devem traduzir a dinâmica da história, as pessoas a falar e a interagir umas com as outras, os comportamentos que assumem, etc. Os retratos devem procurar filiar-se na fotografia cândida, surpreendendo as personagens principais nos instantes em que deixam cair as máscaras e revelam, sem dar por isso, traços interessantes ou caracterizantes da sua personalidade. (...) Os grandes planos e os planos de pormenor podem servir para emocionar, além de contribuírem para dar ritmo e narratividade à história, nomeadamente quando se integra a mesma no layout. A fotografia de encerramento deve sumariar a essência da história que foi contada e fechá-la com chave de ouro. No meio de tantas fotografias-tipo, quando fotografa, o fotojornalista deve esforçar-se para imaginar como é que a sua história vai ser contada e, portanto, como é que ela vai ser paginada. As histórias em fotografias devem ter um princípio, um meio e um fim (SOUSA, 2002, p. 129-130).

Freeman (2013), a partir das fórmulas clássicas de narrativas, apresenta um quarto elemento para qualquer história narrada em imagens para além de abertura, corpo e fechamento: o clímax. A abertura é importante porque a imagem precisa impactar o leitor e captar rapidamente sua atenção para seguir a leitura. O corpo deve apresentar os personagens, os temas e situações abordados. O fechamento completa a história, de forma rápida, enigmática ou emocionante. O clímax, na fotografia, seria a imagem principal da narrativa, a mais impactante do conjunto de fotos apresentadas. “Os ensaios fotográficos, como qualquer outro modo de narração, precisam de uma estrutura que ao menos ofereça algum tipo de variação, altos e baixos que impeçam o espectador de ficar entediado. Muitos fotógrafos encontram dificuldades nessa tarefa”¹⁷ (FREEMAN, 2013, p. 31).

Fiuza e Parente (2008) afirmam ser difícil apontar com certeza quando foi produzido o primeiro ensaio fotográfico. Antes de aprofundar essa busca do uso do termo ensaio na fotografia, as autoras se voltam para a sua existência na literatura. Neste resgate histórico, encontram na antiguidade greco-romana, em Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.), ensaios nas obras *Parallel Lives* e *Moralia*, e na obra do filósofo Seneca (4 a.C-65 d.C.) escritos ensaísticos sobre temas como “Asma” e “Barulho”. Mais tarde, no Japão, entram para a lista de ensaístas pioneiros os nomes de Sei Shonagon (século X), no *Livro de Traveseiro*, e Kenko (1283-1350), com *Ensaio da Ociosidade*, uma das obras mais estudadas da literatura japonesa

¹⁷ Tradução livre do autor do original: “los ensayos fotográficos, como cualquier outro modo de narración, necesitan una estructura que al menos ofrezca algún tipo de variación, altibajos que eviten que el espectador se aburra. Muchos fotógrafos encuentran dificultades en esta tarea” (FREEMAN, 2013, p. 31).

medieval. Mas é só a partir do século XVI que surge o ensaio moderno como o conhecemos, quando Michel de Montaigne e Francis Bacon publicam suas primeiras obras do gênero.

“*Essai*” traduz-se do francês como *tentativa*. Considerado o pai do ensaio moderno, Montaigne deu este nome a seu trabalho por defini-lo como uma tentativa de discorrer sobre suas opiniões a respeito de assuntos diversos. Seja sobre virtude ou canibalismo, sobre crianças ou mesmo vício, o trabalho do escritor francês se caracteriza pelo tom desprezioso e pessoal do autor, pela sua liberdade ao relatar suas próprias experiências e ao apresentar suas crenças e gostos (FIUZA; PARENTE, 2008, p. 164).

Francis Bacon, em seus *essays*, também aborda os temas de forma livre, “satisfazendo-se por tratar apenas dos aspectos do tema que o interessam e expondo sem restrições seus próprios pontos de vista” (FIUZA; PARENTE, 2008, p. 164). A partir do trabalho desses autores pioneiros, escritores de várias outras nacionalidades dão continuidade à produção de ensaios e vão reconfigurar o estilo. No século XX, o ensaio ganha status de gênero literário ao enfrentar a poesia e a ficção e se torna bastante popular no campo da literatura. Outras áreas, como a arte, a cultura e a fotografia, vão absorver o gênero, que ganha força e novos significados.

Machado (2003) apresenta contribuições importantes para o debate sobre a expansão do gênero para o campo audiovisual em sua busca por uma definição de filme-ensaio. O autor denomina o ensaio como certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente escrito, que carrega atributos considerados literários, “como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)” (MACHADO, 2003, p. 2). Como obra importante sobre o tema, cita “O Ensaio como Forma”, de Theodor Adorno. No texto, de 1984, Adorno discute a “exclusão” do ensaio no pensamento ocidental de raízes greco-romanas. O ensaio é excluído do campo da literatura porque busca a verdade, o que o torna incompatível com o que se supõe ser literatura. Enquanto os atributos literários, a exposição do sujeito que fala, com suas intencionalidades e formalizações estéticas, desqualifica o ensaio como fonte do saber. “A irrupção da subjetividade compromete a sua objetividade e, por consequência, aquele ‘rigor’ que se supõe marcar todo processo de conhecimento” (MACHADO, 2003, p. 2).

Seguindo o raciocínio de Adorno, o ensaio estaria, então, situado na fronteira entre a literatura e a ciência. Machado (2003) não reconhece esse como o lugar do ensaio e acredita que o gênero supera essa visão binária de mundo.

Situando-se, portanto, numa zona ao mesmo tempo de verdade e de autonomia formal, o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência. (...) Se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. O ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito (MACHADO, 2003, p. 3).

No campo do audiovisual, o autor considera o documentário o gênero cinematográfico que mais se aproxima do ensaio. Mas, para se aproximar de um filme-ensaio, o documentário precisa ultrapassar os seus limites enquanto sistema de representação cristalizado pela história ao longo de séculos. A principal característica do gênero é a crença no poder da câmera de registrar informações luminosas tomadas da própria realidade. O registro do real, de um discurso natural que fala por si mesmo que é captado pelo cineasta, diferencia o documentário dos outros gêneros audiovisuais. Machado (2003) desconstrói essa ideia ingênua a respeito da produção documental enquanto reveladora de uma possível realidade (assim como fizemos anteriormente em relação à fotografia) e coloca nessa desconstrução da essência do gênero a condição para o nascimento do filme-ensaio.

O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo (MACHADO, 2003, p. 6).

Se fizermos uma transposição do pensamento de Machado (2003) para o fotojornalismo, podemos dizer que a fotografia jornalística se aproxima do ensaio quando consegue ir além da sua gênese de documento, registro do real, construída ao longo dos anos. A fotografia-documento abre espaço para a fotografia enquanto forma de expressão, que reflete sobre o mundo e o interpreta. O gênero ensaio vai se consolidar na fotografia através do fotojornalismo. Esse tipo de construção visual a partir de sequências de imagens se populariza através das revistas ilustradas, que surgiram entre as décadas de 1920 e 1950.

A revista americana *Life* foi uma das publicações que mais contribuiu para o desenvolvimento do gênero. Freeman (2013) relata que o termo ensaio fotográfico apareceu pela primeira vez em 1937 em um anúncio da *Life* que promovia o relato ensaístico como um produto avançado, muito mais que uma simples compilação de imagens. Neste período, existia uma grande demanda do público para ver fotografias dos acontecimentos que ocorriam

ao redor do mundo. Foi a oportunidade para criar uma forma de relato visual inovadora, baseada na sequência de imagens. “Através de uma seleção e arranjo meticolosos, um conjunto de fotografias poderia se tornar uma história coerente. Isso, por sua vez, dava mais controle às equipes editoriais, uma ideia que, sem dúvida, parecia mais atraente para elas”¹⁸ (FREEMAN, 2013, p. 9). Assim, começou um eterno conflito entre fotógrafos e editores. Os fotógrafos querem um tratamento especial para suas fotos favoritas, enquanto editores e designers utilizam as imagens para melhorar o desenho de suas páginas.

A figura do fotojornalista passou a ser muito mais valorizada pela indústria jornalística do que era até então. “As sequências narrativas, entremeadas de fotos, abriram espaço para a valorização do repórter fotográfico, que pôde apresentar ensaios muito mais articulados e fundamentados do que aqueles feitos para a imprensa diária” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 56 apud FIUZA E PARENTE, 2008, p. 167-168). É através dessas produções que os fotojornalistas exprimem sua visão sobre diversos temas, tornam explícito seu ponto de vista e exploram as infinitas possibilidades da linguagem fotográfica.

Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho (tendo assim mais efeito que a simples exposição de tudo que se pode revelar a respeito do assunto em questão) e sobre a apresentação que seja mais eficiente para tocar o outro, seu apreciador (FIUZA; PARENTE, 2008, p. 171).

Freeman (2013) chama atenção para uma sutil diferença entre a história em imagens e o ensaio fotográfico. A história em imagens é resultado de fotografias vindas de diversas fontes, o que, em teoria, permite aplicar um critério visual mais complexo e obter um efeito visual mais variado. O controle da história está nas mãos do editor de fotografias. Muitos veículos, hoje, apostam neste tipo de narrativa visual. Compram fotografias de agências e fotógrafos freelancers e constroem sequências de imagens baseadas na produção de diversos autores. Por outro lado, o ensaio fotográfico apresenta uma perspectiva única. Há apenas um estilo fotográfico. Além da produção das imagens, muitas vezes é o próprio repórter fotográfico que escreve os textos que acompanham as fotografias.

Outras condições que caracterizam o ensaio fotográfico são apresentadas por Fiuza e Parente (2008, p. 173): deve transmitir uma mensagem que leve a novas reflexões e tem a

¹⁸ Tradução livre do autor do original: “A través de una selección y una disposición minuciosas, un conjunto de fotografías podía convertirse en un relato coherente. Esto, a su vez, dio más control a los equipos editoriales, una idea que sin duda les pareció de lo más atractiva” (FREEMAN, 2013, p. 9).

obrigação de ser denso e de carregar informações, ainda que sensoriais e subjetivas; sua edição e apresentação devem ser planejadas, ainda que sejam posteriormente alteradas; pode ser formado por uma ou mais fotografias, contanto que exista uma reflexão sobre sua edição e uma coesão entre as imagens; não há regras quanto à autoria (pode ser coletivo ou individual), nem quanto ao tempo de realização; deve demonstrar a existência de uma intenção no autor, ainda que não seja óbvia; deve ser pensado como um texto imagético, temático, configurado a partir das experiências do autor e de suas pesquisas sobre o assunto; depende de uma ação do autor, que interage com o objeto do ensaio, não sendo longo nem curto; pode conter preocupações do autor em ser um documento sobre o tema, contudo, com ampla liberdade de expressão e interpretação dos conteúdos trabalhados, inclusive respeitando a própria subjetividade; há escolhas que devem ser feitas pelo fotógrafo, como a do tema, da estética fotográfica, das fotografias que devem compor o trabalho, da definição da mensagem a ser transmitida no ensaio final configurado e da montagem a ser feita para apresentá-lo; o fotógrafo deve ter a maior autonomia sobre o trabalho, em todos os seus estágios.

Com a valorização da autoria, grandes nomes do fotojornalismo se destacaram na produção de ensaios fotográficos no período das revistas ilustradas. Eugene Smith foi um dos mestres do ensaio. Sua fotografia humanista abordava temas sociais profundos, como a 2ª Guerra Mundial, e trazia emoção nas imagens. Seu ensaio intitulado *Country Doctor*, publicado na revista *Life* em 1948, é considerado o primeiro foto-ensaio moderno. No Brasil, o fotógrafo e editor francês Jean Manzon foi pioneiro na publicação de fotorreportagens e ensaios para a revista *O Cruzeiro*. Ele havia convivido com as vanguardas artísticas da Europa e trouxe para o país uma nova linguagem fotográfica baseada na narrativa jornalística através de imagens. Influenciou uma geração inteira de fotógrafos e fotojornalistas, nomes como José Medeiros e Walter Firmo, e o surgimento de outros títulos que apostaram na publicação de reportagens fotográficas, como a revista *Veja*, fundada em 1968. O exemplo da *Veja* nos ajuda a entender as mudanças que ocorreram no campo do foto-ensaio.

A revista brasileira foi criada a partir do modelo da *Time*, norte-americana, com a proposta de informar e interpretar os acontecimentos e, no início da sua circulação, adotou o gênero ensaio nas suas reportagens. Ao longo do tempo, a publicação deixou o fotojornalismo de lado e passou a publicar fotoilustrações, maior parte das imagens veiculadas até hoje. A escolha da revista se deu por conta do declínio das sequências fotográficas nas revistas de todo o mundo após o surgimento da televisão. A imagem dinâmica da TV, em tempo real, tomou o lugar dos ensaios e reportagens impressos. Símbolo deste mercado, a revista *Life* deixou de circular em dezembro de 1972. No Brasil, *O Cruzeiro* publica sua última edição em

julho de 1975. O fim das revistas ilustradas modernas representa também o início de um período de crise no fotojornalismo, que começa nos anos 1980 e se aprofunda nos anos 1990.

Persichetti (2006, 2012) discute o que levou estudiosos e pensadores da imagem a anunciarem a morte do fotojornalismo. A produção industrial de fotografias sensacionalistas e espetaculares colocou em segundo plano a reponsabilidade de informar. A estética das imagens se aproximou mais da ilustração do que da informação. Nos anos 1990, o fotojornalismo deixa de ser engajado e assume uma estética publicitária, cinematográfica, e a fotografia de imprensa retorna a sua função meramente ilustrativa. “Não é mais o impacto da imagem ou o horror que interessam, mas luzes e sombras, a dramaticidade construída por uma estética vazia” (PERSICHETTI, 2006, p. 189). Um drama estético que comove, mas não informa. Baeza (2007) também denuncia a substituição das fotografias jornalísticas por imagens apenas ilustrativas, que apresentam formas mais próximas da publicidade e, geralmente, escondem mais do que mostram.

Outro fenômeno que influenciou o fotojornalismo a partir dos anos 2000 foi a ascensão do fotojornalista-cidadão. Com a popularização da fotografia digital, os leitores passaram a produzir imagens dos acontecimentos e enviar os registros para os veículos de comunicação publicarem. Grande parte dos fatos mais importantes noticiados pela imprensa passou a ser fotografado primeiro por amadores e, posteriormente, por profissionais. O jornal *O Estado de S.Paulo* foi o primeiro a adotar este processo no Brasil, seguido pelo portal *Terra* e pelo jornal *O Globo*. Hoje, praticamente todos os veículos de imprensa publicam fotografias produzidas por leitores colaboradores. Essa prática se tornou bastante comum no meio jornalístico, principalmente diante de acontecimentos trágicos e de grandes proporções. “Será sempre maior a quantidade de notícias que chegará à imprensa feita por amadores e leitores do que aquela produzida por fotojornalistas. Até porque eles não podem estar o tempo todo em todos os lugares” (PERSICHETTI, 2006, p. 187).

O surgimento deste novo elemento na cadeia produtiva das imagens de imprensa foi importante para impulsionar os fotojornalistas profissionais a buscarem outras narrativas para além das fotografias jornalísticas tradicionais.

São transferidas para este (o fotojornalista-cidadão) as chamadas fotografias de impacto, do flagrante, do instante noticioso (possibilidade de estarem em todos os lugares em todos os momentos, realizando imagens antes mesmo da chegada de um profissional da notícia). Uma das consequências disso é que fica para o fotojornalismo profissional a interpretação imagética dos fatos com a realização de uma imagem mais conceitual dos acontecimentos (GONÇALVES, 2009, p. 7).

É neste contexto de crise e de avanços tecnológicos que o fotojornalismo renasce e se reinventa a partir de uma nova estética, de novas práticas e formas de organização que criam uma maneira diferente de se fazer fotojornalismo. Persichetti (2012) vê o início desse movimento na criação de coletivos e agências de fotógrafos, a partir dos anos 1990, que produzem trabalhos independentes em relação aos veículos de mídia tradicionais. Pautam e realizam suas próprias reportagens. Agências como a Tendance Floue¹⁹, fundada em 1991 na França, a VII Photo Agency²⁰, criada nos EUA após o atentado terrorista às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001, e a NOOR²¹, com sede na Holanda desde 2008, são exemplos do retorno da gramática fotojornalística. Essas iniciativas reúnem profissionais de países diferentes que apresentam relatos visuais sobre temas relevantes da contemporaneidade.

Esse movimento de renascimento da linguagem fotojornalística, que Persichetti (2012) vê nas produções de agências de fotógrafos, também tem aparecido com mais frequência no trabalho de fotojornalistas de veículos tradicionais, como apontam os estudos de Gonçalves (2009). Pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a autora desenvolveu o conceito de fotografia-menor, a partir da leitura de Deleuze e Guattari (1977) sobre a obra de Franz Kafka, para estudar as imagens que subvertem o paradigma do documento no fotojornalismo moderno e contemporâneo. As fotografias “menores” são aquelas que descentram, incomodam, provocam pensamento e reflexão. “O leitor, dessa forma, é instado a sair de sua posição passiva e levado a completar o que não lhe é dado a ver de imediato, ele deve mergulhar nas entrelinhas das sombras e das luzes da imagem” (GONÇALVES, 2009, p. 9). Frutos da visão subjetiva dos fotógrafos, essas imagens exigem que o receptor faça um processo de imersão para além delas.

Essa é a vocação de algumas fotografias: contar-nos história e estórias. O que nos contam, no pé do ouvido, o que oferecem de suplementar só será possível ouvir e decifrar se nós deixarmos que a imaginação se faça o caminho para a imagem. A fotografia menor nos faz parar, desacelera o olhar que se torna intenso. Há nela algo de lúdico, instigando ao ato criador (GONÇALVES, 2009, p. 13).

A autora localiza o fotojornalismo “menor” no movimento ocorrido na fotografia jornalística dos anos 1930/1940, período do surgimento das revistas ilustradas e das grandes reportagens fotográficas, como explicitado anteriormente neste trabalho, e identifica seu retorno no fotojornalismo diário contemporâneo em imagens publicadas pelo jornal *Zero*

¹⁹ Ver: <http://tendancefloue.net/en/collective/>

²⁰ Ver: <http://viipphoto.com/>

²¹ Ver: <http://noorimages.com/>

Hora, de Porto Alegre. Gonçalves (2009) acredita que a produção de imagens menores no jornalismo atual seja resultado de uma tendência do fotojornalismo contemporâneo de fazer frente a valores cultuados, como velocidade e espetáculo (entretenimento).

Essas imagens indagam mais do que respondem e possibilitam que outros sentidos se infiltrem. Permitem o exercício do pensamento e não a mera constatação de fatos. O ressurgimento deste tipo de fotografia no enfrentamento de uma contemporaneidade marcada pelo consumo, pelo fluxo intenso de informação e pela saturação visual, abre espaço para a retomada dos relatos construídos a partir de sequências fotográficas. Nos últimos anos, há um renascimento dos foto-ensaios, reconfigurados pelas possibilidades narrativas trazidas pelas tecnologias digitais, tanto na captura quanto na pós-produção das imagens, e pelos novos caminhos de distribuição destes conteúdos, concentrados principalmente nas mídias digitais. Se antes os ensaios estavam restritos a grandes veículos da mídia tradicional, a revistas ilustradas como *Life* e *Paris Match*, hoje eles estão ao alcance de todos, levados pelas mãos de fotógrafos independentes com liberdade para contar as histórias que quiserem da forma que acharem mais interessante (FREEMAN, 2013). O foto-ensaio produzido para a mídia impressa está cada vez mais raro, devido aos custos elevados em um período de queda nas receitas, mas o gênero vem ganhando espaço nas telas (BACK, 2012; LONGHI, 2010; MIRANDA, 2012; RAMOS, 2017; SALLET, 2015).

Ao estudar os formatos fotojornalísticos na web, especialmente as histórias em fotografias, em particular o *slideshow*, Longhi (2010, 2011) percebe uma remodelação do gênero no cenário da convergência tecnológica e midiática. A autora destaca nas publicações de sites noticiosos a presença de *slideshows*, especiais multimídia e as *picture stories*, ou fotorreportagens. Formatos que, ao longo dos anos, consolidaram as histórias fotográficas como gênero informativo no webjornalismo. No ambiente online, as narrativas com imagens revigoram e remodelam o foto-ensaio do impresso, combinando a imagem estática com som, vídeos e outros elementos possíveis no espaço hipermidiático. Reconfigurações que procuram dar conta de um público cada vez mais fragmentado e multimídia. “Com a hipermídia, a imagem em sequência ganha como expressão narrativa, uma vez que ela é capaz de dar conta da transmissão da notícia em toda a sua intensidade, seja acompanhada de legendas, títulos, seja apenas como uma sucessão de imagens” (LONGHI, 2011, p. 798).

Neste contexto, os blogs de veículos noticiosos se converteram em espaços importantes para o desenvolvimento de narrativas fotojornalísticas na internet. Segundo levantamento feito por Ramos (2017), em novembro de 2012, cinco dos dez jornais de maior

circulação do Brasil possuíam blogs de fotografia: o FotoGlobo, do jornal carioca *O Globo*; o Olhar sobre o Mundo, do diário paulista o *Estado de S. Paulo*; o FocoBlog, do jornal gaúcho *Zero Hora*; o Diário da Foto, do periódico rio-grandense *Diário Gaúcho*; e o FotoCorreio, do jornal *Correio do Povo*, também do Rio Grande do Sul. Esses espaços permitem aos repórteres-fotográficos publicarem imagens normalmente desprezadas pelas decisões editoriais convencionais dos jornais onde trabalham, o que amplia a liberdade desses profissionais para explorarem linguagens e temáticas, revelando camadas pouco exploradas dos acontecimentos. “O acontecimento sai de uma lógica rotineira do jornalismo para habitar espaços de fruição, dúvida, encantamento ou mesmo assombro. Essas histórias têm a capacidade de tornar os acontecimentos mais densos” (SALLET, 2015, p. 145-146).

Ramos (2018) acredita que as produções fotojornalísticas realizadas para os blogs são construídas em uma lógica diferente daquela do fotojornalismo tradicional.

Operam numa linha de fuga já que se afastam do modelo jornalístico impresso, principalmente, porque não necessitam seguir os princípios de objetividade e realismo que ainda regem o fazer fotográfico nesses espaços, embora não rompam totalmente com eles. Neste sentido, os blogs de fotografia colocam em xeque os tradicionais modelos da fotografia jornalística ao possibilitarem a emergência do “fotógrafo-autor” (RAMOS, 2018, p. 369-370).

A ascensão da autoria no fotojornalismo desenvolvido para a internet, identificada por Ramos (2018) e Sallet (2015) nos foto-ensaios publicados em blogs, vai ao encontro dos estudos de Rouillé (2009) na construção do conceito de fotografia-expressão e seus elementos constitutivos. Além disso, as pesquisas recentes das histórias em fotografias em blogs apontam para outras possibilidades narrativas, no deslizamento do acontecimento para o campo do sensível, que desburocratiza a linguagem fotojornalística e contempla o que se pode chamar de poética fotográfica. “Essa emergente produção fotojornalística está, neste sentido, ligada ao entendimento do presente não mais como uma sucessão de fatos objetivos, mas como fenômenos; não mais como coisas dadas, mas como devires; não mais como realidades, mas como poesias” (RAMOS, 2018, p. 372).

Nos últimos anos, essas produções fotojornalísticas vêm sofrendo com a redução do quadro de funcionários das empresas de comunicação e o surgimento de outras plataformas que decretam o fim de espaços como os blogs. A grande maioria dos blogs fotojornalísticos foi desativada pelos jornais de maior circulação do país. Dos cinco citados anteriormente,

apenas o FotoCorreio permanece ativo. Em Santa Catarina, o jornal *Diário Catarinense* criou um projeto com essa proposta no ano de 2016, o Reflexo-Ensaio.

1.3 REFLEXO-ENSAIO

O espaço Reflexo-Ensaio do projeto Nós, do jornal *Diário Catarinense (DC)*, é um exemplo do renascimento das histórias fotográficas. Nele, são publicados ensaios produzidos pela equipe de repórteres fotográficos do *DC*, por colaboradores e também construídos com imagens de agências de notícias nacionais e internacionais. O espaço foi criado em maio de 2016 dentro do site do projeto Nós, que começou a ser produzido em outubro de 2015 e tem como proposta principal a abordagem de pautas polêmicas relacionadas ao estado de Santa Catarina. Entre maio de 2016 e outubro de 2017, foram publicadas 60 produções, que possuem propostas de narrativas diversas e abordam temáticas variadas. De outubro de 2017 até o presente momento, nenhum ensaio novo foi publicado. O site do projeto vem passando por readequações devido à mudança de gestão do jornal, que foi vendido pelo Grupo RBS e agora faz parte da empresa NSC. Os 60 ensaios publicados também não estão mais disponíveis para visualização, apenas em sites de busca ou através dos endereços específicos em que foram registrados na internet. Foi através destes endereços que se tornou possível fazer o levantamento completo de todos os trabalhos fotográficos compartilhados.

Após o processo de captura dos ensaios, criou-se uma tabela, com base em outros trabalhos realizados neste sentido, como os de Ramos (2017) e Sallet (2015), para identificar as características destas narrativas visuais. Assim, todos os dados dos ensaios foram organizados a partir dos seguintes itens:

- a. título;
- b. tema;
- c. autoria das fotos;
- d. autoria dos textos;
- e. local de captação;
- f. data da publicação;
- g. produção própria ou externa;
- h. classificação em ensaio ou história em imagens;
- i. presença de texto e legendas;
- j. quantidade de imagens;
- k. fotos coloridas ou preto e branco;
- l. orientação espacial: verticais ou horizontais;
- m. presença de vídeo.

A partir da organização destas informações, é possível ter uma noção geral da constituição das narrativas:

- a) há uma prevalência de ensaios fotográficos (48) em relação às histórias em imagens (12), segundo a diferenciação proposta por Freeman (2013);
- b) as narrativas imagéticas produzidas pela equipe de fotógrafos do *DC* (46) são priorizadas em detrimento das construídas com imagens de agências ou colaboradores (14);
- c) nota-se a presença substancial de ensaios fotográficos produzidos pelos repórteres Marco Favero, Diorgenes Pandini e Cristiano Estrela. Marco possui imagens em 20 ensaios (18 individuais), Diorgenes em 13 ensaios (10 individuais) e Cristiano em 7 ensaios (5 individuais);
- d) os ensaios priorizam assuntos locais, quase metade deles (27) tiveram as imagens capturadas em Florianópolis, cidade sede do *Diário Catarinense*;
- e) o padrão mais utilizado para a publicação das sequências é o título + texto de abertura e fotografias sem legendas (45). A ausência de legendas e os textos curtos indicam que a narrativa é conduzida pelas imagens;
- f) o texto que acompanha as imagens é escrito majoritariamente pelos próprios fotógrafos (36);
- g) nos 60 ensaios publicados, foram contabilizadas 891 imagens - uma média de 14,85 fotos em cada narrativa;
- h) a maioria das fotos (801) possui orientação horizontal;
- i) o padrão de cor adotado na maior parte dos ensaios é o colorido (47). O preto e branco é utilizado em 12 ensaios e apenas um ensaio mescla fotos em cor e PB;
- j) apesar da possibilidade de produções multimídia, há apenas três ensaios que utilizam vídeos como complemento das fotografias, o que mostra a priorização das imagens estáticas.

Cada ensaio possui um endereço eletrônico específico onde o conteúdo da produção fica disponível (Figura 1). Na parte superior da página, há uma barra de cor preta que traz, no lado esquerdo de quem navega, ícones que levam para as redes sociais Facebook e Twitter do projeto; no centro, o nome do espaço: Nós | Ensaio; no canto direito, o logotipo do jornal *Diário Catarinense*. Embaixo da faixa, a página onde ficam os textos e as fotografias possui

cor de fundo padronizada em um tom de cinza escuro. O fundo neutro é utilizado para facilitar a leitura das imagens. O título do ensaio vem logo abaixo da faixa preta, centralizado, em cor branca e em tamanho grande, sempre com alguma palavra destacada em negrito. Abaixo do título, a autoria do texto e das fotografias, com o contato de e-mail do fotógrafo. Logo depois, o texto que introduz o ensaio alinhado à esquerda, em cor branca, seguido das imagens.

Figura 1 - Print screen da página de publicação das fotografias do Reflexo-Ensaio



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_03/index.html

Ao realizar uma observação sistemática dos ensaios produzidos para o espaço, é possível identificar diversas características, já apontadas no estudo, que vão ao encontro do processo de expansão do fotojornalismo: superação do registro objetivo de fatos; ascensão de uma escrita mais plural, que explora os vários componentes da gramática fotográfica e suas infinitas formas; presença do olhar subjetivo dos fotógrafos, que se expressam nas diversas etapas da produção, nos textos e imagens; relação de maior proximidade entre repórteres e fotografados. Para aprofundar o olhar diante dessas imagens, quatro ensaios foram selecionados para serem analisados detalhadamente de acordo com os aspectos da fotografia-expressão apresentados por Rouillé (2009), norteadores da pesquisa: 1) a escrita fotográfica; 2) a autoria; e 3) o Outro, os fotografados.

A escolha dos ensaios levou em conta três fatores: os repórteres fotográficos pertencerem à equipe do veículo estudado; os fotojornalistas terem a maior produção de conteúdo, adotando-se como linha de corte o número mínimo de cinco ensaios individuais, o que restringiu o número de profissionais a três fotógrafos: Marco Favero (18 ensaios individuais), Diorgenes Pandini (10 ensaios individuais) e Cristiano Estrela (5 ensaios individuais); e a data da publicação: dois ensaios de cada ano de produção, 2016 e 2017, feitos em períodos diferentes do projeto. A partir desses critérios, foram selecionados três ensaios individuais e um produzido em parceria: *A Cidade dos Roupões*²² - Marco Favero; *Ano-novo no Mocotó*²³ - Diorgenes Pandini; *Elas Não Vieram*²⁴ - Cristiano Estrela; *Vidas Noturnas*²⁵ - Marco Favero e Diorgenes Pandini.

Cada narrativa ajuda a compreender melhor como atuam os elementos constitutivos do regime visual da fotografia-expressão nos ensaios fotojornalísticos. O ensaio *A Cidade dos Roupões*, de Marco Favero, publicado em julho de 2016, nos três primeiros meses de projeto e foi o sexto a ser compartilhado na página do Reflexo-Ensaio. *Vidas Noturnas*, de Marco e Diorgenes, foi publicado em outubro de 2016, seis meses após a criação do espaço. O ensaio individual de Diorgenes, *Ano-novo no Mocotó*, foi o primeiro compartilhado no ano de 2017, no início do mês de janeiro, nove meses após o início do projeto. O ensaio de Cristiano Estrela, *Elas Não Vieram*, é de agosto de 2017 e está entre os últimos publicados no site do Reflexo-Ensaio.

²² Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

²³ Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

²⁴ Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

²⁵ Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

1.3.1 A Cidade dos Roupões

O ensaio fotográfico *A Cidade dos Roupões*, produzido pelo repórter fotográfico Marco Favero, foi publicado no espaço Reflexo-Ensaio no dia 2 de julho de 2016. A sexta narrativa imagética compartilhada no site do projeto tem como temática as termas de Piratuba, cidade que fica no Meio-Oeste de Santa Catarina. O formato da produção segue o padrão mais utilizado para a publicação das sequências, presente em 45 delas (75%): título + texto de abertura + fotografias sem legendas. A ausência de legendas e o pequeno texto que apresenta o assunto da narrativa concedem às imagens o papel de conduzir a história contada. O texto de abertura é majoritariamente escrito pelos próprios fotógrafos, mas neste ensaio a produção textual é da repórter do *Diário Catarinense* Karine Wenzel. A abertura tem apenas dois parágrafos que contextualizam as imagens, mostram as impressões da jornalista ao chegar na cidade e trazem informações sobre a história do lugar.

Assim que o turista chega a Piratuba, no Meio-Oeste de SC, presencia visitantes e moradores perambulando com roupões pelas ruas da pequena cidade com pouco mais de 4,3 mil habitantes. A cena inusitada começa a fazer sentido ao avistar as piscinas e chuveiros ao ar livre, além de banheiras de hidromassagem e duchas que compõem o parque termal da cidade.

A grande virada na história de Piratuba aconteceu em 1964, quando a Petrobrás, procurando por petróleo perfurou um poço e encontrou um lençol de águas sulfurosas. A água natural de 38°C que abastece as piscinas vem de 674 metros de profundidade e tem propriedades terapêuticas, o que atrai inclusive turistas estrangeiros. Em 2015, as Termas de Piratuba receberam cerca de 400 mil pessoas.

Piratuba, 26 de maio de 2016 (WENZEL, 2016).

Através da abertura, pode-se inferir que as fotografias foram capturadas no dia 26 de maio de 2016 e publicadas apenas no dia 2 de julho do mesmo ano. O texto também aponta o local onde as fotografias foram feitas, Piratuba, no Meio-Oeste de SC, e traz dados sobre a cidade, a passagem de turistas e a história por trás das águas termais. Abaixo do texto, estão as 14 fotografias que compõem o ensaio distribuídas de forma vertical, uma embaixo da outra. Todas as imagens são coloridas e possuem orientação horizontal. Como mencionado acima, nenhuma imagem apresenta legenda. Assim, cabe ao leitor interpretar as fotos de forma independente. Elas também não trazem créditos. A autoria das imagens e do texto é apresentada embaixo do título do ensaio, na parte superior da página. No rodapé do site, estão nomes e funções de outras pessoas que participaram da produção: Julia Pitthan (editora), Ricardo Wolffenbüttel (editor de fotografia), Maiara Santos (designer).

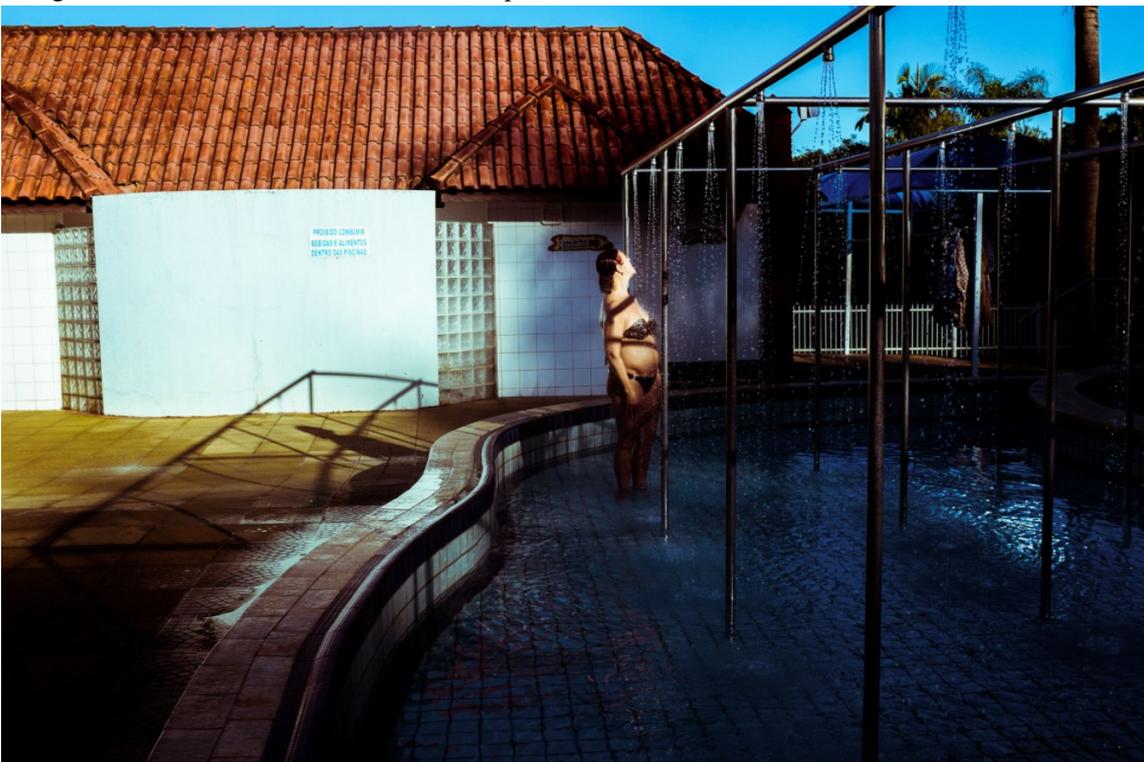
A seguir, as imagens que formam o ensaio *A Cidade dos Roupões* são apresentadas de maneira individual e de forma conjunta, para ser possível visualizar a unidade da narrativa.

Fotografia 1 - Foto 1 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 2 - Foto 2 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 3 - Foto 3 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 4 - Foto 4 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 5 - Foto 5 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 6 - Foto 6 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 7 - Foto 7 ensaio A Cidade dos Roupões



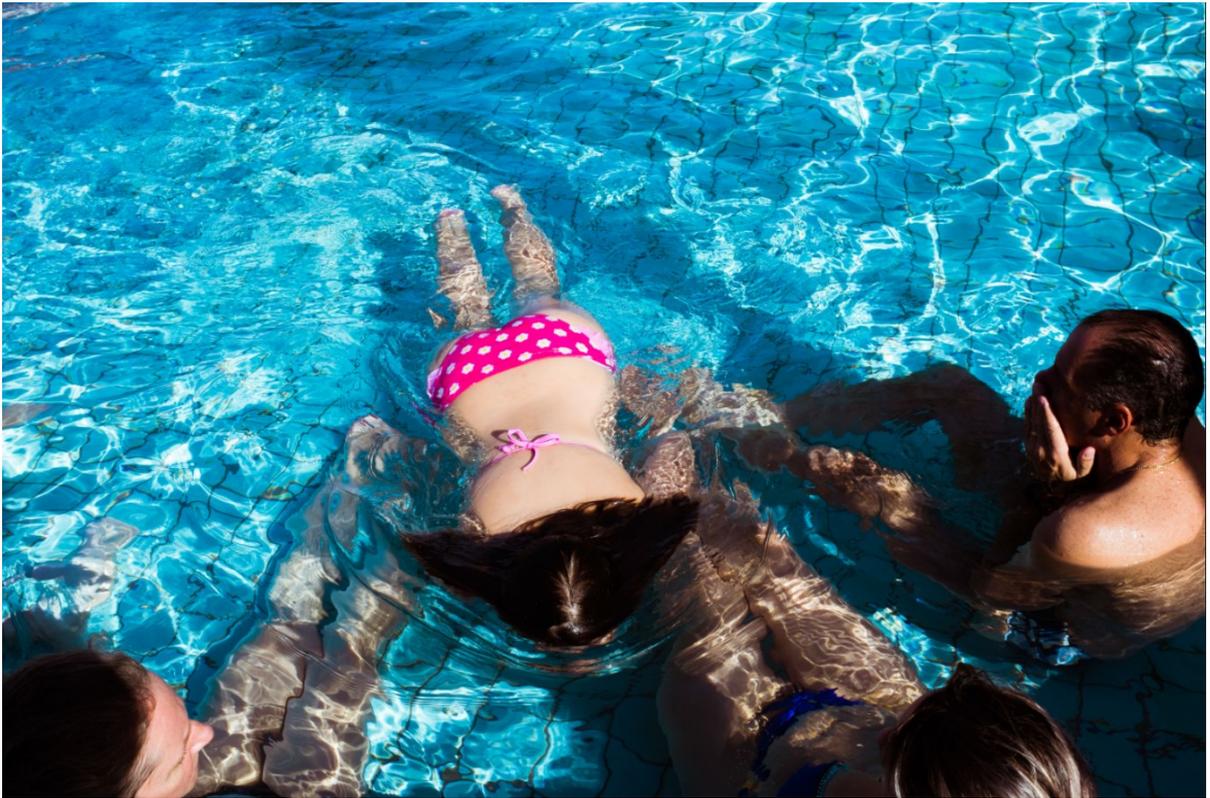
Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 8 - Foto 8 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 9 - Foto 9 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 10 - Foto 10 ensaio A Cidade dos Roupões



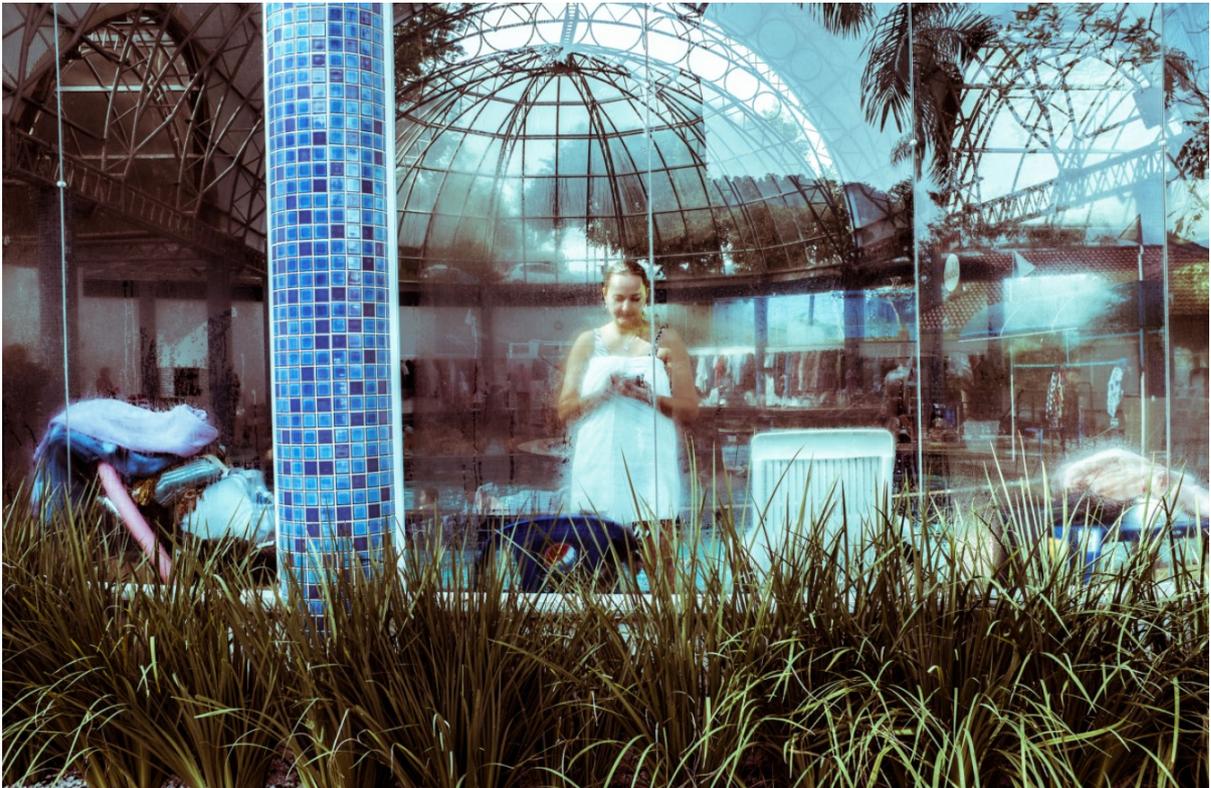
Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 11 - Foto 11 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 12 - Foto 12 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 13 - Foto 13 ensaio A Cidade dos Roupões



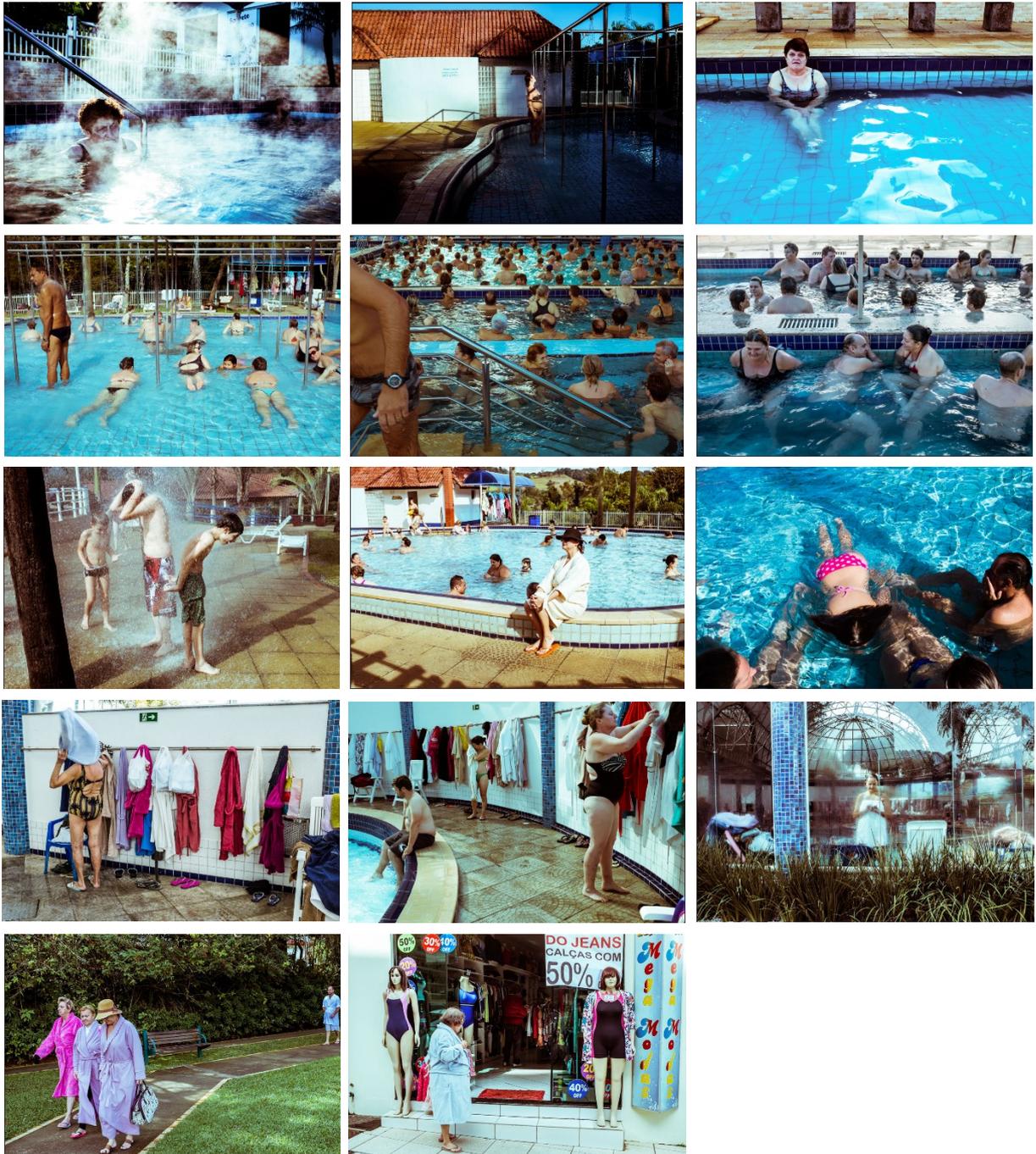
Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Fotografia 14 - Foto 14 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html

Figura 2 - Sequência de imagens do ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

1.3.2 Vidas Noturnas

Produzido em parceria pelos repórteres fotográficos Marco Favero e Diorgenes Pandini, o ensaio fotográfico *Vidas Noturnas* foi publicado no espaço Reflexo-Ensaio no dia 1º de outubro de 2016. A narrativa imagética apresenta os personagens da noite das ruas do centro histórico da cidade de Florianópolis, capital de Santa Catarina. O formato da produção segue o segundo padrão mais utilizado nas sequências, presente em 13 delas (21,66%): título + texto de abertura + legendas indicando os créditos. Assim, embaixo das imagens está escrito o nome do autor da fotografia. Neste ensaio, como na grande maioria deles, o texto de abertura é escrito pelos próprios fotógrafos, Marco e Diorgenes. A abertura tem três parágrafos que explicam onde as imagens foram capturadas e trazem mais informações sobre o processo de construção das fotos realizadas de forma conjunta:

O roteiro é quase sempre o mesmo: as ruas do centro histórico da cidade. É na noite que as personagens mais divertidas e peculiares se revelam. O fotojornalismo é a nossa profissão, mas é com a fotografia de rua que nos divertimos quando estamos de folga.

O processo é sempre o mesmo: uma câmera na mão e nenhuma ideia na cabeça. O que vale é trabalhar com o imprevisível. Em algumas noites, nenhum clique sequer é disparado. Em outras, histórias e situações incríveis acontecem diante das nossas câmeras. Mais do que fotografar, o que queremos é ouvir histórias, rir e registrar um pouco do que a noite revela.

Para conhecer melhor os nossos trabalhos, acesse www.marcofavero.com.br e www.dpandini.com.

Florianópolis, 2016 (FAVERO; PANDINI, 2016).

Abaixo do texto, estão as 21 fotografias que compõem o ensaio. Todas as imagens são coloridas. Dezenove possuem orientação horizontal e duas orientação vertical. O fotógrafo Marco Favero é autor de 13 imagens. Diorgenes produziu oito fotografias da sequência. As primeiras oito imagens mostram os mesmos personagens a partir da visão individual de cada fotógrafo. A partir da oitava foto, as imagens de cada um seguem caminhos distintos e apresentam personagens de maneira única. No rodapé do site, estão nomes e funções de outras pessoas que participaram da produção: Julia Pitthan (editora), Ricardo Wolffenbüttel (editor de fotografia), Karina Silveira (designer).

A seguir, as imagens que formam o ensaio *Vidas Noturnas* são apresentadas de maneira individual e de forma conjunta.

Fotografia 15 - Foto 1 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 16 - Foto 2 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 17 - Foto 3 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 18 - Foto 4 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 19 - Foto 5 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fotografia 20 - Foto 6 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 21 - Foto 7 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 22 - Foto 8 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 23 - Foto 9 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 24 - Foto 10 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 25 - Foto 11 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 26 - Foto 12 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 27 - Foto 13 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 28 - Foto 14 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 29 - Foto 15 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



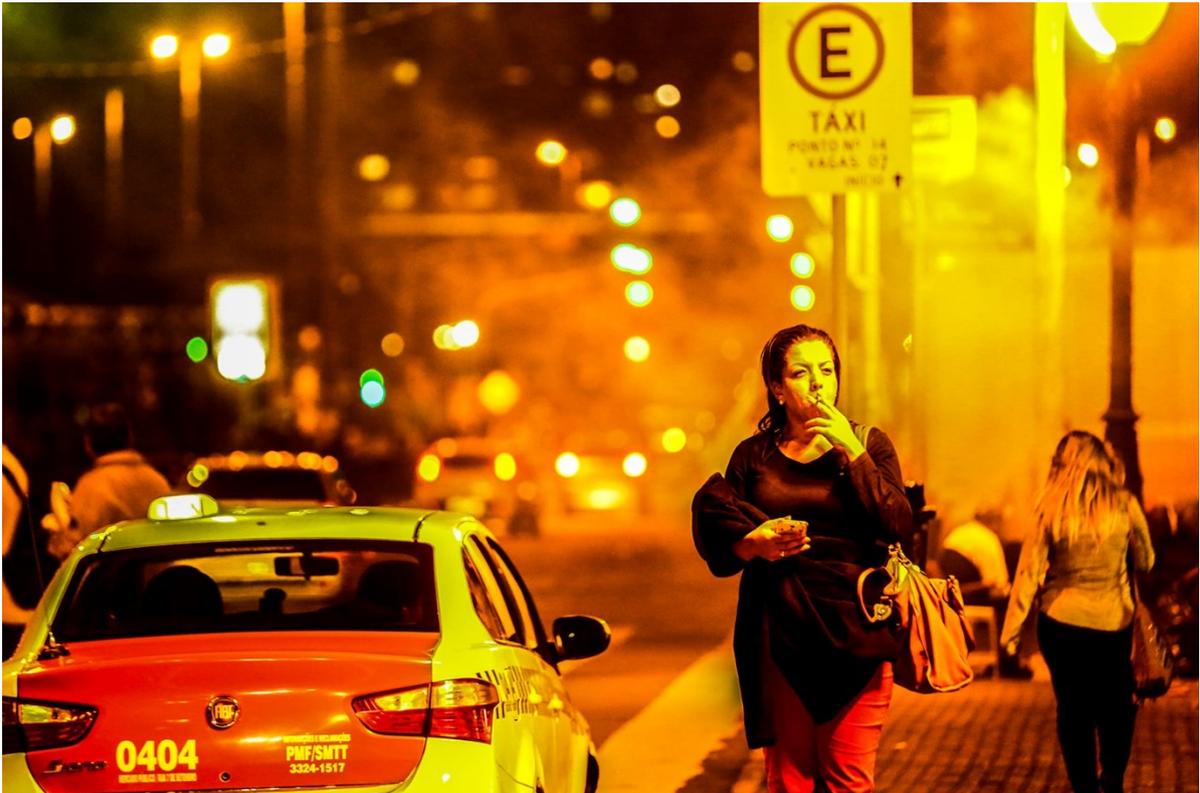
Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 30 - Foto 16 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 31 - Foto 17 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 32 - Foto 18 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 33 - Foto 19 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 34 - Foto 20 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Diorgenes Pandini



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

Fotografia 35 - Foto 21 ensaio Vidas Noturnas | Crédito: Marco Favero



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html

1.3.3 Ano-novo no Mocotó

Produzido pelo repórter fotográfico Diorgenes Pandini, o ensaio fotográfico *Ano-novo no Mocotó* foi publicado no dia 7 de janeiro de 2017. A sequência imagética mostra detalhes da festa de réveillon da virada do ano de 2016 para 2017 na casa de uma família no Morro do Mocotó, que fica no centro de Florianópolis. O formato da produção segue o padrão mais utilizado: título + texto de abertura + fotografias sem legendas. Neste caso, o texto de abertura, escrito pelo fotógrafo Diorgenes Pandini, foge à regra da apresentação sucinta da proposta dos ensaios e traz uma escrita mais longa e descritiva de como foi a produção das imagens. No relato, Pandini explica como foi o primeiro contato com a família que abriu as portas para eles registrarem a virada do ano, descreve onde fica a casa que irão fotografar, dá detalhes do lugar e seus moradores e narra como foi passar o dia 31 de dezembro de 2016 em uma residência na comunidade do Morro do Mocotó, um dos lugares com a vista mais privilegiada da capital de Santa Catarina:

Chegamos no topo do morro e nos deparamos com uma das mais belas paisagens da Ilha. Eu e o repórter Leonardo Thomé tivemos certeza que aquele seria o local certo. Um dia antes, estivemos no Morro do Mocotó, no Centro de Florianópolis, para conhecer e conversar com a família que iria abrir as portas e nos deixar registrar a passagem de ano em uma das casas da comunidade.

A residência é abaixo do nível da rua. De fora, ficávamos na altura da laje, que também era o local em que a Princesa, a cadela da família, dormia. Era possível ver toda a baía, a ponte Hercílio Luz e os prédios atrolhados. No topo da residência, fica a casinha da Princesa, com um pote de ração e outro de água. Ela tem, sem dúvida, a vista mais linda do terreno. Passou-se alguns minutos e veio lá de baixo, do fundo da casa, uma senhora negra, de sorriso largo e simpático. A Margarete Julia Bittencourt Costa, ou melhor, a Maga, veio nos receber.

– Esse ano a crise pegou. É sem ceia mesmo. É linguicinha e petisquinhos – ela disse, logo após nos cumprimentar, como se estivesse se desculpando.

Mas não precisou arranjar mais nada. Para nós, estava tudo perfeito.

No dia 31, passamos pelo portão de Maga um pouco depois das 19h. Trouxemos um espumante para brindar com a família, afinal, também queríamos comemorar a chegada de um ano novo. Na casa, além de Maga, estava o marido, Sérgio Renato da Costa, 33. Os filhos, Thaissa, de 10 anos e Thiego, de 1 ano e cinco meses, e a avó Izolete Maria Bittencourt, 67 anos. Muito samba, funk e sertanejo tocavam no som, enquanto Sérgio fazia as honras da casa com linguicinha e pedaços deliciosos de carne. Na hora dos fogos, parte da comunidade estava na esquina da casa. A vista é uma das mais privilegiadas do morro e virou praxe as pessoas se reunirem na virada do ano naquele ponto. Nas redondezas, vizinhos celebravam com suas próprias ceias, crianças brincavam na chuva e até mesmo soltando fogos de artifício. A música mais tocada, sem dúvida, era Deu onda, de MC G15. Nos carros dos jovens que passavam por ali, a mesma música ressoava, em sua

versão não polida. Próximo ainda à casa da Maga, o salão de festa da comunidade já estava de portas abertas e pronto para comemorar a virada de ano com os famosos bailes funk do Mocotó. Esses retratos são um diálogo um pouco mais íntimo da virada de ano da família Bittencourt e todo o universo que os cerca.

Florianópolis, 31 de dezembro de 2016 (PANDINI, 2016).

Abaixo do texto, estão as 16 fotografias que compõem o ensaio. Todas são coloridas e possuem orientação horizontal. A narrativa inicia com a imagem final do réveillon, o momento da queima de fogos de artifício, e segue para mostrar os detalhes da festa de virada do ano na casa da família de dona Maga, nas ruas da comunidade e seus personagens, adultos e crianças. No rodapé do site, estão nomes e funções de outras pessoas que participaram da produção: Julia Pitthan (editora), Ricardo Wolffenbüttel (editor de fotografia), Fabiano Peres (designer).

A seguir, as imagens que formam o ensaio *Ano-novo no Mocotó* são apresentadas de maneira individual e de forma conjunta.

Fotografia 36 - Foto 1 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 37 - Foto 2 ensaio Ano-novo no Mocotó



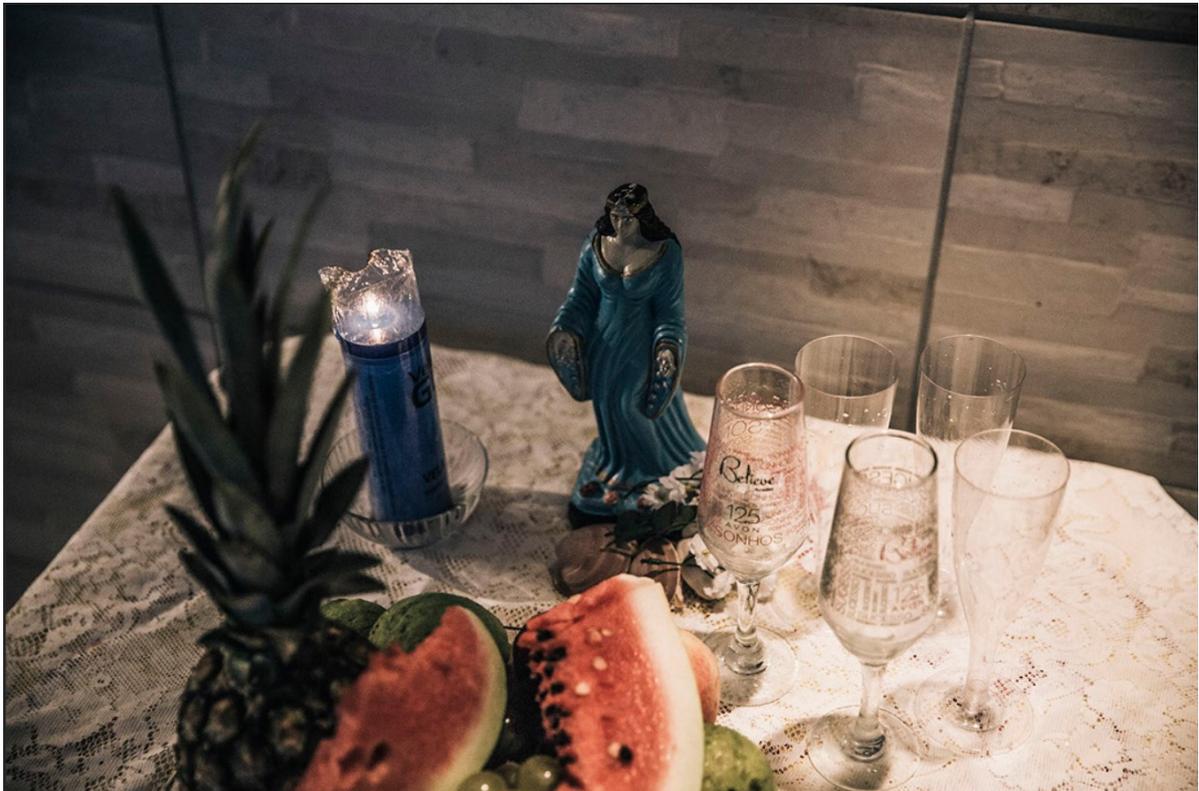
Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 38 - Foto 3 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 39 - Foto 4 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 40 - Foto 5 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 41 - Foto 6 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 42 - Foto 7 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 43 - Foto 8 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 44 - Foto 9 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 45 - Foto 10 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 46 - Foto 11 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 47 - Foto 12 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 48 - Foto 13 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 49 - Foto 14 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 50 - Foto 15 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Fotografia 51 - Foto 16 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html

Figura 4 - Sequência de imagens do ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

1.3.4 Elas Não Vieram

O ensaio *Elas Não Vieram*, produzido pelo repórter fotográfico Cristiano Estrela, foi publicado no espaço Reflexo-Ensaio no dia 5 de agosto de 2017. A produção tem como temática a pesca artesanal da tainha nas praias de Florianópolis. Naquele ano, a safra do peixe foi considerada bastante fraca pelos pescadores da Ilha. O texto de abertura é escrito pelo fotógrafo Cristiano Estrela e, em poucas linhas, apresenta o assunto abordado pela sequência de imagens e os personagens que fazem parte da narrativa: pescadores, remeiros, olheiros. Através da apresentação, também é possível saber que o fotógrafo acompanhou a temporada de pesca durante dois meses, em junho e julho de 2017:

Este ano, não vieram todas. Se passaram, foi bem longe.
A temporada da pesca artesanal da tainha foi considerada ruim pela maioria dos pescadores da Ilha. Os ranchos, sempre movimentados com o vai e vem do trabalho, ficaram mais calmos. Houve tempo para um joguinho de dominó, botar o papo em dia e recuperar aquela tarrafinha. Pescadores, remeiros, puxadores, cozinheiros e olheiros foram acompanhados durante os dois meses da safra. Acompanhe um pouco da rotina neste ensaio sobre a arte destes homens à procura de um peixe abençoado, a tainha.
Florianópolis, junho e julho de 2017 (ESTRELA, 2016).

O ensaio possui duas características que o diferenciam da grande maioria das outras sequências: é um dos três ensaios publicados pelo projeto que possui vídeo complementando as imagens e traz quatro fotografias na narrativa com formato horizontal estendido, que ocupam toda a tela do computador até as extremidades laterais. O vídeo, produzido pelo fotógrafo Cristiano Estrela e editado por Francisco Duarte, traz depoimentos dos personagens da pesca da tainha de Florianópolis – pescador, cozinheiro, olheiro – entremeados por imagens do dia a dia das atividades que envolvem a prática artesanal nas praias da Ilha. A produção possui 9 minutos e 15 segundos de duração e é compartilhada com o leitor após o texto de abertura. Depois do vídeo, estão as 15 fotografias que compõem o ensaio. As imagens são coloridas e possuem orientação horizontal. Nenhuma imagem apresenta legenda. No rodapé do site, estão nomes e funções de outras pessoas que participaram da produção: Julia Pitthan (editora), Ricardo Wolffenbüttel (editor de fotografia), Francisco Duarte (editor de vídeo), Claudio Santos (designer).

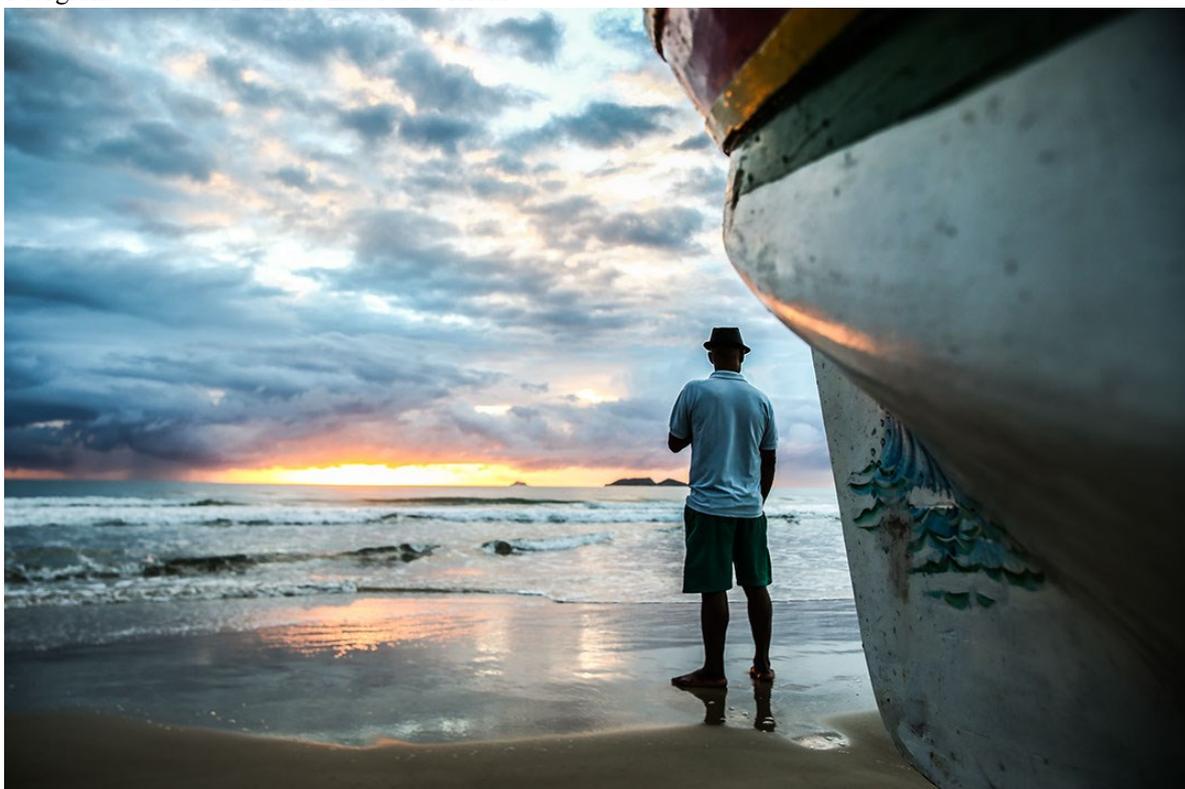
A seguir, as imagens que formam o ensaio *Elas Não Vieram* são apresentadas de maneira individual e de forma conjunta.

Fotografia 52 - Foto 1 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 53 - Foto 2 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 54 - Foto 3 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 55 - Foto 4 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 56 - Foto 5 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 57 - Foto 6 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 58 - Foto 7 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 59 - Foto 8 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 60 - Foto 9 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 61 - Foto 10 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 62 - Foto 11 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 63 - Foto 12 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 64 - Foto 13 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 65 - Foto 14 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Fotografia 66 - Foto 15 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Figura 5 - Sequência de imagens do ensaio *Elas Não Vieram*



Fonte: Montagem produzida pelo autor

2 FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO

Explicado o deslocamento da fotografia-documento para a fotografia-expressão, discutida a evolução dos ensaios fotojornalísticos e apresentadas as produções analisadas neste trabalho, parte-se, agora, para a problematização dos três aspectos fundamentais do regime expressivo: a escrita, o autor e o Outro. Estes são os temas das três partes em que está dividido este capítulo. A escrita fotográfica é o primeiro tópico, em que se discute os aspectos conceituais a respeito do texto fotográfico e sua gramática específica. A perspectiva de Rouillé (2009) é problematizada através de autores como Duarte (2000), Beceyro (2005), Buitoni (2011), Persichetti (2012), Gonçalves (2012) e Kossoy (2002). Vimos, e veremos mais detalhadamente, que a escrita fotográfica foi sacrificada durante muito tempo devido ao mito da transparência documental da imagem técnica. A crise do documento vai abrir espaço para o surgimento de um regime visual que requer uma escrita, um formato assumido por um autor. As visibilidades já não são mais extraídas diretamente das coisas, produzem-se indiretamente, através da forma da imagem, da escrita fotográfica.

Na segunda parte, é abordada a questão da autoria no fotojornalismo tendo como base os debates sobre a presença da subjetividade do fotógrafo na produção fotojornalística. A imagem jornalística tradicional, antes imparcial, objetiva e verdadeira, abre espaço para uma imagem construída, subjetiva, que reconhece a presença de um autor. Entre as referências que aparecem neste debate estão Rouillé (2009), Dubois (2006), Flusser (2011), Persichetti (2012), Gonçalves (2012), Fabris (2003), Sousa (2000, 2011), Antonio (1998), Barros (2010) e Ramos (2018). A discussão inicia no processo de reconhecimento da autoria e do direito autoral no campo da fotografia de maneira geral e, especificamente, na prática do fotojornalismo. Para isso, serão retomados alguns fatos históricos que marcam o movimento de reivindicação dos fotógrafos quanto ao caráter artístico da sua atividade, ainda no século XIX, e, posteriormente, a batalha pelos direitos autorais das imagens fotográficas, pelo reconhecimento do papel criador da atividade e pela utilização de créditos nas imagens veiculadas pela indústria midiática.

Com o passar dos anos, a imagem técnica meramente objetiva dá lugar a uma nova forma de encarar a fotografia, uma visão mais complexa, que permite a ascensão do sujeito, o retorno do autor. Refere-se a esse movimento como um retorno da autoria pois muitos estudiosos, como Roland Barthes, em 1968, e Michel Foucault, em 1969, vão declarar a “morte” do autor em um movimento de problematização do conceito de autoria. O debate é

retomado para pensar o campo do fotojornalismo na atualidade, o papel do fotojornalista na construção das narrativas imagéticas contemporâneas.

No terceiro e último tópico, discute-se a relação dos fotógrafos com os Outros, com os fotografados. É problematizada de maneira mais profunda o que Rouillé (2009) chama de reportagem dialógica. Nesta perspectiva, o fotojornalista deixa de ser um ladrão de imagens, que “rouba” cenas às pressas, para se tornar um construtor de imagens, que vê no fotografado um parceiro no processo de produção das fotografias. Entre os autores que dão base para esta discussão estão Freund (2010), Fabris (1998, 2004), Pereira (2018), Sousa (2000) e Castanheira (2016).

O debate inicia na produção das primeiras imagens com a presença de pessoas, os retratos da classe burguesa que surge no século XIX, e, posteriormente, a popularização da *carte-de-visite*. Procura-se problematizar o ato de posar e as relações estabelecidas entre fotógrafos e fotografados ao longo do processo de evolução do ato fotográfico. No campo do fotojornalismo, a pose foi bastante explorada no início da atividade devido às limitações das câmeras e à influência da estética da pintura na construção das imagens fotográficas. Com o surgimento de equipamentos mais avançados, como a Leica, e a modernização da linguagem fotojornalística, as fotos posadas vão perder espaço para a captura de imagens sem a cooperação dos sujeitos fotografados, fotografias que valorizam o espontâneo e o instantâneo.

Nos últimos anos, porém, em oposição à prática tradicional do caçador, fotojornalistas têm adotado práticas diversas na captura de suas imagens, que transformam radicalmente o tempo fotográfico e os afasta da corrida pelo furo jornalístico. Essas novas possibilidades de interação abrem espaço para o diálogo no processo fotográfico, para a construção de imagens em conjunto, através da troca entre fotógrafo e fotografado. A abertura para o Outro, para o dialogismo, conclui a condução da fotografia do estrito documento para a expressão.

2.1 A ESCRITA

Desde a sua descoberta, há mais de 180 anos, até os dias atuais, a fotografia tem sido utilizada como testemunho do real, imagem técnica capaz de representar as coisas de forma objetiva e direta. O mito da transparência, a ilusão de uma possível equivalência sem resíduos entre a imagem e o seu referente, sacrificou durante anos a escrita fotográfica e suas múltiplas formas. Um dos principais textos sobre fotografia, escrito por André Bazin em 1945, apresenta os argumentos que nortearam os estudos da imagem fotográfica por muitos anos. A originalidade da fotografia estaria na sua objetividade essencial, sua gênese automática. Para Bazin, a ausência da personalidade do fotógrafo subverte radicalmente a psicologia da imagem: sejam quais forem as objeções, é impossível negar a existência do objeto representado. “A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1991, p. 22). Assim, a estética da fotografia residiria na revelação do real, na sua semelhança com o mundo natural.

O discurso da mimese, da fotografia como espelho do real, nega a existência de uma escrita fotográfica. “Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza” (DUBOIS, 2006, p. 32). Roland Barthes, em texto escrito em 1961, retoma essa concepção da essência mimética da fotografia. Para o autor, o conteúdo da mensagem fotográfica é, por definição, a própria cena, o real literal. Do objeto à sua imagem, não ocorre em momento algum uma transformação. “Decerto a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. Surge assim o estatuto particular da imagem fotográfica: é uma *mensagem sem código*” (BARTHES, 2011, p. 354-355). Como *analogon*, a fotografia seria pura transcrição do real. “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16).

Para além da visão baseada na imitação, Barthes (2011), ao analisar a imagem fotográfica jornalística, reconhece que o estatuto puramente denotativo da fotografia, a plenitude de sua analogia, se arrisca a ser mítico, “são os caracteres que o sentido comum atribui à fotografia” (BARTHES, 2011, p. 356). Por isso, o autor acredita que a mensagem fotográfica possa ser também conotada, tenha um significado segundo. Esses fatores de conotação estariam no nível da produção e da recepção da mensagem fotográfica: de um lado,

a fotografia de imprensa é trabalhada, construída, tratada segundo normas profissionais, estéticas e ideológicas; de outro, essa foto não é apenas percebida, recebida, ela é lida por um público que irá interpretá-la a partir de um olhar particular. Inspirada nos estudos de Barthes, Gonçalves (2009) propõe que a fotografia é:

(...) produção de representação a partir de um real, e, como tal, criada com uma intencionalidade, a partir de uma individualidade, que pressupõe um repertório particular, que irá construir o signo, a linguagem. Tem-se então como produto a transcrição de uma realidade, que é a do fotógrafo. Essa imagem, até sua publicação na página de um jornal, sofrerá inúmeras intervenções, bem como será lida e interpretada por um leitor, possuidor também de um repertório particular que o auxiliará na leitura do signo (GONÇALVES, 2009, p. 4).

Ao reconhecer o processo de conotação da imagem fotográfica, Barthes acredita que “o paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a ‘arte’ ou o tratamento ou a ‘escritura’ ou a ‘retórica’ da fotografia)” (BARTHES, 2011, p. 357). Essa “escritura” da fotografia seria elaborada no momento de produção da imagem, a partir de escolhas, tratamentos técnicos, enquadramento, composição, planos. Contrariamente ao que supõe Barthes, que a fotografia é simples analogia do real e só excepcionalmente ascende ao campo da conotação, Beceyro (2005) crê que nenhuma fotografia pode se apresentar somente em sentido denotado. “O que um fotógrafo faz, ao mostrar um objeto ou um personagem (a partir de um ponto de vista determinado) é produzir um certo número de conotações, de significações que ficam aí, para que o espectador as perceba”²⁶ (BECEYRO, 2005, p. 22-23).

Para o autor argentino, é preciso libertar a fotografia da essência analógica para compreender os elementos que constituem a escrita fotográfica: a altura da câmera, a luz, as linhas, os volumes, o enquadramento, a organização do espaço, os tons. A fotografia não se limita a duplicar ou reproduzir um fato. Não há uma mensagem primeira, pura denotação, que se sobrepõe a um significado segundo, conotativo, que o autor prefere chamar de estético. Para Beceyro, não há, propriamente falando, denotação, tudo é conotação. Pode-se dizer, então, que a mensagem primeira é a significação artística da fotografia e que a única maneira de compreendê-la é esquecer de uma vez por todas as referências ao fato real que existe antes da foto e “proceder a análise específica da estrutura da fotografia, estudando os elementos

²⁶ Tradução livre do autor do original: “Lo que un fotógrafo hace, al mostrar un objeto o un personaje (desde un punto de vista determinado) es producir un certo número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí, para que el espectador las perciba” (BECEYRO, 2005, p. 22-23).

dessa estrutura. Esqueçermos da analogia e começarmos a nos mover no campo da estética”²⁷ (BECEYRO, 2005, p. 18).

No mesmo sentido, Rouillé (2009) destaca que a imagem fotográfica não é um decalque, mas um mapa da coisa: menos uma duplicação do que um operador. “Essa força significativa e transformadora, esse potencial das formas fotográficas, foi o que durante muito tempo a fotografia-documento negou, ao conservar a ficção da transparência das imagens, ao desvalorizar as formas em prol das coisas (os referentes)” (ROUILLÉ, 2009, p. 167). A proposta de Rouillé vai na contramão do pensamento barthesiano: se, antes, a foto era sempre invisível, não era ela que se via, agora, há o reconhecimento da imagem e seus elementos constitutivos. Por isso, os setores da fotografia-expressão, entre eles novas modalidades de reportagens fotojornalísticas, têm em comum uma alta consciência da forma, exploram os infinitos componentes da escrita fotográfica: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, matéria, nitidez, tempo de exposição, encenação. É a escrita, a maneira, o estilo que produzem sentido. Enquanto a fotografia-documento acreditava que o sentido estava presente nas coisas e poderia ser extraído das aparências, a fotografia-expressão reafirma a força das formas e da escrita fotográficas.

É com a fotografia-expressão que os praticantes tentam produzir o sentido na fronteira das imagens e das coisas. Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorporal das coisas e dos estados das coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser, em vez disso, produzido, expresso. E essa produção, essa expressão de sentido, requer necessariamente um trabalho de escrita, uma invenção de formas (ROUILLÉ, 2009, p. 168).

Para inventar novas visibilidades, é preciso abandonar os automatismos visuais, a ordem visual que rege a fotografia-documento. O caráter documental orientou, por muito tempo, a noção de fotojornalismo, produtor de retratos da realidade e de imagens de momentos únicos captados do real (LONGHI, 2011). A objetividade da imagem foi associada a características como imparcialidade e neutralidade para corresponder aos ideários positivista e racional da grande imprensa no século XIX, que impõem até hoje uma prática direta e impessoal aos jornalistas (GONÇALVES, 2009). Mas, recentemente, essa vocação do fotojornalismo encontrou um obstáculo: o surgimento da tecnologia digital. A transição da fotografia analógica para o sistema digital tornou mais claro o processo de manipulação das

²⁷ Tradução livre do autor do original: “Proceder al análisis específico de la estructura de la fotografía, estudiando los elementos de esa estructura. Olvidarnos de la analogía y comenzar a movernos en el campo de la estética” (BECEYRO, 2005, p. 18).

imagens. Ainda que na fotografia tradicional houvesse processos de controle pelo equipamento e manipulação em laboratório, as tecnologias digitais e os programas computacionais de tratamento de imagem exacerbaram esse fenômeno.

A foto nos meios digitais, transformada em dados, torna-se objeto de especulação quanto ao seu valor em termos de representação e objetividade no fotojornalismo. A difusão das imagens sintéticas oferece a possibilidade de desconstrução do mito da objetividade absoluta das imagens jornalísticas (GONÇALVES, 2009; LONGHI, 2011; SOUSA, 2002). Para Machado (1998), a imagem digital/eletrônica não se mostra mais como um atestado da existência das coisas visíveis, “se oferece como um ‘texto’ para ser decifrado ou ‘lido’ pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada” (MACHADO, 1998, p. 322). Nesse cenário, o autor vê uma potencialização dos recursos expressivos da fotografia e a “demolição definitiva e, possivelmente, irreversível do mito da objetividade fotográfica, sobre o qual se fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real” (MACHADO, 1998, p. 322).

Gonçalves (2009) percebe nesse movimento a oportunidade de o senso comum passar a compreender as possibilidades de uso das imagens, seu caráter subjetivo, opinativo e de interpretação do real, permitindo a aceitação de outros tipos de fotografias no campo do fotojornalismo.

Imagens que possuam uma objetividade menor, visto ser essa a única objetividade possível no jornalismo. Imagens que, sem perder seu compromisso com o real concreto, indaguem mais do que respondam a perguntas, imagens que nos levem ao mundo; que permitam que sentidos outros se infiltrem. Imagens que permitam o exercício do pensamento, e não a mera constatação de fatos (GONÇALVES, 2009, p. 14-15).

A construção de imagens, o texto fotográfico, pressupõe uma instância de produção, a enunciação - lugar desencadeador do processo de produção de significação. No caso da fotografia, “a instância enunciativa supõe um enunciador-operador, fotógrafo; um enunciatário espectador e, obrigatoriamente, a presença de um referente com existência no mundo real” (DUARTE, 2000, p. 172). No processo discursivo fotográfico, que implica seleções e escolhas por parte do enunciador, Duarte (2000) identifica dois procedimentos: “um de ordem química - a ação da luz sobre certas substâncias - e outro de ordem da formação da imagem através do dispositivo ótico - visão recortada pelo buraco da câmara escura” (DUARTE, 2000, p. 172). A partir da construção dessa instância enunciativa, pressuposta pelo texto fotográfico, a autora projeta um eixo comunicativo enunciador

(fotógrafo) – enunciatário (receptor) que confere à imagem uma intenção, peculiar a todo ato comunicativo. “A parcela do real que a foto fixa não é, pois, fruto de uma seleção arbitrária. (...) A escolha de um ponto de vista em detrimento de outro dá a conhecer sobre opiniões e/ou intenções. É forma de expressar juízos sobre o tema da imagem” (DUARTE, 2000, p. 172). É o caso do texto fotográfico jornalístico, objeto trabalhado e construído segundo normas profissionais, estéticas e ideológicas.

Kossoy (2002) identifica nas imagens fotográficas uma verdadeira trama, constituída de realidades e ficções. Nelas, encontram-se incorporados componentes de ordem material (recursos técnicos, ópticos, químicos, eletrônicos), sem os quais não seria possível a materialização da fotografia, e os de ordem imaterial, os mentais e culturais. Estes se articulam na mente e nas ações do fotógrafo no processo de criação da imagem. Na mesma lógica do pensamento de Duarte (2000), o autor percebe uma motivação inerente na criação de uma fotografia, seja ela interior, exterior, pessoal ou profissional. É em função dessa intenção/finalidade que reside a primeira opção do fotógrafo, quando seleciona o assunto a ser fotografado. A motivação vai influenciar diretamente na concepção e construção da imagem final. O assunto, na forma como se encontra representado na imagem fotográfica, “resulta de uma sucessão de escolhas; é fruto de um somatório de seleções de diferentes naturezas – idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo – seleções essas que ocorrem mais ou menos concomitantemente e que interagem entre si” (KOSSOY, 2002, p. 27).

Nessa linha, Kossoy (2002) define o fotógrafo como um filtro cultural. A conexão entre imagem e referente é permeada por preceitos técnicos, estéticos e ideológicos presentes no imaginário de seu criador. O fotógrafo constrói o signo imagético e nessa construção uma nova realidade é criada. Do objeto à sua imagem, existe uma transposição de dimensões e de realidades. “O assunto uma vez representado na imagem é *um novo real*: interpretado e idealizado, em outras palavras, *ideologizado*. É óbvio que estamos diante de uma nova realidade, a da imagem fotográfica” (KOSSOY, 2002, p. 43). A imagem, portanto, não corresponde à verdade histórica, mesmo com toda a sua carga de realismo, pois é um registro expressivo, criativo, das aparências.

Na perspectiva de Kossoy (2002) e Duarte (2000), é preciso estar atento a todos os elementos constitutivos da gramática fotográfica, pois eles interferem diretamente na produção de sentido:

O plano destaca a importância do terna em relação aos outros elementos presentes na imagem; a composição confere sequencialidade ou direcionalidade, levando o olhar a percorrer as imagens de acordo com um

certo esquema que descobre pontos essenciais e os valoriza; o enquadramento define a posição dos sujeitos em relação às margens da imagem; as tomadas frontais, laterais têm sentido de ordem cultural; a hierarquia de figuras – perceptiva ou narrativa - atribui sentidos diversos ao fixo e ao móvel, ao animado e ao inanimado. E, assim, tamanho, enquadramento, formato, plano, tonalidade, contraste, nitidez, além de dados explícitos, como indumentária, objetos, tecnologias, conferem sentidos e significações (DUARTE, 2000, p. 174).

A autora procura, então, definir categorias descritivas para o plano de expressão da imagem fotográfica. As categorias que vêm sendo utilizadas nos estudos propostos por ela e que compõem a escrita fotográfica foram agrupadas em quatro grupos:

- (1) aspectos de apresentação geral: enquadramento, plano, foco (seleção, profundidade de campo, movimento);
- (2) aspectos cromáticos: cor, tonalidade, contraste;
- (3) aspectos relacionais: composição (linhas de foco, interseção dos terços, disposição dos elementos, forma), posição do motivo;
- (4) aspectos exteriores: posição da câmara, posição da fonte de luz, características da fonte de luz.

O estabelecimento desta sintaxe de formas de expressão é importante pois reconhece as potencialidades da linguagem fotográfica. Esses elementos, que em um primeiro momento podem parecer meramente técnicos, numa análise mais aguçada, como aquela proposta por Beceyro (2005), “indicam as formas pelas quais o fotógrafo usa os recursos técnicos como elementos determinantes de sua interpretação do meio social, atenuando ou acentuando certos componentes da realidade” (LEITE, 2003, p. 153). Assim, o autor argentino aproxima as atitudes técnicas do fotógrafo com o contexto cultural retratado. “Ele nos obriga a reconhecer que o uso da técnica para a linguagem fotográfica é uma forma de construção de uma mensagem específica” (LEITE, 2003, p. 153). Por isso, entender como atuam os componentes expressivos da escrita fotográfica é imprescindível para a compreensão da imagem e seus possíveis sentidos.

Desse modo, é preciso aprofundar o olhar sobre os elementos a serem considerados nos textos fotográficos apresentados por Duarte (2000). No quadro apresentado a seguir, as categorias descritivas idealizadas pela autora e organizadas em quatro diferentes grupos são detalhadas para ficar mais nítido quais são os elementos expressivos considerados na análise de textos fotográficos.

Quadro 1 - Elementos expressivos considerados na análise de textos fotográficos

| ELEMENTOS EXPRESSIVOS CONSIDERADOS NA ANÁLISE DE TEXTOS FOTOGRÁFICOS | |
|---|---|
| Aspectos de apresentação geral | Enquadramento: quadrado, horizontal, vertical. |
| | Planos: abertos, médios, fechados e suas variações. |
| | Foco: totalmente em foco, parcialmente em foco ou totalmente fora de foco. |
| | Movimento: estático ou com sensação de movimento. |
| Aspectos cromáticos | Ordem cromática: preto e branco, colorida, tonalizada, colorizada. |
| | Tonalidade: cores frias, cores quentes e cores neutras. |
| | Contraste: baixo contraste, alto contraste e contrastes tonais. |
| Aspectos relacionais | Composição: se refere à disposição dos elementos e à relação que estabelecem entre si, através de linhas de foco/força e interseção dos terços. |
| | Posição do motivo: no centro do quadro, na base, à direita, à esquerda, no topo. |
| Aspectos exteriores | Posição da câmera: acima do motivo (sensação de superioridade sobre o motivo), abaixo (tende a agigantar o motivo), na altura do motivo (igualdade). |
| | Posição da fonte de luz: atrás do motivo, acima ou ao lado - dá ênfase a algum objeto ou define a dramaticidade da cena através de jogos de luz e sombra. |
| | Características da fonte de luz: podem ser reduzidas, médias, extensas e produzir efeitos variados de alto ou baixo contraste, sombras mais precisas ou mais suaves. |

Fonte: Produzido pelo autor a partir da classificação de Duarte (2000).

O reconhecimento desses elementos, que compõem a escrita fotográfica, reafirma a potencialidade das formas e as infinitas possibilidades na construção de sentidos e significações. Esses sentidos são construídos, segundo Rouillé (2009), a partir das coisas, dos referentes que aderem, e da linguagem, “de uma escrita que faz a imagem transbordar ultrapassando os limites do registro. O sentido sobrevém às coisas, mas é a escrita que o retém em suas redes” (ROUILLÉ, 2009, p. 168). Nessa concepção, o autor traz como exemplo o afastamento existente entre as fotografias humanistas de Robert Doisneau, René-Jacques, Brassai, Sebastião Salgado e as fotos humanitárias produzidas na virada deste século, não só pelas diferenças de situações, lugares e personagens, mas principalmente pela oposição de escritas fotográficas.

Um “sem teto” na vida real, quando na imagem, não é mais o mesmo sem uma formatação particular: o grande plano, que achata as perspectivas e isola o indivíduo de seu grupo; a banalização do enquadramento e da luz, que contribui para desvalorizar sua humanidade. A fotografia humanista referia-se evidentemente a situações sociais alheias às situações da fotografia humanitária, mas elas se separam completamente pela incompatibilidade radical das escolhas de escrita. Os pontos de vista e os claros-escuros, as perspectivas e as profundidades da fotografia humanista – inspirados pela cenografia – sabiam transformar em heróis os personagens cotidianos; e em epopeias as cenas mais banais (ROUILLÉ, 2009, p. 169).

A transição da fotografia humanista para a fotografia humanitária, que surge com o aumento dos excluídos, dos socialmente marginalizados, de homens reduzidos ao estado de “coisas”, é apontada por Rouillé (2009) como parte de um processo de evolução das imagens, das posturas fotográficas e da própria ideia de homem. Ao analisar a perspectiva do autor francês, Persichetti (2012) percebe na mudança uma nova postura dos fotógrafos diante do mundo. “O fotógrafo se coloca na imagem, não mais o espectador, ou o olho do leitor, mas agora ele mesmo ator e intérprete de situações” (PERSICHETTI, 2012, p. 98). O fotógrafo se coloca na imagem a partir do uso consciente que faz das formas e dos componentes expressivos da escrita fotográfica. “O foco não está apenas nas coisas ou fatos a serem fotografados, mas sim na gramática encontrada por cada fotógrafo para narrar uma história. (...) Uma fotografia criada e ‘produzida’ a partir de concepções e preocupações dos próprios fotógrafos” (PERSICHETTI, 2012, p. 98). Para a autora, a estética passa a ser usada não apenas como forma, mas como formadora de discurso, elemento da linguagem.

Indícios dessa transformação na escrita fotojornalística foram identificados em estudos como os de Ramos (2017, 2018), Sallet (2015) e Gonçalves (2009). Ao analisar a produção dos blogs de fotografia dos jornais de maior circulação do Brasil, Júlia Capovilla Luz Ramos reconheceu nos trabalhos a presença de temáticas e estéticas que não são comumente usadas nas coberturas diárias dos veículos jornalísticos. Nos ensaios publicados nos blogs, os fotojornalistas rompem com a suposta objetividade da fotografia e incluem a linguagem poética nas suas produções. A fotografia jornalística passa a flertar com a arte na busca por superar sua essência histórica pautada na objetividade. Espaços como os blogs se transformam em vias alternativas para a produção fotojornalística, em que o foco principal está na plasticidade das composições, na vontade de incluir mais poesia e autonomia nas produções, colocando em segundo plano a informação imediata.

Mesmo na abordagem de temas tradicionais no fotojornalismo, Ramos (2017, 2018) encontra imagens que buscam ir além do mero registro. Em pautas consideradas corriqueiras, como as que tratam sobre tempo, esportes ou buracos de rua, descobre “produções de apelo

essencialmente poético, cuja plasticidade nos leva à pausa e à contemplação. Um conjunto imagético que rompe radicalmente com os princípios do ‘flagrante’ ou do ‘choque’, comumente solicitados e utilizados pela imprensa tradicional” (RAMOS, 2018, p. 367). A autora vê na escolha pela linguagem poética uma forma da fotografia jornalística ampliar o campo documental, através de uma nova consciência documental por parte dos fotógrafos e do retorno dos fotojornalistas autores. “Assim, a realidade passa a ser entendida não como um a priori ou um fim, mas como um meio pelo qual o fotógrafo se expressa: outras formas de ver e ser do fotojornalismo e dos fotojornalistas no mundo” (RAMOS, 2018, p. 373).

Na mesma direção, ao analisar histórias fotográficas publicadas em blogs, Sallet (2015) identifica narrativas que vão além do que propõem a rotina de produção do jornalismo tradicional. Escapam da pauta, revelam outras camadas dos acontecimentos e implicam os leitores a perceber os infinitos aspectos da escrita: cores, texturas, formas, linhas, iluminação, presença ou não da figura humana, contraste, enquadramento, plano, ângulo, composição. “O acontecimento sai de uma lógica rotineira do jornalismo para habitar espaços de fruição, dúvida, encantamento. Inclusive, essas histórias têm a capacidade de tornar os acontecimentos mais densos, o que, potencialmente, pode significar o aumento de sua complexidade” (SALLET, 2015, p. 145-146). Além disso, Sallet (2015) chama a atenção para o exercício autoral que a edição das narrativas dos blogs implica, o que acentua o caráter criativo desses espaços e mostra como o fotojornalismo de autor vem pautando estéticas mais rebuscadas. Para ela, os fotógrafos estão propondo, através de seus olhares sobre os acontecimentos, “um fotojornalismo que altera lenta e gradativamente o modelo tradicional de se fazer fotojornalismo, inclusive na forma de produzir para o impresso. Um caminho encontrado para despertar novos leitores para as narrativas fotográficas” (SALLET, 2015, p. 146).

A influência dessa gramática fotojornalística nas produções para veículos impressos pode ser verificada nas pesquisas de Gonçalves (2009). A autora encontrou traços da escrita expressiva no fotojornalismo diário produzido pelo jornal *Zero Hora*. Sem deixar de ser testemunho, documento, essas “novas” imagens evocam “os valores modernos do que chamamos ‘exercício do olhar’ – tanto do fotógrafo como de seu leitor – onde a referencialidade se soma a uma dimensão simbólica e conceitual que potencializa o pensamento e faz do leitor um caçador, como o fotógrafo” (GONÇALVES, 2009, p. 12). Neste sentido, a pesquisadora chama a atenção para o problema da estetização da fotografia jornalística contemporânea, que faz da fotografia o acontecimento, espetacular, e tem como resultado uma imagem-ilustração fechada em si mesma.

Ao conversar com o editor de fotografia de *Zero Hora*, Gonçalves (2009) percebe um desejo de que as produções “extrapolem os critérios de noticiabilidade, que se transformem em acontecimentos fotojornalísticos provocando, então, uma relação mais intensa com a imagem. Há uma aposta na inteligência e sensibilidade do leitor” (GONÇALVES, 2009, p. 13). A aposta resulta em fotografias com tomadas arrojadas, inspiradas no construtivismo, que despertam curiosidade, fazem o leitor se projetar nelas e decifrar sua escrita através da imaginação. Imagens que carregam algo de lúdico, instigando o leitor ao ato criador. Promovem reflexão, instigam o pensamento, incomodam e subvertem a estética tradicional adotada pelo fotojornalismo. São fotografias que não carregam necessariamente “o fato informativo, a notícia, mas suas consequências e anterioridades. É um tipo de imagem (...) que é fruto da visão intimista e subjetiva do fotógrafo, que exige empenho do leitor e sua imersão para além da imagem” (GONÇALVES, 2009, p. 9).

Por carregarem tantos sentidos, essas fotografias ganham cada vez mais independência das palavras na sua utilização no webjornalismo. No jornalismo tradicional, as imagens vêm sempre acompanhadas de texto verbal ou de áudio, em forma de narração. Na internet, as fotos são usadas como matéria-prima da notícia, ocupam o lugar principal de código linguístico (LONGHI, 2011). Pode-se dizer que no ambiente hipermidiático a imagem fotográfica “é capaz de desprender-se da dependência do texto que tinha com o impresso, tornando-se mais autônoma na sua completude, ainda que acompanhada, na maioria das vezes, pelo código verbal (em legendas, títulos, etc.) que lhe agrega informações básicas” (LONGHI, 2011, p. 789). Nessa perspectiva, segundo a mesma autora, vemos o nascimento de formatos como o *slideshow* e o renascimento das histórias em fotografias, ou *picture stories*, entre elas os ensaios fotojornalísticos.

No webjornalismo, os ensaios ganham como expressão narrativa. As imagens em sequência dispensam legendas e conduzem as histórias a partir de sua gramática visual específica. Há títulos, textos de abertura, mas o sentido de cada fotografia não é orientado por elementos verbais como as tradicionais legendas. O entendimento da narrativa requer a leitura da edição das imagens. A disposição e organização do conjunto de fotos conferem sentido ao todo. A narrativa é conduzida pelo conteúdo das imagens em detrimento de textos explicativos. Assim, o reconhecimento da escrita fotográfica e seus elementos passa a ser ainda mais importante para a compreensão das produções fotojornalísticas no ambiente digital. Elas retomam aqueles ensaios criados no nascimento do fotojornalismo, ainda em 1930, na Alemanha, quando decidiu-se que não apenas uma imagem, mas um conjunto de imagens seria necessário para narrar um fato. O fotojornalismo que começa a renascer abre

espaço para os ensaios, mais eficientes e profundos que meras imagens ilustrativas (PERSICHETTI, 2012).

2.2 O AUTOR

Um dos principais debates suscitados pelo surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX foi a relação entre a imagem fotográfica e a pintura. A arte pictórica sempre foi usada pelo homem para representar aquilo que estava a sua volta. Há registros de imagens rupestres criadas ainda na pré-história, em cavernas como as de Lascaux, na França, e no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Brasil, que reproduzem a realidade a partir de pinturas do cotidiano, de cenas de caças, animais e rituais. Antes da invenção da fotografia, eram os pintores que registravam os principais acontecimentos históricos, a rotina das cidades e retratavam os personagens da sociedade. Com o surgimento da imagem fotográfica, em um período de profundas transformações sociais devido ao avanço da revolução industrial, rompe-se com a secular tradição pictórica e dá-se início a uma nova era, da imagem-máquina.

Como aponta Rouillé (2009), ao longo da história, muitos desenhistas, gravadores e artistas requisitaram a necessidade da tecnologia. A câmera obscura, por exemplo, base do dispositivo fotográfico, foi bastante utilizada por pintores para a obtenção de retratos e paisagens mais realistas. Há ainda o fisionotroço²⁸, a câmera lucida, a lupa. No entanto, nenhuma delas havia abolido a mão do homem, do artista. Com a fotografia, esse limiar foi transposto. Enquanto imagem tecnológica, a foto se distingue de todas as imagens anteriores. Ela introduz a máquina no conjunto das atividades produtivas. Essa revolução vai contrapor a tradição e o moderno. Os tradicionalistas lamentam que a imagem seja privada da habilidade da mão, enquanto os partidários da modernidade veem na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação. “Para a tradição, a imagem extrai sua essência do homem (sua mão, seu olhar, sua inteligência, sua sensibilidade, etc.); para os modernos, ao contrário, a redução da porção do homem, ou a superação de seus limites, é condição para uma renovação da imagem” (ROUILLÉ, 2009, p. 32-33).

Ao colocar a máquina no lugar da mão do artista, a fotografia reconfigura a relação que existia há séculos entre a imagem, o real e o corpo do artista.

Os lápis, os buris ou pincéis são ferramentas tão rudimentares, e tão tributárias da mão, que não passam de simples prolongamentos dela. O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre as coisas do mundo e as imagens.

²⁸ Aparelho inventado por Gilles-Louis Chrétien que combinava técnicas como o perfil de silhuetas, a gravura e o uso do pantógrafo para produzir retratos mais realistas dos modelos. Para Freund (2010), o fisionotroço pode ser considerado um precursor da máquina fotográfica.

Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem (ROUILLÉ, 2009, p. 34).

Da ferramenta para a máquina, polarizados pela questão da técnica, antimodernos e entusiastas da modernidade vão recusar-se a enxergar, durante muito tempo, as possibilidades de uma aliança legítima entre o homem e a máquina, uma posição intermediária que admita a conciliação entre a arte e a fotografia. Uma das críticas mais célebres à fotografia nesse momento é aquela escrita pelo poeta e ensaísta Charles Baudelaire no texto “O público moderno e a fotografia”, por ocasião do Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859. Carregada de ironias, a publicação denuncia a tentativa da fotografia de invadir o campo reservado à criação artística. “Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão” (BAUDELAIRE, 1859 apud ENTLER, 2008, p. 1). O poeta coloca a fotografia na posição de mera auxiliar das ciências. Ela deve, portanto, voltar “a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde. (...) Se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós!” (BAUDELAIRE, 1859 apud ENTLER, 2008, p. 1).

Na mesma concepção de separação entre arte pictórica, criação humana, e técnica fotográfica, instrumento de reprodução do real, Bazin (1991) crê que a fotografia liberta as artes plásticas do concreto, do utilitário, da obsessão da semelhança. Graças à imagem fotográfica, a pintura agora pode dedicar-se a sua essência de arte como pura criação imaginária. “A pintura esforçava-se, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (BAZIN, 1991, p. 21). O autor vê na fotografia a possibilidade de uma imagem sem a presença do homem. “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem” (BAZIN, 1991, p. 22). A personalidade do fotógrafo até se faria presente em certas escolhas, por conta da pedagogia do fenômeno, mas, “por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência” (BAZIN, 1991, p. 22).

A função da fotografia seria, então, documentar, registrar o concreto, a referência; a da pintura seria a arte, o imaginário, o subjetivo. Nessa perspectiva, explica Dubois (2006), a pintura é resultado subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade, enquanto a fotografia é produto objetivo da neutralidade de um aparelho. A atividade humana, de um lado, e a técnica, de outro. “Por mais ‘objetivo’ ou ‘realista’ que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro” (DUBOIS, 2006, p. 32). Já a foto, ao contrário, “naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito” (DUBOIS, 2006, p. 32). Ou seja, com a imagem-máquina, a realidade, o objeto, toma o lugar do operador.

Por não serem considerados artistas, uma vez que as fotografias não eram aceitas como obras de arte, mas apropriações do real, os fotógrafos que atuam nos anos 1800 travam uma longa batalha judicial para terem seus direitos autorais reconhecidos. Fabris (2003) explica que o conceito de direito autoral, estabelecido após a Revolução Francesa (1789), está intimamente ligado ao reconhecimento da figura do autor. A cultura da época não via na fotografia os atributos que caracterizavam a autoria: espírito, imaginação, gênio. Tirar fotografias era uma atividade puramente mecânica, portanto, as fotos não poderiam ser classificadas como produções do espírito humano e, conseqüentemente, não haveria qualquer direito de propriedade sobre elas. “Considerada um ‘produto natural’ - como os próprios pioneiros da fotografia não se cansavam de sublinhar -, a nova imagem não era passível de proteção legal por não ser um produto do espírito” (FABRIS, 2003, p. 63).

Os fotógrafos vão lutar de diversas formas para ver a imagem técnica reconhecida como arte e ter acesso à proteção legal. Fabris (2003) aponta como exemplos a petição de Félix Nadar e o processo de Mayer-Pierson. Em 1857, Félix Tournachon move uma ação contra o irmão, Adrien, para evitar que ele use o pseudônimo que o tornara famoso: Nadar. Na sua argumentação, Félix reclamava para si o status de artista, e, portanto, autor, baseado no seu talento individual e na sua visão particular na produção das fotografias. “Nadar inscrevia sua prática no reino do espírito: suas imagens eram fruto de uma composição cuidadosa e tinham a capacidade de transmitir um sentimento, cuja raiz deveria ser procurada na transformação das aparências levada a cabo pelo fotógrafo” (FABRIS, 2003, p. 59). Logo, seu trabalho se diferenciava da função corriqueira atribuída à fotografia naquele período.

O processo Mayer-Pierson foi uma solicitação de direitos autorais das fotografias de dois políticos realizadas pelos fotógrafos e que foram reproduzidas por outros profissionais. Após uma primeira sentença negativa, em janeiro de 1862, em julho do mesmo ano Mayer e

Pierson ganham a causa e o tribunal declara “que a fotografia era uma arte passível de proteção em termos de propriedade intelectual” (FABRIS, 2003, p. 61). A vitória não implica no reconhecimento legal automático da fotografia como arte. Apenas na década de 1880, início do século XX, com o processo de industrialização da imagem fotográfica, ela passa a ter o seu processo criativo devidamente reconhecido. “Estabelece-se, nesse momento, uma mediação entre imagem técnica e realidade graças a um conceito como ‘marca de personalidade’. O aparato, desse modo, torna-se um simples mediador, dominado por um sujeito ativo” (FABRIS, 2003, p. 61).

Além da luta nos tribunais, no intuito de elevar a condição da fotografia à arte e ter sua autoria socialmente reconhecida, os fotógrafos aproximam a estética de suas imagens àquela das artes plásticas. Esse movimento fotográfico é conhecido como pictorialismo. Contra o culto da fotografia como simples técnica de registro fiel da realidade, os pictorialistas propõem a manipulação das imagens de várias maneiras: produzem efeito de “flou”, que gera indefinição na imagem, torna-a menos nítida, como uma pintura; criam encenações para construir imagens mais artísticas; intervêm sobre os negativos e provas, com pincéis, lápis, diversos instrumentos e produtos. O movimento inicia na França e se estende para a Inglaterra e os Estados Unidos. Através de uma fotografia que se aproximava da estética pictórica, os fotógrafos buscavam o mesmo reconhecimento dado aos praticantes dos processos artísticos convencionais da época.

A principal crítica feita ao movimento pictorialista, que perdurou basicamente até a década de 1920, é que os seus adeptos não conseguem ir além de tratar a fotografia exatamente como uma pintura (DUBOIS, 2006). Imitam a aparência e o acabamento de quadros, gravuras e desenhos. Na tentativa de ver a imagem fotográfica reconhecida, negam a mediação do aparato tecnológico, o equipamento fotográfico, e buscam esconder uma das principais características da fotografia, a apropriação do real de maneira não estilizada (FABRIS, 2003). Desta forma, os pictorialistas acabam não explorando as novas possibilidades estéticas apresentadas pela técnica fotográfica. Outros movimentos no campo da fotografia foram mais eficientes neste sentido, como a Nova Visão (*Neue Sehen*) e a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), que surgiram na Alemanha no primeiro terço do século XX. Tendo como referência as vanguardas artísticas, como construtivismo, surrealismo, dadaísmo e cubismo, os adeptos desses movimentos veem na técnica fotográfica novas possibilidades de percepção da realidade.

Influenciado tanto pelos pictorialistas quanto pelos vanguardistas, um dos fotógrafos mais envolvidos na promoção da fotografia enquanto arte será o norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946). Nova-iorquino, Stieglitz morou na Alemanha entre 1882 e 1890 e manteve uma relação sempre próxima com a Europa. Ao retornar aos Estados Unidos, vai lutar para o reconhecimento da fotografia no campo das artes. Fará parte do Camera Club de Nova York, dirigirá as revistas *Camera Notes* e *Camera Work*, que apresentavam os melhores trabalhos em fotografia artística em todo o mundo, e criará, em 1902, a Fotossecessão. “Seu objetivo foi mostrar que a fotografia era uma entidade autônoma: em vez de tentar imitar a arte do passado, a fotografia deveria simplesmente ser a forma principal de arte do século XX e além” (HACKING, 2012, p. 177). O movimento ganha força e Stieglitz se torna o primeiro fotógrafo a expor suas fotografias em um museu. Anos mais tarde, em 1937, o status da fotografia como arte muda quando o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) realiza uma importante exposição de fotografias. Em 1940, o MoMA inaugura seu próprio departamento fotográfico (HACKING, 2012).

É neste período, final do século XIX até meados da década de 1930, que a fotografia vai ingressar nos veículos de imprensa. O fotojornalismo moderno surge nesta época, na Alemanha, assim como o gênero da fotorreportagem e a figura do fotojornalista. De acordo com Gonçalves (2009), a efervescência dos movimentos artísticos, que permeia este cenário, vai “influenciar a visão desses fotógrafos, visto que alguns irão transitar nos dois campos (o da arte e o da reportagem) – no período a fotografia torna-se um dos meios privilegiados dos movimentos de vanguarda na busca de uma nova visão” (GONÇALVES, 2009, p. 7). As correntes artísticas promovem o surgimento de novos gêneros fotográficos que impactam no modo de se fazer fotojornalismo. É um período mítico para os fotojornalistas, quando surgem as revistas ilustradas e começam a ser publicadas grandes reportagens fotográficas, em que as imagens conduzem as narrativas. Gonçalves (2009) identifica no trabalho de fotojornalistas da época, como Robert Capa, Lee Miller, André Kertész, Robert Doisneau, o que ela chama de fotografia de autor. Um tipo de imagem notadamente simbólica, “fruto da visão intimista e subjetiva do fotógrafo, que exige empenho do leitor e sua imersão para além da imagem. O leitor, dessa forma, é instado a sair de sua posição passiva e levado a completar o que não lhe é dado a ver de imediato” (GONÇALVES, 2009, p. 9). Essas produções se concentram nas revistas, enquanto cresce uma corrente paralela na imprensa que privilegia o sensacionalismo, o furo, a velocidade, a verossimilhança.

Sousa (2000), em seus estudos sobre a evolução histórica do fotojornalismo no Ocidente, apresenta uma série de fatos que marcam o processo de reconhecimento da autoria e

da assinatura das imagens veiculadas pela imprensa. Jornais e revistas vão aproveitar a popularização da fotografia para melhorar seus aspectos gráficos, conquistar leitores e informar melhor. Esse espaço conquistado pela fotografia na imprensa obriga os fotojornalistas a produzirem conteúdos cada vez mais elaborados, abrindo espaço para as sequências fotográficas, fotorreportagens e foto-ensaios. Neste contexto, os repórteres fotográficos ganham prestígio e força nas redações e reafirmam o caráter autoral da atividade. Os profissionais passam a reivindicar mais independência na produção de pautas, discutem a questão da propriedade dos negativos, o direito à assinatura das imagens e ao controle sobre a edição de seus trabalhos. Este fenômeno ganha maior relevância com as coberturas da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial.

Um dos desdobramentos dessa postura autoral dos fotojornalistas da época será a fundação da célebre agência Magnum. A cooperativa de fotógrafos foi criada logo após o fim da segunda grande guerra, em 1947, pelos fotojornalistas Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson e George Rodger. Pela primeira vez, um grupo de fotógrafos-autores exigia uma série de direitos: a propriedade dos negativos, controle sobre o corte da foto e o texto da legenda, tempo para trabalhar em projetos propostos por eles mesmos (SOUSA, 2000). As ideias emancipatórias desses profissionais vão possibilitar uma maior liberdade de criação e atuação dos fotojornalistas. O resultado são produções visuais que mesclam jornalismo, arte e narrativa. Para os fotógrafos da Magnum, “o fotojornalismo não é apenas uma forma de ganhar dinheiro. (...) São partidários, pois, de uma certa qualidade fotográfica e da fotografia (humanista) de autor. Da possibilidade de o fotógrafo escrever com imagens que acentuem o seu ponto de vista” (SOUSA, 2000, p. 127).

Apesar da criação da Magnum ser importante na tentativa de ultrapassar as convenções da produção fotojornalística, o pós-guerra é marcado principalmente pelo processo acelerado de industrialização e massificação do fotojornalismo. Um período em que nascem as agências fotográficas internacionais e os serviços fotográficos nas agências noticiosas pautados no fotojornalismo de velocidade. A concorrência aumenta e favorece a obtenção de imagens únicas, fotografias ilustrativas de impacto, fotos-choque com pouca informação, mas sensacionais. Ao mesmo tempo, esse processo torna relativamente homogênea a produção de fotografias para a imprensa. O fotojornalismo de autor, criativo, das grandes reportagens e das sequências fotográficas, passa a ter uma existência quase marginal, em projetos como a Magnum.

Um ano após a criação da agência, em 1948, a Convenção de Berna, que estabelece o reconhecimento do direito de autor e protege obras literárias e artísticas entre diversas nações, reconhece formalmente os direitos de autor dos fotógrafos. Estabelece que “a fotografia não deveria ser deformada, mutilada ou objeto de outra qualquer modificação que atentasse contra a honra e reputação do fotógrafo” (SOUSA, 2000, p. 111). Signatário da convenção, o Brasil passou a adotar a proteção concedida à fotografia, que anteriormente era inexistente no país e na maioria das legislações internas das nações. Para além das questões legais, é nas décadas de 1940 e 1950 que o fotojornalismo moderno se desenvolve no Brasil e Samuel Wainer, criador do jornal carioca *Última Hora*, inova ao publicar o crédito dos fotógrafos (BUIIONI, 2011). O fotojornalista Jean Manzon foi quem inaugurou uma nova forma de narrativas visuais na revista *O Cruzeiro*. No veículo, os fotógrafos conquistaram autonomia para propor pautas e conduzir as reportagens. Nascido em Paris, na França, em 1915, Manzon conviveu com as vanguardas artísticas europeias e trouxe a nova linguagem fotográfica para o país.

Se no Brasil o fotojornalismo moderno começa a se desenvolver, nos Estados Unidos, entre 1955 e 1956, o fotógrafo suíço Robert Frank produz a mítica obra *Les Américains*, editada em Paris, em 1958. Diferente de todos os trabalhos documentais e jornalísticos realizados até então, Frank coloca a subjetividade no centro do processo de produção das suas imagens. Com uma câmera Leica na mão e uma bolsa da Fundação Guggenheim, o fotógrafo viaja pelo Oeste dos Estados Unidos fotografando o que lhe convém, sem restrições profissionais, com total liberdade econômica e de movimentos. O resultado é uma fotorreportagem “sem acontecimentos”. Longe de registrar momentos significativos, a obra traz um “conjunto de imagens muito pessoais, subjetivas, introspectivas, instintivas, entrecortadas, enigmáticas, sensíveis, fluídas, evocativas de deambulações cotidianas de um europeu pelos Estados Unidos” (SOUSA, 2000, p. 133). A partir de seu trabalho, começa a perder força a herança ideológica da objetividade que havia sido introduzida no discurso fotojornalístico. A lógica da aderência direta dos fatos na imagem é quebrada pela afirmação da individualidade do fotógrafo, da presença de um “eu” entre o referente e a foto, ele não mostra sem se mostrar. O autor prevalece sobre o real (ROUILLÉ, 2009).

A partir de trabalhos como os de Robert Frank, vários estudos se debruçam sobre a natureza subjetiva da imagem fotográfica e problematizam a questão autoral presente no ato fotográfico. Mas, antes de aprofundar o olhar a respeito desse tema, é preciso compreender melhor a noção de autor construída ao longo da história e as críticas direcionadas a essa concepção para reconhecer o papel da autoria na contemporaneidade. Neto (2014) explica que

o conceito de autor é uma construção moderna ligada ao pensamento positivista, que conferiu maior importância a autoria em um momento de supervalorização do prestígio individual. Além disso, seu estabelecimento tem uma função mercadológica, principalmente a partir do século XIX, quando o autor se torna um produtor e precisa ter os seus direitos econômicos protegidos. Esse conceito provocou muitas reflexões por parte de grandes pensadores do século XX, entre eles Roland Barthes, Michel Foucault e Vilém Flusser.

Barthes publica, em 1967, artigo intitulado “A morte do autor”. Nele, o teórico francês denuncia, a partir da crítica literária, a construção do personagem moderno do autor por parte da ideologia capitalista, fundada no positivismo. A tirania do autor, conforme Barthes, está centrada na ideia de que a obra representa sempre a voz de uma mesma pessoa, o autor, e revela sua confidência. Na verdade, segundo o pensador, é sempre a linguagem que fala e não o autor. Portanto, é preciso valorizar a linguagem e não a autoria. A figura autoral é importante para a crítica, foi arquitetada por ela, que nunca se interessou pelos leitores. Neste sentido, Barthes propõe o apagamento, o desaparecimento do autor, sua morte, para dar visibilidade ao leitor. De acordo com Neto (2014), essas reflexões foram importantes para o surgimento das teorias de recepção, que passaram a valorizar o papel do leitor e procuraram entender seu papel no campo da literatura.

Dois anos depois, em 1969, Michel Foucault apresenta o texto “O que é um autor?”, que problematiza o pensamento barthesiano, em uma conferência na Sociedade Francesa de Filosofia, no Collège de France. Na ocasião, ao tentar compreender como um texto se relaciona com o seu autor, como aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, o filósofo francês cunha a expressão “função-autor”, uma proposta de releitura do papel da autoria. Barros (2010) explica que, para Foucault, “a ideia de autoria se refere à especificação de certo discurso, a fim de, em uma determinada cultura, adquirir um estatuto autoral, a função-autor” (BARROS, 2010, p. 154). Assim, para que se possa atribuir a obra a um único sujeito, reconhecer a autoria, ela precisaria atingir certos critérios. O autor destaca quatro características fundamentais: (1) constância, a obra deve manter um padrão; (2) coerência teórica; (3) unidade estilística; (4) contexto, servir de referência a um momento histórico. A autoria, então, não se constrói apenas atribuindo determinada produção a um sujeito criador, mas nos discursos presentes no interior de uma sociedade.

As contribuições desses dois pensadores franceses são fundamentais para compreender a complexidade da temática autoria na modernidade, mas a teoria desenvolvida pelo filósofo tcheco radicado no Brasil Vilém Flusser é mais cara a essa pesquisa pois se

constrói a partir da fotografia, da relação entre fotógrafo (autor) e câmera (dispositivo). No provocativo ensaio *A filosofia da caixa preta*, de 1985, Flusser (2011) procura construir as bases para uma filosofia da fotografia. O autor vê na imagem fotográfica, na invenção da imagem técnica, uma segunda revolução nas estruturas culturais da sociedade, comparável à criação da escrita. Como primeira imagem produzida por aparelhos, por uma mediação técnica, a fotografia inaugura uma nova era, a do mundo pós-industrial, marcado pela automatização da produção e valorização da informação. Esse novo cenário reconfigura a relação autor-obra.

Nas imagens tradicionais, há um agente humano que se coloca entre elas e o seu significado. Ao compreender as intenções do artista, a codificação que se passou na sua “cabeça”, é possível decifrar a imagem. Na imagem fotográfica, técnica, há dois elementos que se interpõem: um aparelho e um agente humano que o manipula. Esse complexo “aparelho-operador” dificulta o processo de compreensão da imagem pois parece ser apenas um canal que liga imagem e significado. Para entender a fotografia, então, Flusser acredita ser preciso descobrir como funciona o aparelho, o que se passa dentro da caixa-preta. “O fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho” (FLUSSER, 2011, p. 19). A câmera, aparelho, funciona em função das intenções do fotógrafo, mas as escolhas do fotógrafo são limitadas ao programa de funcionamento do aparelho.

A imagem fotográfica é, então, resultado das tensões estabelecidas entre as vontades do fotógrafo e as do aparelho.

Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. (...) As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho (FLUSSER, 2011, p. 24).

O autor reconhece as imagens “melhores” na produção de fotógrafos considerados experimentais. “Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa” (FLUSSER, 2011, p. 41). O experimentalismo é uma das marcas das produções fotográficas contemporâneas. Poivert (2015) vê no caráter experimental da fotografia a vontade de romper com as práticas normativas e instituir um jogo com o visível como propulsor da criatividade. Para o autor, a fotografia experimental está a serviço de uma poética, crítica e onírica, que “desafia o uso da imagem, sonha com uma relação com

o real construída sobre a subjetividade, arruína toda uma tradição de uma imagem definida pela sua continuidade descritiva” (POIVERT, 2015, p. 140).

Ao abordar as perspectivas de pensadores como Flusser, Foucault e Poivert para analisar a produção fotojornalística dos blogs dos principais jornais do Brasil na atualidade, Ramos (2018) observa uma aproximação entre arte e informação. Esse fenômeno mostra que, ao flertar com a arte, a fotografia jornalística busca liberar-se da normativa deontológica que vem historicamente definindo o modelo fotojornalístico como objetivo, imparcial, que tem como característica principal o apego ao realismo. Esses trabalhos colocam em xeque os tradicionais modelos da fotografia jornalística porque permitem a emergência do fotógrafo-autor, cujo trabalho seria desviar as imagens da sua instrumentalização. Ramos (2018) considera tal movimento um retorno da autoria, entendendo o retorno como um momento de transformação de um campo discursivo. “A obra é marcada por uma ruptura aparente com o regime discursivo anterior (no caso, o fotojornalismo), e aponta para um novo posicionamento do autor dentro desse sistema jornalístico”, explica Ramos (2018, p. 370). Como resultado, o fotojornalista deixa de ser um simples operador, que tem sua autoria apagada em proveito das formas próprias do discurso jornalístico objetivo, imparcial e realista, para ser o responsável único e absoluto do que foi registrado.

Essa nova autoria promove “uma volta à subjetivação do olhar ensimesmado do fotógrafo, como um devir, cuja capacidade de trabalhar a beleza do cotidiano aponta para a derradeira transformação dos modos de objetivação dos fatos” (RAMOS, 2018, p. 370). A realidade passa a ser entendida como um meio pelo qual o fotojornalista se expressa. Essa necessidade de expressão é a marca da autoria na atualidade (BARROS, 2010). Não mais uma autoria que idolatra o criador, mas que é movida por um ideal expressivo. Não mais um autor que se enclausura em um mundo alheio à coletividade e ao cotidiano, mas que desse cenário caótico organiza a imaginação sob forma de narrativa. Neste novo cenário, “a tecnologia e o ato da criação se fundem” (BARROS, 2010, p. 155) e o autor só se reconhece no Outro. O terceiro, o fotografado, antes excluído, agora também faz parte do processo de construção das imagens.

2.3 O OUTRO

Uma das primeiras funções que a fotografia desempenhou no século XIX foi a de retratar os personagens da sociedade. Com o avanço do processo de industrialização e a monetarização das economias, uma nova classe social surgiu: a burguesia. Sem passado ilustre, os burgueses vão querer deixar uma imagem para a posteridade através dos retratos fotográficos. Desta forma, o retrato encontrou um clima bastante favorável para se desenvolver e, rapidamente, começaram a surgir, na Europa e nas Américas, os estúdios fotográficos especializados neste tipo de fotografia (FREUND, 2010). As classes mais populares, os proletários, também aderiram aos retratos, mas apenas quando os preços se tornaram acessíveis, a partir do invento da *carte-de-visite* pelo fotógrafo francês Eugène Disdéri. É neste cenário que se estabelecem os primeiros protocolos do relacionamento entre fotógrafos e fotografados.

As limitações tecnológicas existentes nos primeiros anos de prática fotográfica faziam da produção de um retrato uma tarefa hercúlea. Os daguerreótipos exigiam longos tempos de exposição para a fixação da imagem. Segundo Freund (2010), em 1839, ano de invenção da fotografia, o tempo de exposição da placa à luz do sol era de 15 minutos. Um ano depois, bastavam 13 minutos na sombra. Em 1841, essa espera caiu para 3 minutos e, em 1842, eram necessários de 20 a 40 segundos para fixar a imagem na placa sensível. Essas longas tomadas obrigavam as pessoas a se manterem imóveis durante extensos períodos em suas poses diante das câmeras. Elas também precisavam ser expostas de alguma forma à luz do sol, geralmente próximas a janelas. Na época, inventou-se até um aparelho, uma espécie de prótese escondida da objetiva, que sustentava o corpo e mantinha a pessoa imóvel.

Essa fase inicial do retrato fotográfico é separada por Freund (2010) e Fabris (1998, 2004) em dois períodos: o primeiro, dos artistas fotógrafos; o segundo, dos fotógrafos comerciais. Os artistas fotógrafos procuravam estabelecer uma relação mais profunda e autêntica com os fotografados na busca por retratos reveladores. Trabalhavam movidos por aspirações artísticas e não pelo sucesso comercial. Entre os fotógrafos que formam esse grupo, estão nomes como Julia Margaret Cameron (1815-1879), Felix Nadar (1820-1910), Étienne Carjat (1828-1906) e Gustave Le Gray (1820-1884). Nadar talvez tenha sido o retratista mais bem-sucedido deste período e representa o estilo dos fotógrafos atentos à captação da interioridade dos modelos.

Segundo Fabris (2004), a capacidade de entrar em comunhão com o modelo, formar um juízo sobre o seu caráter e captar a relação entre rosto e luz transformou Nadar no

retratista predileto de Paris. Os mais importantes artistas da época passaram pelo seu ateliê atraídos pela sua aptidão na construção de retratos fortes. A autora acredita que o sucesso do fotógrafo tenha raízes em uma concepção de retrato influenciada pela sua formação em medicina, mas, primordialmente, “o que é fundamental em sua retratística é o clima que cria com o cliente, que faz com que este colabore ativamente na construção de sua imagem. Uma imagem direta e espontânea, apesar do artifício da pose” (FABRIS, 2004, p. 24).

Nadar era um atento observador do ser humano, entendia das ideias fisionômicas da época e concentrou no rosto a expressão do caráter dos seus modelos. Freund (2010) afirma que a superioridade estética de suas imagens reside na importância preponderante dada à fisionomia. “Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através do aparato fotográfico. (...) A busca de Nadar não tende à beleza externa do rosto; aspira sobretudo a destacar a expressão característica de um homem” (FREUND, 2010, p. 41). O interesse no rosto será um traço marcante dos artistas fotógrafos, para quem as atitudes do corpo só servem para acentuar as expressões.

Concepção díspar terão os fotógrafos comerciais. O início desse segundo período do retrato fotográfico é marcado pelo invento da *carte-de-visite* pelo francês Eugène Disdéri. A descoberta do formato fotográfico cartão de visita coloca a fotografia ao alcance de todos – devido ao barateamento do produto os retratos deixarão de ser exclusividade das classes abastadas – e confere à imagem técnica uma verdadeira dimensão industrial. A postura comercial de Disdéri vai modificar profundamente as relações pessoais estabelecidas entre fotógrafos e fotografados. Se os artistas fotógrafos tinham a proximidade com os modelos como base das suas obras, essa relação íntima será substituída por uma relação puramente mecânica entre o homem e a máquina (FABRIS, 1998).

Diferente dos fotógrafos artistas que se interessam pelo rosto, Disdéri prefere representar seus modelos de corpo inteiro. O intuito é poder enfatizar a teatralização da pose através de um sistema preciso feito de elementos técnicos e truques retóricos. De acordo com Fabris (2004), entre esses recursos estão a maior distância focal entre o fotógrafo e o modelo, para permitir a representação do corpo; a luz direcionada de maneira a proporcionar nitidez em todo o campo visual e a conservar os detalhes em preto; e os contrastes de claro e escuro distribuídos de modo equilibrado para que o conjunto resulte unitário e inteligível. Além disso, o modelo precisa apresentar uma fisionomia agradável, vestir trajes adequados e os acessórios e o fundo devem representar a sua personalidade.

(...) uma série de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa. Disderi cria o modelo de um determinado retrato burguês, no qual o modelo – geralmente de pé e vestido com suas melhores roupas – posa diante de um cenário. Os ambientes, que já se faziam presentes na fotografia dos primórdios, são transformados por Disderi num aparato ostensivo, no qual o indivíduo desempenha um papel predeterminado graças a uma pose teatral (FABRIS, 2004, p. 24-25).

O sucesso da fórmula de Disdéri faz com que a maior parte dos fotógrafos passe a adotar o formato cartão de visita. Também são criados vários manuais baseados nos seus preceitos que apresentam recomendações na concepção dos retratos: o modelo deve ser posicionado de modo cômodo, em pé ou sentado, apoiado num pilar ou pequeno pedestal; determinadas poses devem ser evitadas, para impedir a uniformidade; para conferir naturalidade, o modelo pode tocar piano, violão ou ainda colher uma flor; o fotógrafo deve perguntar ao fotografado se ele prefere alguma posição ou estilo, em caso negativo, o fotógrafo determina o que o fotografado deve fazer: olhar para algum objeto, assumir uma expressão adequada, alterar o arranjo da sua roupa.

Embora os manuais falem em dar ao modelo um ar natural, um aspecto espontâneo, a pose é sempre uma atitude teatral. “Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião”, explica Fabris (2004, p. 36). Através da pose o sujeito procura oferecer à objetiva a melhor imagem de si. “Uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada” (FABRIS, 2004, p. 36). Esse ideal é construído através do papel moral conferido à imagem fotográfica, que transforma o retrato em exemplo visível das virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade.

Ao refletir sobre o retrato fotográfico e a pose, Barthes (1984) faz referência a construção de uma identidade imprecisa, imaginária, próxima de mitos e estereótipos. O autor identifica na foto-retrato a existência de quatro personagens, quatro imaginários que se encontram, se confrontam e se deformam: aquele que o retratado acredita ser; aquele que desejaria que os outros vissem nele; aquele que o fotógrafo acredita que ele seja; aquele de que o operador se serve para exhibir sua arte. Assim, diante da câmera, o fotografado se imita ao mesmo tempo em que experimenta uma sutil transformação de sujeito em objeto. A fotografia cria, então, uma cisão entre o sujeito e a própria imagem, aprofundada pelo

mecanismo da pose. Enquanto isso, atrás da câmera, o fotógrafo procura, na construção de cenários e na sugestão de poses, dar vida ao personagem idealizado de seu fotografado.

Se nos estúdios estabelecem-se complexas relações entre fotógrafos e fotografados, fora deles, os longos tempos de exposição e as lentidões técnicas impedem, até as décadas de 1870 e 1880, as fotografias de cidades de registrarem a presença humana. Rouillé (2009) lembra que as vistas de Paris deste período mostram um grande deserto de homens, pois “a fotografia só vê na cidade o cenário do poder: os monumentos que o fixam no passado, e as grandes obras urbanas que o projetam no futuro” (ROUILLÉ, 2009, p. 45). A cidade é um palco sem atores. “Os homens, os operários, os contramestres, os transeuntes, os flanadores, etc., mesmo parados, estão ausentes, ou quase, das fotografias” (ROUILLÉ, 2009, p. 45). O mundo do trabalho só terá acesso à representação fotográfica com a Comuna de Paris, em 1871. A insurreição popular marca o encontro entre a fotografia, a cidade e seus habitantes. “Homens e mulheres, operários ou não, posam em grupo, sobre uma barricada (...). Pela primeira vez, a capital não é remetida às construções e ruas, ou a enormes canteiros de obras, mas habitada por indivíduos concretos, que lutam, que vivem e que vão morrer” (ROUILLÉ, 2009, p. 46). Essas imagens posadas da Comuna representam o nascimento da reportagem.

Posar para os fotógrafos fazia parte da cultura da época, era o protocolo convencionado entre operadores e modelos. Apesar dos avanços tecnológicos, no início do século XX o fotojornalista operava câmeras enormes e flashes de magnésio malcheirosos que denunciavam a sua presença. Quando ele entrava em algum local para fotografar, as pessoas paravam, ajeitavam-se e olhavam para a câmera ou levantavam objeções ao serem fotografadas, relata Sousa (2000). Essa realidade só vai mudar com o aparecimento de máquinas mais pequenas e providas de objetivas com boa luminosidade, como a Leica, e a partir do desenvolvimento de novas práticas adotadas pelos fotojornalistas modernos nos anos de 1920 e 1930. São mudanças, conforme Sousa (2000, p. 13), “que levaram à obtenção de imagens sem a cooperação dos sujeitos fotografados e à ‘fotografia cândida’²⁹”.

A maneira de atuar dos fotojornalistas se transforma a partir de trabalhos como os de Erich Salomon (1886-1944). Ele foi um dos primeiros fotógrafos a obter imagens sem que os fotografados soubessem. Ficou conhecido pelas fotografias indiscretas de políticos e personalidades da época. Com esse novo *modus operandi* dos fotojornalistas, passou-se a valorizar as imagens espontâneas, menos formais, descontraídas, e com maior valor noticioso,

²⁹ Do termo *candid photography*, expressão usada pelo diretor da revista londrina The Graphic para se referir a fotografias não posadas, não protocolares.

mais vivas do que as fotografias nítidas e posadas (SOUSA, 2000). Essa tendência, que surge nos anos de 1930 na Europa e nos Estados Unidos, do fotojornalismo pautado no flagrante, na ação, e não na imagem produzida, posada, domina as convenções profissionais até hoje. É a partir dessa nova concepção que começa a se construir o mito do fotojornalista como um caçador de imagens, um ladrão de cenas únicas em busca do furo jornalístico.

Rouillé (2009) vê nessa postura dos repórteres fotográficos canônicos um distanciamento diante dos acontecimentos e seus personagens. Essa exterioridade aos fatos estava subentendida na atividade, no imaginário, na postura e nos propósitos. O fotojornalista se coloca como um espectador isolado, distante das coisas, dos eventos e dos fotografados. Por isso, os fotorrepórteres se descrevem como caçadores, predadores. Prezam pela discrição, fundem-se com o mundo e as coisas, passam despercebidos e capturam os instantes decisivos, as imagens únicas, dos acontecimentos que ocorrem ao seu redor. Segundo o autor, essa será a atitude padrão de muitos fotojornalistas até as décadas de 1970 e 1980: à revelia dos modelos, “roubam” suas imagens e concedem ao Outro apenas o status de objeto. A abertura para o diálogo só irá se desenvolver no decorrer dos anos 90.

Ao estudar as várias faces do retrato no fotojornalismo contemporâneo, Pereira (2018) propõe, a partir de considerações feitas pelo fotógrafo Iatã Cannabrava, as noções de caçador, agricultor, recoletor e construtor como alegorias para definir os modos de produção fotojornalísticos aplicados à questão do retrato. Segundo o autor, o fotojornalista caçador nasce com o surgimento das câmeras pequenas e leves, sem a necessidade do uso de flashes. Atualmente, a alta sensibilidade dos sensores digitais, o desenvolvimento de teleobjetivas e a possibilidade de captura de diversas imagens em sequência ampliaram o poder do fotógrafo caçador, “que pode hoje ‘metralhar’ à distância para depois selecionar aquela fotografia que melhor se adapta ao sentido desejado” (PEREIRA, 2018, p. 6).

Nessa proposta, o caçador se transforma também em recoletor, pois vai escolher a imagem no momento de seleção das fotografias, no processo de edição do material. De acordo com Pereira (2018), o recoletor pode ser reconhecido ainda em editores de fotografia e videomakers que selecionam frames a partir de tomadas de vídeo, extraem imagens estáticas de cenas em movimento. Esses tipos, caçadores e recoletores, são muito aceitos no campo jornalístico pois não permitem a encenação, a pose, a intervenção direta do fotógrafo nas cenas, apesar de, como alerta o autor, ser impossível não pensar que há algum tipo de construção nesse processo, não mais na captura, mas na etapa de seleção/edição das imagens.

Em oposição à prática tradicional do caçador, há os modos de produzir do agricultor e do construtor, nos quais o profissional intervém explícita e conscientemente na cena. O

fotógrafo agricultor lança sugestões para colher imagens, o conteúdo oscila entre o natural e o produzido. O construtor prepara a cena em todos os seus detalhes. Pereira (2018, p. 9) explica que esse modo de trabalho “ainda causa desconforto para alguns profissionais, que o consideram pouco jornalístico. (...) Já outros não enxergam qualquer problema”. Isso mostra que ainda há resistência dos fotojornalistas quanto à produção de retratos construídos em um processo de parceria entre fotógrafos e fotografados e, ao mesmo tempo, uma maior aceitação desse tipo de imagem.

Nesse ambiente de novas práticas por parte dos fotojornalistas, Rouillé (2009) vê um movimento de desconstrução da reportagem estritamente documental, baseada no culto ao instante decisivo, nas ideias de verdade, exatidão e na fotografia captadas às pressas. O primeiro indício de mudança é a posição central que o fotógrafo passa a desempenhar no processo de construção das imagens fotográficas (tema que discutimos profundamente no tópico anterior). Esse reconhecimento do sujeito-fotógrafo – seus desejos, suas sensações e fragilidades – transformam a máquina documental em uma máquina subjetiva de expressão. O segundo indício é a emergência de um novo ator ao lado do fotógrafo: o fotografado, o Outro. A caça de imagens, a fotografia roubada legalmente, é sucedida por uma nova maneira de fotografar os homens, com base na troca e no diálogo.

A chegada do Outro e do diálogo ao centro do processo fotográfico constitui uma nova etapa na dinâmica que, há quase um quarto de século, conduz a fotografia do estrito documento à expressão. O Outro vem para finalizar o que ficou empenhado na imagem e no processo fotográficos com a emergência da escrita e a do sujeito (ROUILLÉ, 2009, p. 178).

Os fotógrafos que abrem espaço para o Outro, para o diálogo, mudam sua forma de testemunhar, colocam-se mais próximos dos indivíduos e propõem um lugar ativo para os modelos. “Mais do que o registro de um estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de processo sociais”, explica Rouillé (2009, p. 179). Essa abordagem, baseada no contato e nas permutas, exige tempo, disponibilidade para o Outro, uma perspectiva social e procedimentos cada vez mais específicos. No campo do fotojornalismo, tradicionalmente caracterizado pela velocidade, pelo flagrante e pela fotografia única, repensar o espaço dado aos fotografados é um grande desafio para os repórteres, pois transforma radicalmente o tempo fotográfico e os afasta da corrida pelo furo jornalístico.

Trabalhos de fotojornalistas com essa proposta surgem por volta do final dos anos 1990 e Rouillé (2009) os qualifica como reportagens dialógicas. Essas produções são realizadas por fotógrafos que colocam em segundo plano a corrida pelo furo e as imagens de

celebridades, que prevaleceram na imprensa durante longos anos e ainda representam grande parte do faturamento das agências de fotografias especializadas em fotojornalismo. A principal característica da reportagem dialógica é a busca pelo apagamento da distância simbólica que separa o fotógrafo e o mundo. Nessa perspectiva, a concepção filosófica de que o verdadeiro teria de ser capturado a distância, na superfície das coisas, dá lugar a produção do verdadeiro de maneira coletiva, no contato com as pessoas. Fotógrafo e fotografados tornam-se parceiros e engajam-se em um mesmo projeto.

A reportagem dialógica não procura representar, registrar, captar aparências, mas exprimir situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem do visível. A imagem não é mais o produto de um ato pontual, mas resultado de um trabalho que ultrapassa, e muito, o curto momento da filmagem. O dialogismo sucede ao monologismo da fotografia-documento. E o Outro cessa de ser um objeto (uma “presa”, no jargão dos *paparazzi*) para ser um sujeito, um ator, um parceiro; e o fotógrafo sai da solidão e do distanciamento em relação ao mundo aos quais o dispositivo documental o condena (ROUILLÉ, 2009, p. 183-184).

Nesse sentido, o fotojornalismo se aproxima do fotodocumentarismo. O tempo mais lento das produções permite o contexto, a profundidade, a reflexão e promove o encontro com os sujeitos fotografados. A pressa, o flagrante e o instantâneo impedem que a realidade vivida pelos excluídos seja devidamente acessada. Na reportagem tradicional, o diálogo é mínimo e a distância é máxima, o fotógrafo fica fora do território do Outro. Quando o fotógrafo se abre para o diálogo e se aproxima do Outro, ele está na fronteira desse território. Os fotógrafos que procuram desenvolver reportagens dialógicas parecem interessar-se mais pelas pessoas do que pelas fotografias. O Outro dessas fotografias “é o estrangeiro, o mestiço, o ‘sem’ direito, o excluído, o descentrado, o marginal, o desterritorializado nas periferias, na prisão, no desemprego, etc. É aquele que subverte as normas, que desafia os padrões, que faz vacilar o poder, que perturba os valores dominantes”, aponta Rouillé (2009, p. 181).

A promoção da visibilidade dos excluídos, dos sem-imagem, dos personagens anônimos do cotidiano das cidades é um dos atributos deste tipo de reportagem. O trabalho do fotógrafo francês Marc Pataut é exemplo dessa postura. O objetivo de suas imagens é produzir retratos de homens e mulheres que mostrem a fisionomia da exclusão. Ele procura conferir visibilidade a comunidades excluídas ao mesmo tempo que dá um rosto a essas populações. A luta contra a exclusão passa por dar uma fisionomia concreta aos excluídos. O fotógrafo também trabalhou com estudantes de ensino médio da periferia francesa em que há uma grande presença de imigrantes. Os adolescentes produziram autorretratos com a ajuda de câmeras fotográficas operadas por eles mesmos e decidiram que as fotos seriam reproduzidas

na cor azul. A cor única evitaria o reconhecimento da cor da pele e possíveis atos de discriminação diante das imagens. “O desfocado e o azul dos retratos permitem inventar uma raça que frustraria as discriminações. Unidas pelo azul e pelo desfocado, essas minorias divididas pela realidade formaram, durante o processo, o esboço de um povo”, pontua Rouillé (2009, p. 181).

No Brasil, fotógrafos como Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e Miguel Rio Branco produziram trabalhos que se aproximam do conceito de reportagem dialógica apresentado por Rouillé (2009). Entre 1964 e 1972, trabalhando como repórter fotográfica da revista *Realidade*, Bisilliat desenvolveu diversos ensaios e fotorreportagens em que promoveu o diálogo com seus fotografados. No seu trabalho de investigação fotográfica da alma brasileira, a fotógrafa teve contato com diferentes povos e fez registros importantes sobre a vida de comunidades como vaqueiros, sertanejos e grupos indígenas. Seus trabalhos são baseados em um forte vínculo com os personagens e no respeito pelo papel ativo que eles desempenham na construção das imagens.

Em um dos seus mais importantes ensaios, intitulado *Caranguejeiras*, produzido em 1968, retratou homens e mulheres que viviam da caça do caranguejo no estado da Paraíba. Na captura das imagens, entrou no mangue e chegou a ficar com lama até a cintura para se aproximar de seus fotografados. Ela segue os passos dos nativos em busca de “uma intimidade com uma realidade específica, repleta de códigos, com os quais estabelece um processo de reconhecimento. Ao entrar no mangue e conquistar a confiança das mulheres ao ponto de poder acompanhá-las, Maureen tornou-se parte integrante da situação” (LEITE, SILVA, VIEIRA, 2015, p. 66). Ao debruçar-se sobre esta série de fotos e outras imagens que compõem a obra de Bisilliat, Yara Schreiber Dines (2018), antropóloga e pós-doutora em Fotografia pela ECA-USP, enxerga no trabalho a capacidade da fotógrafa de realizar projetos profundos, que promovem o dialogismo dentro da fotografia. “Os ensaios de Maureen Bisilliat revelam a ‘diferença’ e a especificidade do outro e trazem indícios da cumplicidade entre fotógrafa e fotografado, além de conseguirem traduzir equivalências entre fotografia e literatura” (DINES, 2018, p. 1).

Castanheira (2016) identifica nos trabalhos dos fotógrafos Claudia Andujar e Miguel Rio Branco, ao documentar grupos sociais brasileiros, uma ruptura na representação do Outro segundo uma visão externa, estereotipada e unívoca. Esses profissionais seriam fundadores de uma nova fase na fotografia brasileira, pois, além de explorarem novas estratégias estéticas que flexibilizam as fronteiras entre documentação e arte, “seus trabalhos marcariam um

momento singular na história da fotografia no Brasil em que os sujeitos fotografados - nos seus casos índios, prostitutas, moradores de rua, entre outros - vivem um processo dialógico de construção de sua identidade” (CASTANHEIRA, 2016, p. 126). Uma atitude de experimentação poética e de engajamento político na construção da representação do Outro, que o coloca em estado de resistência frente às adversidades da vida. Andujar faz isso ao retratar os índios Yanomami e Rio Branco ao mergulhar na realidade social da comunidade do Maciel, região do Pelourinho, em Salvador, Bahia.

Ao analisar o trabalho de Andujar no convívio com os Yanomami, produzido na década de 1970, Castanheira (2016) nota nas imagens uma atmosfera de cumplicidade com os índios, que ora olham diretamente para a objetiva, ora agem naturalmente sem ignorar a presença da fotógrafa. Uma conquista que não aconteceu de imediato, pois Andujar viveu durante 14 meses entre eles sem fazer uma única fotografia. “O resultado são imagens de comunhão nas quais fotógrafa e fotografados compartilham na maloca momentos íntimos do cotidiano” (CASTANHEIRA, 2016, p. 129). Engajada politicamente na demarcação de suas terras, a fotógrafa aborda a vida dos índios e suas questões socioculturais bem distante do relato objetivo e factual, baseado no realismo fotográfico. Na verdade, ela procura construir a imagem dos Yanomami a partir do conhecimento profundo das questões culturais, políticas e ambientais que os envolvem. O resultado são representações que escampam das imagens “do índio idealizado sob o olhar romântico dos fotógrafos do século XIX, como também do índio ameaçado, destruído e destituído de cultura como, em geral, denunciavam os relatos jornalísticos sobre as tribos em processo de aculturação pela sociedade envolvente”, ressalta Castanheira (2016, p. 136).

O autor também vê um profundo diálogo fotógrafo-fotografados nas imagens que Miguel Rio Branco faz na comunidade do Maciel, nas décadas de 70 e 80, local de criminalidade, violência, prostituição, de moradias populares e reduto da cultura negra em Salvador. O fotógrafo envolveu-se nove meses na documentação imagética do lugar, retratando de maneira íntima os moradores nas ruas e principalmente prostitutas em seus quartos. São os retratos feitos nos prostíbulos que predominam no trabalho e evidenciam uma prática fotográfica respeitosa. “A proximidade mantida entre eles comprova essa relação dialógica. Ao invés de flagrantes ou, por outro lado, de cenas previamente montadas e dirigidas, o que há é uma negociação do fotógrafo com as modelos, que para ele posam de modo sedutor” (CASTANHEIRA, 2016, p. 138). Segundo Rio Branco, a disposição para o trabalho advinha das próprias prostitutas que pediam para serem retratadas e faziam os nus.

Para Castanheira (2016), trabalhos como os de Claudia Andujar e Miguel Rio Branco são representativos de uma geração de fotógrafos que propõem novas formas de documentação, associadas aos processos criativos da arte, e se distanciam das narrativas factuais tradicionais do fotojornalismo. Rompem com as representações exóticas do Outro, predominantes entre muitos fotógrafos que percorreram o território brasileiro durante a segunda metade do século XIX, e incluem na sua atitude experimental o componente ético do engajamento. Através de um olhar crítico sobre a realidade e os processos de marginalização de determinados grupos sociais, constroem “ética e artisticamente uma representação poética dos sujeitos fotografados, sejam eles índios, prostitutas, favelados, moradores de ruas, todos vivendo à margem de um sistema dominante e opressor que impera até os dias atuais no Brasil” (CASTANHEIRA, 2016, p. 143).

Como afirma Rouillé (2009, p. 178), “nas sociedades ocidentais contemporâneas, a exclusão e o sofrimento são por demais sufocados e contidos para que possam ser captados às pressas”. Por isso, em tal situação, para acessar a realidade vivida pelos excluídos, superar a vergonha que muitas vezes os esmaga, “reduzir o fosso que os separa do mundo, em resumo, para vencer a invisibilidade que os atinge, uma simples foto parece bem irrisória. A não ser que a fotografia se inscreva em uma abordagem que conjugue contatos e permutas” (ROUILLÉ, 2009, p. 178-179). Para isso, os fotógrafos precisam estar abertos ao diálogo, disponíveis para o Outro. Essa abertura para o Outro, para o dialogismo, conclui a condução da fotografia do estrito documento para a expressão.

3 A POTÊNCIA EXPRESSIVA DO FOTOJORNALISMO

Neste capítulo, parte-se para a análise do objeto empírico com o objetivo de identificar como os elementos da fotografia-expressão atuam nos ensaios fotojornalísticos. Escrita, autoria e o Outro se transformam em aspectos a serem analisados nas sequências imagéticas. A leitura dos ensaios nesses três eixos procura verificar a existência dos seguintes traços da fotografia expressiva:

1. A escrita:

- abandono da estética da transparência: presença de desfoques, cortes abruptos, sombras, efeitos de opacidade;
- alta consciência da forma e dos infinitos componentes expressivos da fotografia: enquadramento, composição, contrastes, planos e ângulos;
- narrativa conduzida pelo conteúdo das imagens em detrimento de textos explicativos e legendas.

2. O autor:

- presença do olhar subjetivo do fotógrafo, que deixa de ser apenas testemunha dos fatos e se expressa sobre o tema fotografado;
- as escolhas criativas feitas pelo repórter fotográfico produzem os sentidos das sequências imagéticas;
- recusa do furo jornalístico e produção de pautas próprias.

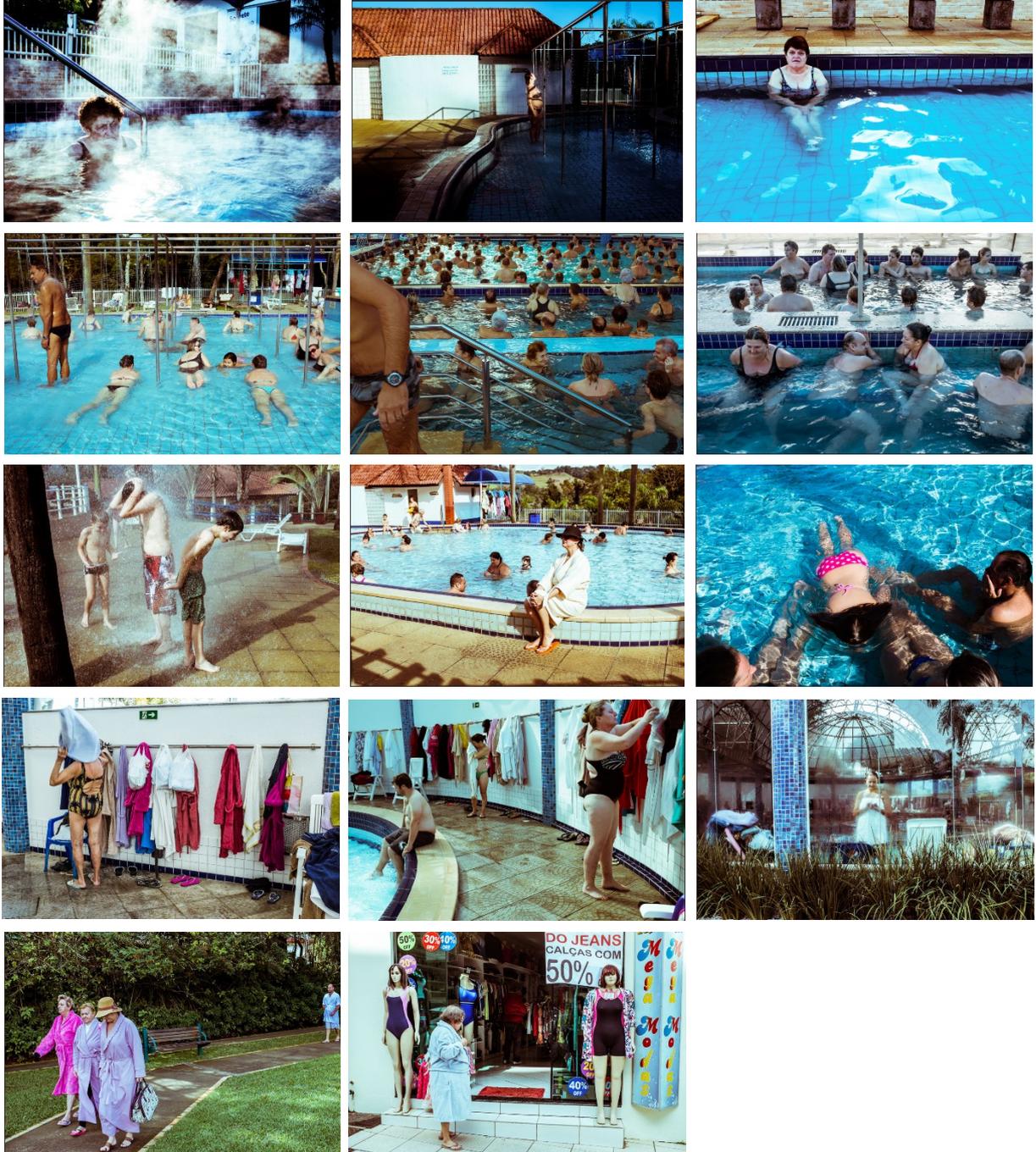
3. O Outro:

- relação de maior proximidade entre os fotógrafos e seus personagens;
- o roubo de cenas é substituído pela troca, pelo diálogo com os fotografados;
- promoção da visibilidade dos excluídos, dos sem-imagem, dos personagens desconhecidos do cotidiano das cidades.

Para orientar a análise, foram definidos como ferramentas a proposta de categorização dos elementos expressivos da imagem fotográfica de Duarte (2000) e os estudos de narrativas imagéticas de Freeman (2013) e Sousa (2002).

3.1 MARCO FAVERO

Figura 6 - Sequência de imagens do ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Produzido pelo fotojornalista Marco Favero, o ensaio fotográfico *A Cidade dos Roupões* tem como temática as termas de Piratuba, cidade do Meio-Oeste de Santa Catarina. A sequência é composta por 14 fotografias. Nenhuma imagem apresenta legenda, assim, cabe ao leitor interpretar as fotos de forma independente. A presença de um pequeno texto explicativo – há apenas uma breve abertura contextualizando a produção – concede às imagens o protagonismo da narrativa. Essa característica aproxima as histórias em fotografias produzidas para o webjornalismo atualmente das fotorreportagens do início da criação do gênero fotojornalístico, nas primeiras décadas do século XX, em que se priorizava as fotos em detrimento dos textos. Conforme indica Longhi (2010, 2011) ao estudar as histórias em fotografias, as imagens em sequência na web remodelam o foto-ensaio do impresso e ganham como expressão narrativa, são capazes de dar conta da transmissão das informações apenas através da sucessão de imagens.

Neste cenário de autonomia do texto visual, o processo de compreensão da narrativa passa pela decodificação da escrita fotográfica. Na gramática apresentada por Marco Favero, identificamos, de início, um afastamento da estética tradicional adotada no discurso fotojornalístico. O fotógrafo abandona o mito da objetividade e da transparência da imagem fotográfica e constrói os sentidos através de sua interpretação do real. Ao produzir fotografias para além de suas funções referenciais, insta o leitor a participar ativamente do processo de busca de sentidos suscitados pelas imagens. Como aponta Gonçalves (2009), são fotos que abrem brechas de interpretação, pois não estão condicionadas à sua referencialidade. Provocam outras buscas de sentidos e problematizam a experiência da realidade. Neste sentido, a narrativa imagética *A Cidade dos Roupões* extrapola os critérios de noticiabilidade e não se pauta em fatos informativos, em notícias ou flagrantes extraordinários, mas no registro de momentos do cotidiano, do ordinário, de pessoas em situações banais.

O comportamento dos banhistas e frequentadores das águas termais ganha novo significado através das lentes de Marco Favero. As fotos apresentam um olhar voltado para o homem e suas interações em um ambiente tão peculiar. Todas as imagens têm como objeto central a figura humana. Em um primeiro momento, os personagens aparecem sozinhos, depois em grandes grupos. Mulheres, homens, crianças, dentro e fora das piscinas de água quente. As cenas, a princípio triviais, transformam-se em retratos carregados de ironia e surrealismo a partir das escolhas de enquadramentos, composições, planos e outros componentes expressivos do texto fotográfico. Para analisar o aspecto da escrita, selecionamos oito imagens que nos ajudam a identificar indícios da fotografia-expressão.

O abandono da estética da transparência é um dos traços da escrita expressiva que identificamos neste trabalho. O fotógrafo explora diversos efeitos de desfoques, sombras e opacidades. Ao menos quatro fotografias do ensaio apresentam explicitamente marcas dessa estética e prezam pelo desfoque ao invés da nitidez, elemento fundamental do regime visual da fotografia-documento e presente nas imagens jornalísticas tradicionais. As fotos 1, 2, 7 e 12 (ampliadas a seguir) exibem, de formas diversas, sombras e opacidades.

Figura 7 - Fotos 1 e 2 ensaio A Cidade dos Roupões



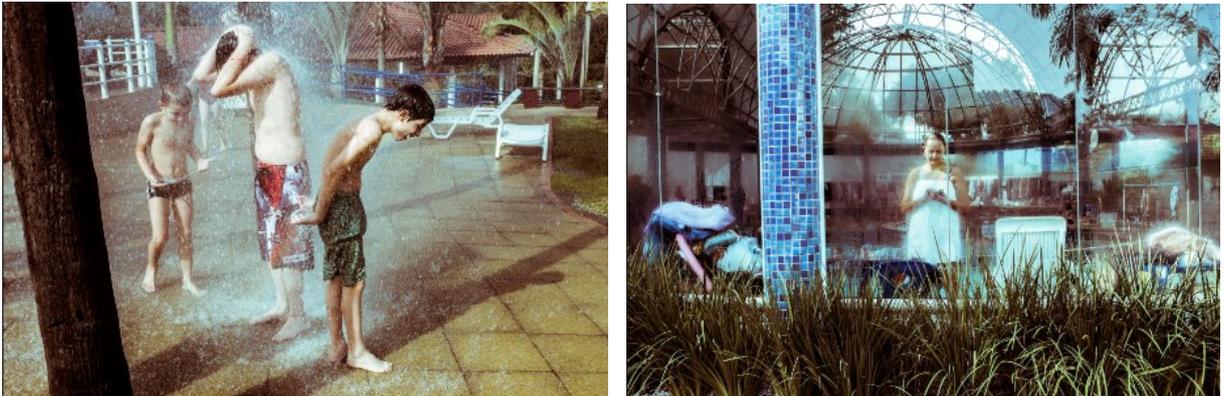
Fonte: Montagem produzida pelo autor

A primeira foto da narrativa mostra o retrato de uma mulher idosa dentro de uma piscina de água quente. O enquadramento prioriza a personagem, mas também o ambiente em que ela está inserida. O foco da imagem está na mulher e ao mesmo tempo no efeito produzido pelo vapor. A cena bem contrastada é consequência da posição da câmera, que está na altura da personagem, contra a luz. Também chama a atenção o item metálico, parte do corrimão da escada, que surge de fora do quadro, no alto esquerdo acima da personagem, e desce até chegar ao lado dela e entrar na água. A linha formada pelo metal conduz o olhar até a mulher de cabelos curtos encaracolados. O efeito flou, de perda de nitidez, é explorado pelo fotógrafo, além do uso das linhas e das áreas de luz e sombras. A foto apresenta, assim, elementos identitários importantes do lugar onde foram produzidas – piscinas de água quente, itens metálicos, vapor, pessoas idosas – e ultrapassa a sua referencialidade. Não se propõe a apenas registrar a cena de forma mimética, mas lança um olhar poético sobre a realidade, que se aproxima do surreal, do sonho, do mistério.

A segunda fotografia do ensaio, foto 2, é formada pelo jogo de luz e sombra. A maior parte da imagem, feita em plano aberto, tem seus detalhes comprometidos pois está em região de penumbra. Além das nuances de claros e escuros, há também o contraste cromático, das

cores frias em tons azuis, no céu e na parede de azulejos, com as cores neutras e quentes da pele humana, do piso e do telhado alaranjado. Entre claridades e sombras, a escrita do fotógrafo esconde e mostra, brinca com a essência da fotografia: a escrita com a luz. Além do efeito da penumbra, Marco explora em sua composição diversas linhas e formas geométricas. Como na fotografia 1, há a presença de um elemento metálico, no lado superior direito, que leva até a personagem da imagem. Na área escura, as estruturas metálicas dos chuveiros e a água que cai formam linhas verticais e horizontais. A mureta em curva sai da parte inferior esquerda da foto, na sombra, e segue para o centro iluminado até encontrar a figura humana. Outro detalhe importante da fotografia, talvez o principal, é a presença de apenas uma pessoa na cena. Há diversos chuveiros e o quadro mostra apenas uma mulher, sozinha, se banhando.

Figura 8 - Fotos 7 e 12 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 7 mostra três garotos embaixo de um chuveiro que lança uma forte ducha de água. As gotas caem em alta velocidade, desfocadas, e riscam a imagem produzindo um efeito visual de perda de nitidez. A presença da água se espalha por toda a cena, do alto até o chão, do centro até as laterais. A composição concede ao quadro uma sensação de movimento constante. Feita em plano aberto, a fotografia nos transmite um momento de alegria e excitação. O sentido da brincadeira aparece através da linguagem corporal dos garotos e suas expressões. Eles ocupam o centro do enquadramento. O mais alto deles, o garoto do meio, leva as mãos à cabeça para se proteger da força da água. O menino da direita se curva para a frente enquanto vira as mãos para trás para sentir as gotas. O terceiro vai ao encontro dos outros e estende a palma das mãos sob o chuveiro.

A sobreposição de planos produz o efeito de opacidade na foto 12. O fotógrafo lança seu olhar de fora para dentro de um dos espaços em que existem piscinas com águas quentes e

aproveita a presença do vidro para escrever através de reflexos e áreas embaçadas. O motivo principal da foto está no centro da imagem. O terço inferior do quadro, o primeiro plano, é preenchido pelo verde das plantas. No segundo plano, temos a figura da mulher e os reflexos que aparecem no vidro embaçado. No terceiro plano, ao fundo, temos uma mistura de mais imagens refletidas e elementos metálicos e vidro que formam a estrutura arquitetônica do lugar. Além do enquadramento proposto por Favero, as linhas onde os vidros se encontram também formam outros quadros e recortam a imagem verticalmente. Os vidros embaçados e a mistura de reflexos com as estruturas arquitetônicas promovem um conjunto de sobreposições e produzem mais uma vez um efeito visual de opacidade.

A ascensão da escrita fotográfica exige consciência na utilização dos componentes expressivos e suas possibilidades. As fotos 4, 5, 6 e 9 (ampliadas a seguir) mostram como o uso desses elementos ajuda na construção dos sentidos gerados pelas imagens. Nessas fotos, Marco aborda o aspecto coletivo do cotidiano nas piscinas termais. Ao direcionar as lentes para o que acontece dentro das piscinas, o fotógrafo opta por planos, ângulos e enquadramentos que restringem o olhar do leitor e promovem efeitos na interpretação das cenas. Os quadros mais fechados supervalorizam a impressão da presença de muitas pessoas nesses lugares, as piscinas estão sempre lotadas de gente.

Figura 9 - Fotos 4 e 5 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 4 mostra diversas pessoas pegando sol em uma piscina rasa coberta por uma estrutura metálica com chuveiros que lançam água. No quadro, feito em plano aberto, todos estão sentados ou deitados na piscina, apenas um homem está de pé, embaixo de um jato d'água, no lado esquerdo do quadro. A composição proposta por Favero concede um tom de ironia ao captar o contraste dos tons de pele. O homem de pé apresenta um tom de pele

moreno enquanto as pessoas deitadas e sentadas na piscina têm pele bem clara. Favero brinca com a cena inusitada e lança um olhar satírico para os rituais efetuados por homens e mulheres na busca pela pele morena, como a posição das mulheres no primeiro plano, viradas de bruços dentro da água para pegar sol nas costas e nas nádegas. Outro elemento expressivo importante é a presença, mais uma vez, das linhas verticais e horizontais formadas pelas estruturas metálicas. Essas linhas cortam a imagem em diversas partes, em outros quadros dentro do enquadramento inicial feito pelo fotógrafo. Nesses recortes, há um conjunto de personagens em momentos diversos. A foto se forma a partir de uma série de pequenos atos que se espalham pelo quadro.

A série de imagens com cenas coletivas segue com a foto 5. Nela, Fávero usa um plano fechado para mostrar dezenas de pessoas em piscinas dentro de uma estrutura coberta. Ao restringir a cena ao que acontece nas piscinas, tem-se a impressão de que as pessoas estão praticamente amontoadas dentro da água. Além dessa leitura, logo no primeiro olhar, o enquadramento inquieta por mostrar no primeiro plano a figura de um homem que está saindo do quadro da imagem pelo canto esquerdo. Seu corpo é cortado pela metade. O homem está em movimento e aparece desfocado. A composição nos lembra que a escrita fotográfica é feita a partir de recortes, que, para além do que se vê, há outros elementos, o extraquadro. O personagem nos chama para pensar no que há fora da fotografia que está diante de nós.

O corte abrupto da figura humana é um indício da subversão da linguagem fotojornalística tradicional, que busca sempre preservar os corpos das pessoas que aparecem nas imagens veiculadas pela imprensa. A multiplicidade de planos também é outro aspecto interessante. No primeiro plano, há o homem que sai do quadro; no segundo plano, a estrutura metálica que nos leva para a piscina e o grupo de pessoas que está na primeira parte dela; uma mureta separa o segundo do terceiro plano, onde há mais pessoas, que estão de costas; e outra mureta nos leva ao quarto plano, onde há mais um grupo dentro da piscina, também viradas para o outro lado. Novamente, a imagem se forma a partir de um conjunto de outras cenas.

Figura 10 - Fotos 6 e 9 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Na foto 6, o plano médio é feito em ângulo plongée, assim conseguimos ver os corpos das pessoas embaixo da água e nos sentimos dentro da cena, como se caminhássemos ao lado da piscina. Na parte superior do quadro, chama a atenção o garoto que percebe a presença do fotógrafo e olha para a câmera. Enquanto todos parecem à vontade, distraídos em conversas paralelas, o jovem é o único que prevê o clique. Seu olhar denuncia a presença do fotorjornalista e a feição fechada de alguma forma parece censurar o ato fotográfico. Outro elemento visual importante, que une a narrativa, é a presença das tonalidades frias da cor azul, presentes na água e nos azulejos da piscina.

A foto 9 também explora as possibilidades do ângulo plongée. Em uma piscina de águas rasas, o mergulho de uma garotinha é o motivo principal no quadro. A menina está praticamente no centro da imagem. A sensação de movimento é oferecida pelo efeito das ondulações na superfície da água. Além da garota, na parte inferior da foto, percebe-se a figura de outras três pessoas. O plano médio limita o quadro apenas para o que acontece dentro da água. Assim, a foto é constituída pelas distorções formadas pelo movimento da água, o encontro com a luz e a cor azul dos azulejos que estão no fundo da piscina. O fotógrafo também opta por esconder a identidade dos personagens e suas expressões e, novamente, trabalha a escrita em efeitos que distorcem a imagem e produzem mais uma vez perda de nitidez e de detalhes. O uso que Fávero faz dos elementos expressivos da gramática fotográfica evidencia o olhar subjetivo do fotógrafo. Estamos diante de fotografias que emanam a presença de um autor, que se expressa sobre o tema fotografado através da forma como escreve as imagens.

Para analisar o aspecto da autoria, foram selecionadas as fotos 10, 11, 13 e 14 (ampliadas a seguir), que mostram como as escolhas do fotojornalista produzem os sentidos da narrativa e revelam suas impressões sobre o assunto abordado.

Figura 11 - Fotos 10 e 11 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Assim como em outros momentos da narrativa, as quatro imagens selecionadas demonstram o olhar irônico de Marco Favero na construção das cenas capturadas nas termas de Piratuba. A foto 10 mostra uma mulher idosa de costas, que veste maiô, diante dos cabides onde ficam guardados os roupões dos banhistas. Enquanto pega o seu roupão com a mão direita, na mão esquerda ela segura algum tecido ou pano azul que cobre sua cabeça. A sobreposição da cabeça pelo tecido rende um registro inusitado e se transforma em sátira através do olhar do fotógrafo. Além deste detalhe engraçado, chama a atenção no plano aberto os diversos objetos que compõem o quadro: roupões coloridos, sacolas com toalhas, pares de chinelo pelo chão. A cena remete a uma espécie de espaço de bastidores do parque de águas termais, como se estivéssemos olhando por trás do que há nas piscinas, no camarim onde ficam os pertences pessoais dos frequentadores.

A foto 11 segue a narrativa da imagem anterior e mostra os espaços além das piscinas. No enquadramento horizontal, Favero explora mais uma vez a construção da única foto a partir de um conjunto de planos. Temos três personagens no quadro que se situam em camadas diferentes da imagem. No primeiro plano, no lado direito, uma mulher de maiô preto mexe em uma sacola entre roupões pendurados na parede. No segundo plano, no lado esquerdo da imagem, um homem de bermuda preta está sentado na borda da piscina com os pés movendo a água. No terceiro plano, outra mulher, vestida de biquíni verde, usa uma toalha para secar o seu braço direito, que está erguido para o alto. As três figuras humanas que compõem o quadro estão em momentos particulares, não há contato entre elas, enquanto

participam de um ato fotográfico coletivo. O olhar satírico de Favero brinca com os comportamentos de caráter privado que acontecem no espaço público e com a exposição dos corpos dos personagens, cobertos apenas por roupas de banho.

Figura 12 - Fotos 13 e 14 ensaio A Cidade dos Roupões



Fonte: Montagem produzida pelo autor

O olhar de Favero sai das piscinas e vai para as ruas na penúltima fotografia da sequência, foto 13. Na cidade dos roupões, a cena inusitada, surreal, faz parte do cotidiano: homens e mulheres com a vestimenta peculiar circulam por ruas e calçadas. O foco principal da foto está nas três mulheres que caminham no primeiro plano. Elas vestem roupões de cor violeta e rosa e calçam chinelos. A mulher mais próxima da câmera inclina o olhar para baixo, provavelmente intimidada com a presença do fotógrafo. A mulher mais distante usa até luvas nas mãos. A outra figura humana é o homem de roupão azul que aparece quase fora do enquadramento. Ele também está de chinelos nos pés. Favero novamente leva o sentido da imagem para um tom irônico. O fotógrafo brinca com o fato de ser normal, em Piratuba, as pessoas circularem pelas ruas vestidas com roupões, vestimenta utilizada geralmente em ambientes privados.

A última imagem que compõe a sequência fotográfica, foto 14, também mostra como a presença das termas modifica o cotidiano da cidade. Uma senhora de roupão está parada diante de uma loja, Mega Modas, que vende roupas. Pelo que vestem os manequins, provavelmente as roupas de banho são as mais vendidas. Além da figura humana, que está no lado esquerdo da composição, chama atenção os manequins que parecem recepcionar a mulher e os diversos adesivos espalhados pela fachada da loja indicando diferentes porcentagens de descontos nas compras. Novamente, o olhar irônico de Marco é expresso

através de sua escrita fotográfica, na combinação dos elementos que compõem a cena construída por ele.

Outro traço de autoria presente neste trabalho é a recusa do furo jornalístico. Apesar de atuar como repórter fotográfico de um jornal diário, Favero se distancia da produção de imagens que se encaixam nos critérios de noticiabilidade tradicionais do fotojornalismo e opta em desenvolver uma pauta própria. Essa possibilidade de contar histórias que lhe interessam pessoalmente e desenvolver projetos autorais abre espaço para se pensar um fotojornalismo para além dos assuntos convencionais do dia a dia. O ensaio *A Cidade dos Roupões* é exemplo de liberdade de criação dada ao repórter fotográfico, que escolhe o tema a ser fotografado e a forma como apresentar as imagens. É claro que, por se tratar de uma produção para uma mídia tradicional, jornal *Diário Catarinense*, não estamos falando de liberdade total, mas de uma abertura dentro das convenções de produção e construção do discurso fotojornalístico que permite ao fotógrafo não apenas testemunhar os fatos, mas se colocar diante deles e expressar suas opiniões e impressões a respeito dessa realidade vivenciada.

Dois retratos fotográficos da sequência nos permitem inferir a postura adotada por Marco diante das pessoas fotografadas. As imagens 3 e 8 (ampliadas a seguir) nos fornecem indícios importantes para compreendermos a relação estabelecida entre fotógrafo e retratados.

Figura 13 - Fotos 3 e 8 ensaio *A Cidade dos Roupões*



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Assim como na imagem que abre o ensaio, uma figura feminina é o motivo principal da foto 3. A mulher percebe a presença do fotógrafo e olha para a câmera. Sua fisionomia de surpresa e seu olhar, aparentemente assustado, revelam que o ato de ser fotografada não era esperado. A postura indica que a imagem foi capturada sem a abertura de um diálogo entre fotógrafo e retratada. É importante destacar que a mulher está sozinha no quadro. Se há outras

peças no ambiente, elas foram excluídas pelas intenções de Marco. A solidão reforça o sentido de um certo constrangimento por parte da mulher. A partir da sua reação diante do ato fotográfico, podemos deduzir que Favero opta por registrar seus personagens através de flagrantes, mantendo um certo afastamento das pessoas em busca de cenas mais naturais, sem intervir diretamente ou propor uma relação de parceria com os fotografados na construção das imagens.

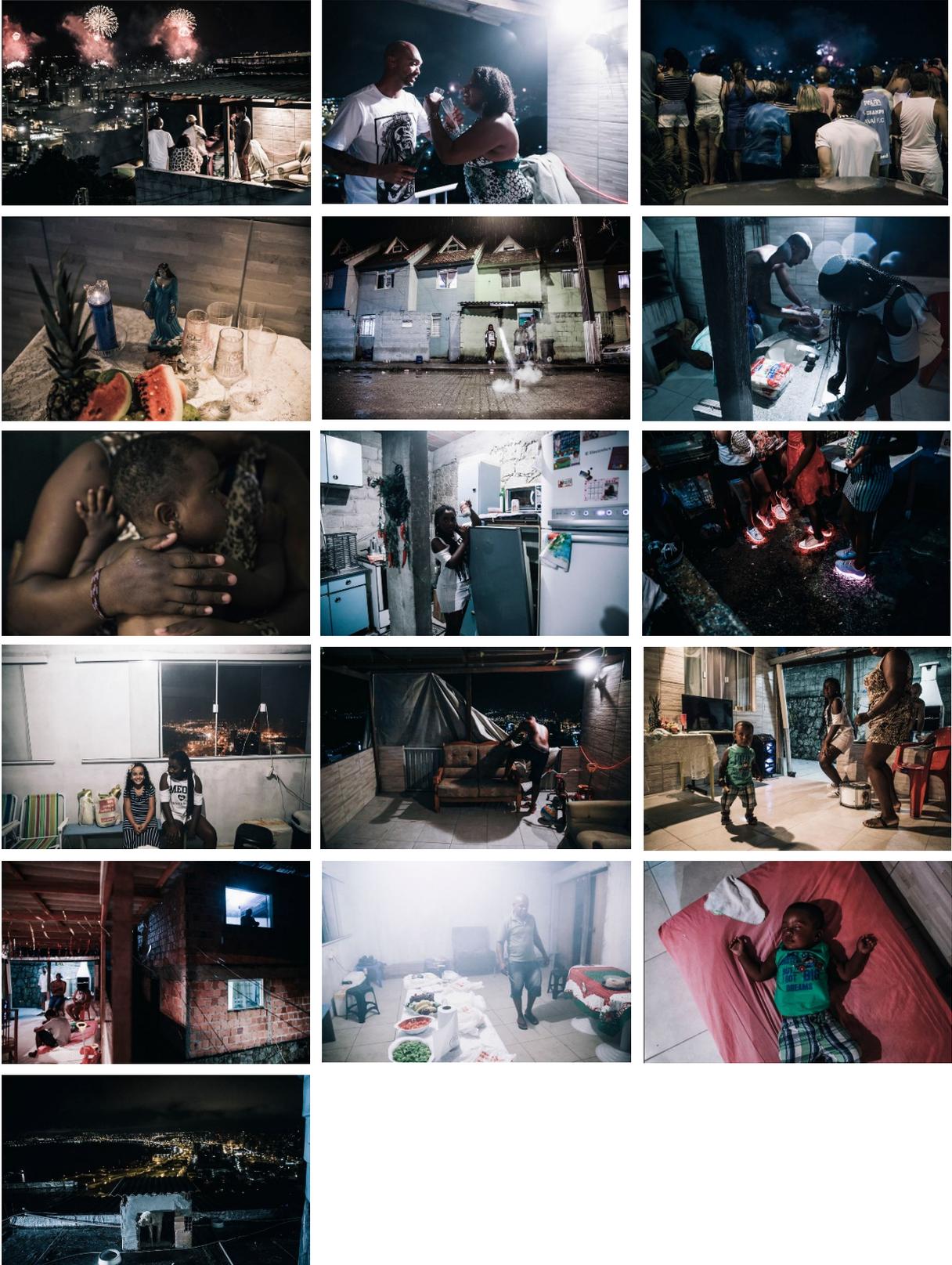
Essa lógica do fotojornalista como caçador também pode ser vista na foto 8. Um plano aberto mostra uma cena inusitada: na borda de uma piscina cheia de pessoas, uma mulher destoa no quadro pois parece posar para o fotógrafo. Ela levanta levemente a perna esquerda, segura os joelhos com as duas mãos e mantém os braços esticados. Olha fixamente para o lado esquerdo da imagem, como se preservasse para a foto o melhor ângulo de seu rosto. Favero registra a mulher em uma pose digna de ensaios de moda. A posição da câmera, na altura do motivo, também dá à figura humana um lugar de destaque. Apesar de capturar a personagem em um momento de pose, ao analisarmos o retrato anterior, concluímos que novamente estamos diante de uma imagem flagrante. Tanto que a presença do fotógrafo, aparentemente, não é notada nem pela mulher, que mantém uma pose fotográfica sem saber que está sendo clicada, nem pelos outros banhistas no plano de fundo do quadro.

A postura de caçador de cenas de Favero fica ainda mais evidente quando olhamos para o conjunto das fotografias que compõem a sequência. Vemos que não há o estabelecimento de um vínculo entre fotógrafo e fotografados, uma vez que quase nenhuma personagem olha para a câmera ou mesmo percebe a presença do repórter. Marco opta por não ser reconhecido pelo ambiente em que circula e constrói a narrativa nessa lógica do observador que se mantém a uma certa distância de seus retratados, sem que as pessoas saibam que estão sendo observadas e fotografadas.

Desta forma, reconhecemos que, neste ensaio, ao olharmos para o aspecto o Outro, Favero ainda trabalha em uma lógica convencional do discurso fotojornalístico, de distanciamento dos personagens e de roubo de cenas flagrantes, sem abertura para trocas. O único traço relativo aos fotografados na lógica expressiva que identificamos na narrativa é a promoção da visibilidade de personagens desconhecidos do cotidiano das cidades. Ao direcionar seu olhar para as pessoas comuns que frequentam as termas de Piratuba, o fotógrafo traz para frente das lentes os personagens do dia a dia, homens, mulheres e crianças que antes não faziam parte das histórias contadas pela mídia.

3.2 DIORGENES PANDINI

Figura 14 - Sequência de imagens do ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

O ensaio fotográfico *Ano-novo no Mocotó*, produzido pelo fotojornalista Diorgenes Pandini, mostra a festa da virada do ano 2016-2017 na comunidade do Morro do Mocotó, no centro de Florianópolis. A narrativa é composta por 16 fotografias e um texto de apresentação que contextualiza a produção. Escrito pelo próprio fotógrafo – o que mostra uma abertura para os fotojornalistas se expressarem de outras formas além das imagens –, o texto revela detalhes sobre os bastidores do trabalho. A partir do relato de Diorgenes, é possível acessar informações importantes a respeito da construção da história em fotografias. Uma delas é que o fotógrafo esteve no local do ensaio um dia antes de realizar as imagens, acompanhado do repórter jornalístico Leonardo Thomé, para conhecer o ambiente, a comunidade e, principalmente, fazer contato com os membros da família que iria fotografar. Certamente, essa conversa prévia com os personagens contribuiu para a captura das imagens de caráter bastante intimista que Pandini conseguiu registrar dentro de uma das casas do Mocotó.

A presença de um repórter acompanhando o fotojornalista se explica porque a pauta da virada do ano na comunidade foi produzida para o jornal *Hora de Santa Catarina*, veículo impresso de caráter popular do grupo NSC³⁰. O tema foi fotografado, primeiramente, para atender aos fins editoriais do jornal e, posteriormente, Diorgenes utilizou as imagens para construir a sequência publicada no espaço Reflexo-Ensaio. Ao abordar a virada do ano a partir do olhar dos moradores do morro, tem-se como resultado imagético uma quebra com as tradicionais fotos que mostram os personagens olhando para o alto ao admirar os fogos de artifício, geralmente feitas em ângulo contra-plongée. No Mocotó, a perspectiva muda. O show de fogos acontece diante dos olhos dos moradores, como se estivessem em camarotes com vista privilegiada para o espetáculo pirotécnico. Além da paisagem, o contexto social é bem diferente daquele usualmente representado pelo jornalismo neste período do ano, assim como os cenários e personagens que compõem as imagens.

No texto de abertura, Pandini faz questão de nomear os membros da família que conheceu durante a produção do ensaio: Margarete Julia Bittencourt Costa (Maga), o marido dela, Sérgio Renato da Costa, os filhos, Thaissa, 10 anos, e Thiego, 1 ano e cinco meses, e a avó, Izolete Maria Bittencourt. Ao se encontrar com eles, no dia 31 de dezembro 2016, o fotojornalista e o repórter Leonardo Thomé carregavam uma espumante para brindar com a família a chegada de um novo ano. Como descreve Diorgenes, os retratos que resultaram do

³⁰ A reportagem completa escrita pelo repórter Leonardo Thomé com as fotografias de Diorgenes Pandini pode ser acessada no link: <http://horadesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/geral/noticia/2017/01/a-festa-da-virada-do-ano-no-morro-do-mocoto-em-florianopolis-9027806.html>.

encontro “são um diálogo um pouco mais íntimo da virada de ano da família Bittencourt e todo o universo que os cerca”.

A prática do fotógrafo diante de seus personagens mostra uma aproximação com a reportagem dialógica proposta por Rouillé (2009). Ao se abrir para o diálogo com os fotografados, tê-los como parceiros na construção da narrativa, Pandini rompe com a lógica do fotógrafo caçador solitário de instantâneos, estabelece relações mais próximas com seus modelos e promove a visibilidade de pessoas desconhecidas da cidade, seres humanos excluídos, marginalizados, que têm sua imagem apagada do cotidiano por viverem em comunidades periféricas. A proximidade com os Outros fica evidente nas imagens realizadas dentro da residência da família Bittencourt. Destacaremos quatro fotos, sendo elas a 2, 7, 8 e 15 (ampliadas a seguir), para problematizarmos a relação estabelecida entre fotógrafo e retratados.

Figura 15 - Fotos 2 e 7 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Estas fotografias mostram a capacidade de Pandini em estabelecer uma relação de confiança com os seus modelos. Eles abriram a casa para que o fotógrafo pudesse registrar um momento íntimo da família e concordaram em posar para as suas imagens. Em alguns momentos, as fotos parecem compor um álbum de família. E, como pontua Rouillé, a fotografia de família talvez seja aquela em que “o princípio dialógico e a expressão se encontrem mais presentes, (...) mais espontâneos. Seu dialogismo fundamental apoia-se principalmente na posição original do operador, que está mais próximo de seus modelos” (ROUILLÉ, 2009, p. 184). Neste trabalho, Diorgenes consegue construir uma parceria com seus personagens, que fica evidente, por exemplo, na foto 2. A imagem mostra Maga e o marido Sérgio entrelaçando as taças de champanhe para brindar a chegada do novo ano. Feita a uma distância muito próxima, a fotografia foi construída tanto pelo fotógrafo quanto pelos

fotografados. A possibilidade da pose dos modelos substitui o flagrante tradicional na estética fotojornalística. Aqui, o Outro cessa de ser um objeto e passa a ser um sujeito atuante no ato fotográfico.

A foto 7 é a que apresenta o enquadramento mais fechado, em plano detalhe. Na cena, o garoto Thiego está sentado no colo da mãe. O corte feito pelo fotógrafo é bem seletivo e vemos apenas o perfil do menino e as mãos de Maga abraçando a criança. O rosto da mãe é cortado do quadro e a pouca profundidade de campo reduz o foco ao primeiro plano da imagem, que mostra a mão direita da mulher e o rosto em perfil do menino. Ao construir essa fotografia, Pandini chama a atenção para a cor da pele dos personagens e suas marcas. A comunidade negra brasileira ainda é uma das que mais sofre com os processos de invisibilidade e marginalização social. O preconceito racial segue sendo uma das formas de discriminação mais presentes em nossa sociedade. Na imagem, também é possível ver na mão de Maga uma cicatriz, a marca de algum ferimento que curou com o tempo e simboliza os sofrimentos enfrentados por seus pares. O fotógrafo faz a crítica social ao mesmo tempo em que registra um momento de afeição entre mãe e filho.

Figura 16 - Fotos 8 e 12 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

O olhar crítico de Pandini segue na foto 8. A cena mostra Thaissa, filha de Maga, retirando uma latinha de cerveja do congelador. A menina olha para a câmera e levanta a latinha como que oferecendo a bebida para o próprio fotógrafo. O inusitado da foto está na situação da porta do congelador, que está praticamente caída e precisa ser puxada para frente e segurada pela garota. Além desse detalhe, o plano mais aberto chama atenção para a arquitetura da residência, as condições de moradia da família: as paredes estão sem reboco, é possível ver as pedras e os tijolos; o teto também não possui nenhum tipo de acabamento; no

meio do espaço, que parece ser a cozinha, há uma coluna de cimento. A imagem também revela novamente a proximidade com os personagens construída por Pandini, uma vez que Thaissa interage com o fotógrafo ao mesmo tempo em que sabe que está sendo fotografada por ele.

Na foto 12, vemos um momento de lazer entre os membros da família Bittencourt. A caixa de som iluminada e um elemento de percussão no chão denunciam a presença de música no ambiente. As mãos no joelho de Thaissa e a posição de Maga e de seu filho revelam que realizam movimentos de dança. No texto de abertura, Diorgenes descreve esse momento: “muito samba, funk e sertanejo tocavam no som, enquanto Sérgio fazia as honras da casa com linguicinha e pedaços deliciosos de carne”. É possível ver no segundo plano da imagem que Sérgio está preparando a comida enquanto a família se diverte com música e dança. Mais uma vez, o fotógrafo consegue fazer um registro de um momento bastante íntimo da família e estabelecer uma convivência harmoniosa com seus modelos, inclusive ao ser autorizado pelos pais a fotografar as crianças da casa.

Além de documentar a festa de réveillon na residência da família Bittencourt, o fotógrafo registrou o entorno, o contexto em que vivem essas pessoas e o que acontecia no Mocotó naquele momento. As imagens 5, 9, 13 e 14 (ampliadas a seguir) mostram esse olhar para o universo ao redor dos personagens principais da narrativa. As fotos também nos auxiliam a identificar traços da fotografia-expressão nos aspectos da escrita e da autoria.

Figura 17 - Fotos 9 e 14 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Nas fotos 9 e 14, vemos de maneira explícita o abandono da estética da transparência. Na primeira imagem, o enquadramento, em ângulo plongée, corta abruptamente a parte superior do corpo das crianças, suas expressões e identidades – talvez

em uma forma criativa de não expor as menores indevidamente – e grande parte da imagem está em área escura, sem iluminação, em zona de opacidade. A foto em ampla medida subexposta demonstra a intenção do autor em registrar, através da técnica fotográfica, o que as crianças carregavam nos pés: quatro pares de tênis com luzes coloridas acesas nos seus solados. A cena inusitada brinca com o uso do mesmo tipo de calçado por parte das diferentes personagens ao mesmo tempo em que o foco dado a presença desse objeto, moderno e tecnológico, aproxima as crianças da infância vivida em qualquer lugar da cidade. Um símbolo de consumo que parece romper uma possível separação entre territórios e culturas.

O efeito de desfoque na segunda fotografia, foto 14, é construído a partir da fumaça produzida por uma churrasqueira instalada em um ambiente fechado. Praticamente toda a imagem fica com a nitidez comprometida por conta da cor branca que se espalha de cima para baixo. Por conta disso, é difícil identificar as expressões do homem que caminha pelo espaço e todos os elementos que compõem o cenário. A cena carrega um tom de ironia, brinca de alguma forma com o improvisado da churrasqueira colocada em um local fechado e os efeitos desagradáveis, mas também retrata a persistência da comunidade em manter os rituais festivos da virada do ano apesar da chuva que caía naquela noite.

Figura 18 - Fotos 5 e 13 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 5 registra melhor o mau tempo. Feita sob a luz de um poste de iluminação pública, na parte de cima dela é possível ver as gotas de água caindo do céu e embaixo, na rua, as poças se formando. O tema principal da foto é a iniciativa da comunidade em soltar fogos de artifício pelas ruas para comemorar a data. Quase no centro do quadro, é possível ver a fumaça e o rastro de luz produzidos pela queima do foguete. No segundo plano, moradores estão na porta de uma casa observando os fogos. Feita em plano aberto, a imagem retrata a

arquitetura das residências existentes no Mocotó. As moradias padronizadas, conjuntos habitacionais, são tradicionais e simbólicas da comunidade.

Na foto 13, o tema também é a arquitetura das casas e a maneira como as pessoas vivem e moram. A fotografia é separada ao meio pelo espaço existente entre duas construções e apresenta cenas distintas em cada um dos lados: no esquerdo, mais iluminado, está a família de Maga; no direito, em área de penumbra, está seu vizinho. Os diferentes níveis em que estão construídas as casas e as posições desencontradas dos personagens em cada lado da foto geram um certo grau de confusão para o observador. O caos promovido pela construção da cena reflete de alguma forma o estilo arquitetônico do lugar.

O olhar do autor para o lugar de moradia dessas pessoas e o seu entorno também fica evidente no momento de registrar a hora mais aguardada da noite: a queima de fogos que marca o início do novo ano. As fotografias 1 e 3 (ampliadas a seguir) mostram essas escolhas. As imagens 11 e 16 (ampliadas a seguir) também nos ajudam a compreender a forma como Pandini se expressa através da construção da sequência imagética.

Figura 19 - Fotos 1 e 3 ensaio Ano-novo no Mocotó

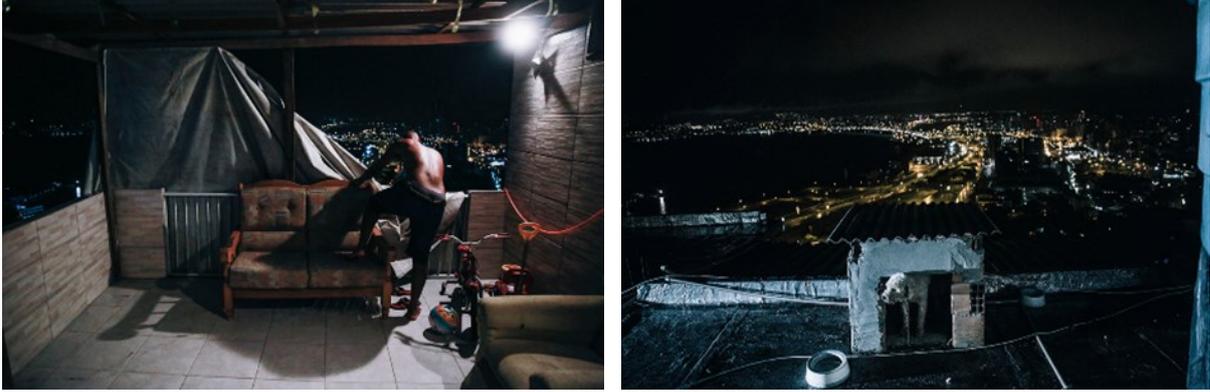


Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 1, que abre a sequência narrativa, registra exatamente o ápice das comemorações. A família de Maga se reúne na sacada da casa, primeiro plano da foto, para observar o tradicional show pirotécnico que acontece no centro da cidade, no segundo plano. Por estarem no alto do morro, os moradores usufruem de uma visão privilegiada do espetáculo. Essa perspectiva, como dito no início da análise, rompe com a documentação fotográfica tradicional do réveillon, que mostra as pessoas olhando para o alto para ver os fogos, geralmente em ângulo contra-plongée. No Mocotó, o ângulo da imagem é normal. A foto 3 registra o mesmo momento, da queima de fogos, mas no meio da comunidade. Os moradores, todos de costas, param na esquina do lugar para observar o espetáculo.

Novamente, eles olham para a frente e não para o alto. Outro aspecto a ser contemplado nessas duas fotografias é a distância entre a festa oficial e a comunidade. A queima de fogos promovida pelo poder público no réveillon acontece longe da periferia da cidade.

Figura 20 - Fotos 11 e 16 ensaio Ano-novo no Mocotó

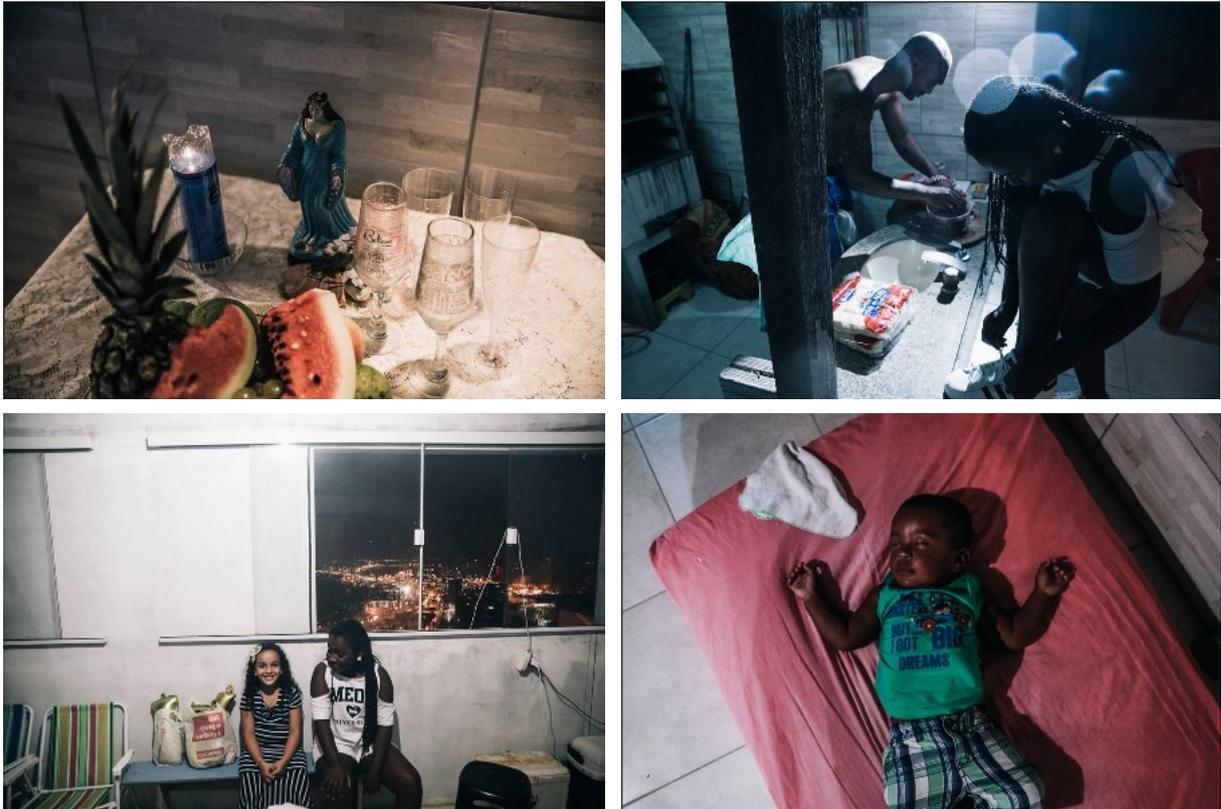


Fonte: Montagem produzida pelo autor

Esse distanciamento entre a cidade e o morro aparece novamente nas fotos 11 e 16. Na primeira imagem, Sérgio retira a lona que protege a sacada da casa para que seja possível observar os fogos. As luzes da cidade aparecem lá ao fundo, como um papel de parede. Na segunda imagem, que fecha a narrativa, a mesma paisagem é apresentada a partir da perspectiva da cachorrinha da família, chamada Princesa. Segundo os relatos de Pandini, a casa da cadelinha fica no topo da residência, que foi construída abaixo do nível da rua, e tem a melhor vista do terreno, onde é possível ver toda a baía e a ponte Hercílio Luz. A cena brinca com o privilégio da cachorrinha em ter aquela paisagem como seu quintal. Detalhe interessante é que a casa de Princesa tem a mesma aparência da residência dos moradores: folhas de amianto sobre as paredes com tijolo à vista e sem reboco. Ou seja, morar no Mocotó, como em todo lugar, tem suas vantagens e desvantagens.

No último conjunto de imagens do ensaio, selecionamos as fotos 4, 6, 10 e 15 (ampliadas a seguir) para concluir a análise do trabalho. As imagens apresentam aspectos que indicam a presença de mais traços da fotografia-expressão no trabalho de Diorgenes ao registrar a virada do ano no Morro do Mocotó.

Figura 21 - Fotos 4, 6, 10 e 15 ensaio Ano-novo no Mocotó



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 4 aborda a questão da religiosidade. Em uma mesa na casa de Maga, há frutas, taças de champanhe já usadas e uma vela azul acesa ao lado de uma estátua de Iemanjá. A figura do orixá feminino revela a forte presença das religiões de matriz africana na comunidade. Além disso, os objetos mostram, de alguma forma, a simplicidade da celebração promovida pela família. A cena evidencia mais uma vez uma estética que procura fugir da transparência, do instantâneo e contar as histórias através de elementos mais profundos, que exigem um mergulho do leitor na decodificação da gramática fotográfica. Essa proposta segue nas outras fotos.

Na foto 6, feita contra a luz, vemos novamente um momento de intimidade da família Bittencourt. No primeiro plano, Thaissa amarra o cadarço do tênis enquanto, no segundo plano, o pai prepara a comida para o jantar. Pandini consegue se aproximar dos personagens e retratar a cena de dentro do acontecimento. Essa habilidade vemos ainda nas fotos 10 e 15. Na décima imagem da narrativa, uma menina sentada ao lado de Thaissa prevê o clique e aproveita para sorrir para o fotógrafo. Novamente, temos a presença da pose de uma das personagens do ensaio. Além disso, Pandini situa as meninas no Mocotó ao fazer a

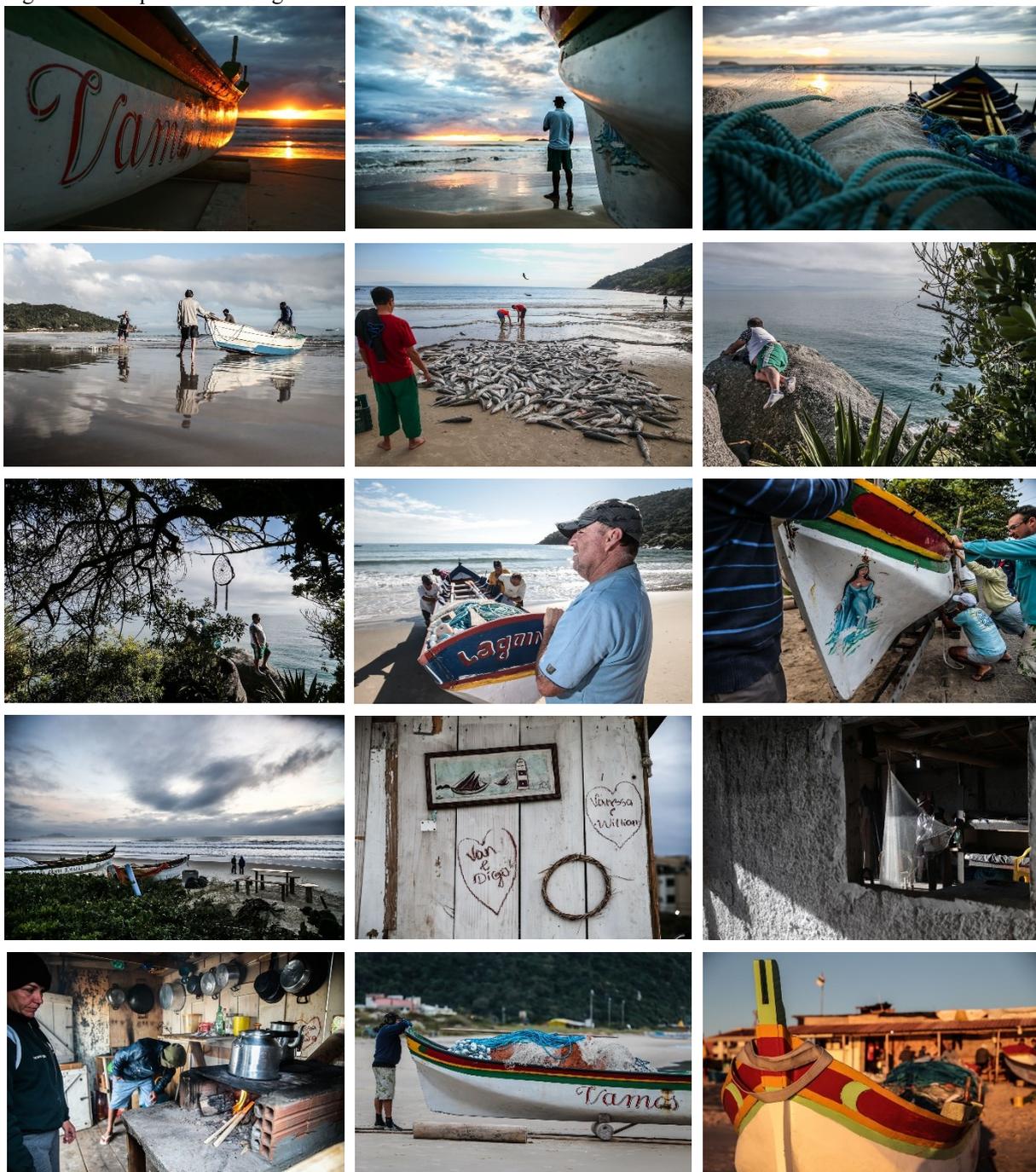
imagem em plano aberto e enquadrar a cidade ao fundo a partir da janela, como se fosse um quadro pendurado na parede.

Na décima quinta imagem, penúltima da sequência, o filho mais novo de Maga, Thiago, de 1 ano e cinco meses, dorme profundamente em um colchão vermelho colocado no chão da casa. O ângulo da imagem, em plongée, restringe o quadro e, assim, retira a cena do ambiente em que está inserida para dar maior importância ao ato do personagem. Por ser uma das últimas imagens da narrativa, fecha de forma implícita a história contada pelas fotografias: depois de tanta festa, agora é hora do descanso. A ação da criança ganha ainda mais significado quando traduzimos a frase que estampa sua camiseta verde: “I got big dreams - Eu tenho grandes sonhos”. A imagem também reforça um aspecto importante da autoria expressiva: a recusa do furo jornalístico.

Em ensaios como o *Ano-novo no Mocotó*, o fotojornalista abandona a busca pela foto-choque, pautada na factualidade, e mergulha mais profundamente na história de vida dos fotografados. Ao fazer isso em uma comunidade periférica como o Morro do Mocotó, que carrega uma série de estereótipos relacionados à violência e ao crime, Pandini expõe um outro lado deste espaço e ressignifica o lugar desse território no imaginário dos leitores. A grande maioria das fotografias jornalísticas produzidas nesses ambientes, e reproduzidas pela mídia em larga escala, abordam temas como criminalidade, miséria e violência. Esse cenário é desconstruído nas imagens do repórter fotográfico Diorgenes Pandini produzidas em parceria com a família Bittencourt e os moradores da comunidade.

Nas suas fotografias, vemos momentos de alegria, brincadeiras e companheirismo. Nos deparamos com novas paisagens e ângulos da cidade de Florianópolis, ao vê-la do alto do morro, e compreendemos melhor a forma como vivem aquelas pessoas. Ao promover essa ressignificação do Mocotó a partir dos registros da festa de réveillon, a narrativa imagética aproxima a realidade da comunidade àquela vivida em qualquer bairro. Percebemos que os festejos promovidos na periferia são os mesmos realizados em todas as partes da cidade e que os momentos em família se repetem em muitas casas da mesma forma independentemente do local onde se vive. Além de mostrar um outro Mocotó para os olhares estrangeiros, a possibilidade de construir uma outra imagem a respeito do lugar também é capaz de promover um novo sentimento nos próprios moradores, que, ao se identificarem com essas outras imagens do bairro, passam a estabelecer eles mesmos um novo relacionamento com o local onde vivem.

3.3 CRISTIANO ESTRELA

Figura 22 - Sequência de imagens do ensaio *Elas Não Vieram*

Fonte: Montagem produzida pelo autor

A pesca artesanal da tainha nas praias de Florianópolis é tema do ensaio fotográfico *Elas Não Vieram* produzido pelo fotojornalista Cristiano Estrela. A sequência imagética é composta por 15 fotografias e um pequeno texto de apresentação que contextualiza a narrativa. Como no ensaio analisado anteriormente, o texto é escrito pelo próprio fotógrafo e revela detalhes sobre a produção das fotos. De acordo com o relato do fotojornalista, e como sugere o título do trabalho, a temporada da pesca artesanal da tainha em 2017 foi considerada ruim pela maioria dos pescadores da Ilha. Cristiano passou dois meses, junho e julho, acompanhando a movimentação dos ranchos utilizados pelos trabalhadores na pesca artesanal. O motivo principal dos registros deveria ser as pescarias e a grande quantidade de capturas, mas, com poucos peixes, o fotógrafo passou a documentar a rotina de pescadores, remeiros, puxadores, olheiros e cozinheiros durante o período de safra.

Diferente dos outros ensaios analisados nesta pesquisa, a narrativa apresentada por Estrela inicia com um vídeo. Seu trabalho é um dos três publicados pelo projeto Reflexo-Ensaio que possui vídeo complementando as fotografias. Após o texto de abertura e antes da sequência de imagens estáticas, há uma produção audiovisual, realizada por Cristiano e editada por Francisco Duarte, que traz depoimentos dos personagens da pesca da tainha de Florianópolis – pescador, cozinheiro, olheiro – entremeados por imagens do dia a dia das atividades que envolvem a prática artesanal nas praias da Ilha. A produção possui 9 minutos e 15 segundos de duração. Depois do vídeo, estão as 15 fotografias que compõem o ensaio, quatro delas com formato horizontal estendido, ocupam toda a tela do computador até as extremidades laterais.

Não apresentaremos uma análise profunda do conteúdo da produção audiovisual pois o objetivo deste trabalho é analisar a narrativa construída a partir de imagens estáticas, mas a presença do vídeo mostra, novamente, uma abertura para os fotojornalistas se expressarem de outras formas para além das fotografias. Como apontam os estudos de Back (2012) e Longhi (2008, 2011), já citados neste trabalho, a linguagem fotográfica jornalística na internet passou a se mesclar com vídeo, sons, montagens, design, dando vida a narrativas visuais em que a fotografia ganha protagonismo como forma de expressão gráfica, informativa e discursiva. Nesse contexto, há um acúmulo de mais atividades para os profissionais, mas também uma participação maior no discurso dos produtos jornalísticos e uma liberdade maior de trabalho. Essa presença mais efetiva do fotojornalista nas produções fica evidente no trabalho de Estrela, uma vez que ele mesmo escreve o texto de apresentação do ensaio, realiza a captura das imagens e as entrevistas que compõem o vídeo e constrói a sequência de fotografias.

O ensaio fotográfico retrata a rotina dos profissionais que trabalham na pesca artesanal da tainha. Para isso, Estrela busca registrar seus personagens no ambiente em que realizam as suas atividades e no momento em que estão em ação. Como acompanhou a safra por dois meses, o fotógrafo parece ter estabelecido uma relação próxima com os homens e mulheres que são apresentados em suas imagens. Além de documentar o dia a dia dos profissionais da pesca, as fotos também mostram o contexto em que trabalham esses profissionais, os ranchos, as praias, a costa e seus espaços, além dos objetos que simbolizam a atividade: as canoas, as tarrafas, as cordas, os remos. As imagens buscam mostrar a relação que se estabelece entre os homens e o mar e o universo que rodeia a atividade artesanal da captura da tainha, considerada pelos pescadores um peixe abençoado.

A primeira constatação a ser feita a respeito da narrativa é que ela se constrói na ausência do peixe. Como anunciam título e texto, as tainhas não apareceram e, diante da sua falta, da previsível queda da pauta principal da reportagem, o fotógrafo se distancia do furo jornalístico, do tradicional flagrante que mostra redes de pesca carregadas de peixes na areia, e procura desenvolver a história visual a partir de outros elementos. Há tainhas apenas em uma imagem, a quinta foto da sequência (ampliada a seguir), que registra o momento em que dois homens retiram os últimos peixes de uma rede de pesca e lançam para a areia.

Fotografia 67 - Foto 5 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_54/index.html

Neste contexto, Estrela opta por lançar um olhar humano para a pauta e retratar os personagens envolvidos nas pescarias. Ao fazer essa escolha, abre um processo de diálogo com os profissionais da pesca artesanal e se aproxima dos seus fotografados. Essa maior aproximação, traço da fotografia expressiva, pode ser identificada nas imagens 4, 6, 8 e 13 da sequência (ampliadas a seguir).

Figura 23 - Fotos 4 e 6 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 4 mostra quatro homens preparando as redes e a canoa para se lançar ao mar. Estrela está bem próximo da cena e aproveita o reflexo na água sobre a areia para criar um efeito de duplicação na foto. Para isso, o fotógrafo abaixa a câmera durante a captura e abre um pouco o plano da foto para enquadrar tanto a cena quanto o seu reflexo sobre a água na areia. O olhar criativo e o efeito plástico na imagem mostram a consciência de Cristiano a respeito das formas e o uso expressivo dos elementos da gramática fotográfica: composição, planos, ângulos. Há a preocupação de registrar o instante ao mesmo tempo em que ele busca fazer essa documentação a partir de um olhar poético, que mostre a cena de uma nova perspectiva, mais atraente aos leitores.

Na foto 6, o fotógrafo se afasta da praia para retratar o trabalho do olheiro, aquele que observa o movimento dos peixes no mar para saber onde estão os cardumes de tainha. Na foto, um homem está deitado em uma pedra, em algum local no alto de um morro, enquanto olha para o mar lá embaixo. Estrela posiciona o personagem no lado esquerdo do quadro para contextualizar a cena e enquadrar também o ambiente; no lado direito a presença de plantas emoldura a imagem e revela detalhes sobre a vegetação do lugar onde o olheiro Hamilton de Souto está. Ao mesmo tempo que informa, a imagem capta o personagem em um momento único e inusitado, o que demonstra um processo de proximidade entre fotógrafo e modelo e de parceria no momento da captura.

Figura 24 - Fotos 8 e 13 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A oitava fotografia do ensaio também ressalta a relação íntima construída entre Cristiano e os trabalhadores. O retrato de perfil do pescador Alionézio Manoel mostra o estabelecimento de uma parceria entre eles. Alionézio posa para o fotógrafo que posiciona seu personagem na frente de outros trabalhadores, no segundo plano da imagem, que empurram uma canoa para longe do mar. Feita a poucos metros de distância, a foto enaltece a figura do pescador e, de algum modo, dignifica e enobrece a atividade. Por estar diante de outros trabalhadores, a posição de Alionézio também o coloca como um dos líderes entre os profissionais que atuam na pesca da tainha em Florianópolis.

A última imagem deste conjunto, a décima terceira da narrativa, mostra um pouco do espaço que existe dentro dos ranchos utilizados pelos trabalhadores da pesca artesanal. Diante de um fogão à lenha improvisado, construído com tijolos à vista, uma mulher observa o fogo queimando enquanto aguarda aquecer a água. A foto parece ser capturada de uma janela. No segundo plano, é possível ver outra pessoa, que procura algo, e diversas panelas penduradas pelas paredes de madeira, o que revela a simplicidade da estrutura de construção e de equipamentos desses locais. Única mulher que aparece na narrativa, a presença feminina estar limitada ao ambiente da cozinha demonstra o predomínio da figura masculina na atividade pesqueira artesanal da Ilha. De forma intencional ou não, a imagem denuncia essa realidade. A cena novamente demonstra a relação de confiança criada entre fotógrafo e fotografados.

Além da relação próxima com os modelos, outro traço da fotografia-expressão identificado na gramática fotográfica deste trabalho de Cristiano Estrela é o abandono da estética da transparência. Identificamos essa característica em pelo menos quatro imagens publicadas pelo fotógrafo. As fotos 1, 7, 11 e 12 da sequência (ampliadas a seguir) apresentam uma estética carregada de opacidades e sombras.

Figura 25 - Fotos 1 e 7 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Esse conjunto de imagens representa, de formas diversas, um distanciamento da tradicional transparência fotojornalística. A primeira fotografia da narrativa proposta por Estrela está intencionalmente mais escura, subexposta. O objetivo do fotógrafo foi registrar os primeiros raios do sol da manhã iluminando o casco de uma canoa. Para isso, deixou o sensor menos sensível e, conseqüentemente, escureceu toda a imagem. Assim, a maior parte da fotografia parece estar em área de sombra e penumbra, com pouca nitidez, apenas conseguimos ver mais detalhes onde a luz do sol toca nas madeiras da canoa, no local está o foco da câmera. A captura do nascer do sol remete à atividade dos pescadores, trabalhadores que logo cedo estão realizando suas atividades nas areias das praias.

A foto 7 traz mais uma vez um retrato do olheiro. Porém, diferente da sexta fotografia, bastante nítida, essa é construída contra a luz, com muitas zonas de opacidade e a vegetação como moldura em todos os lados do quadro. A figura humana de perfil e os contornos de um objeto de artesanato – conhecido como filtro dos sonhos – são os dois elementos que se encontram em área mais aberta, todo o resto é um conjunto de formas aleatórias produzidas pelo emaranhado de galhos, troncos e folhas. Em zona de sombra, esses contornos das plantas totalmente escuros inscrevem seus desenhos na imagem dando origem a um confuso encontro e desencontro de formas. O efeito plástico é interessante, abstrato e remete ao surrealismo. Uma imagem que mostra o domínio da gramática fotográfica e dos componentes expressivos de composição e enquadramento.

Figura 26 - Fotos 11 e 12 ensaio Elas Não Vieram



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Na foto 11, o abandono da transparência aparece de maneira implícita. Não se mostra nas formas da fotografia, mas no registro que apresenta. Em uma das paredes de madeira dos ranchos utilizados pelos pescadores, Estrela encontra, nas pranchas descascadas pelo tempo, um quadro antigo desalinhado, que tem como tema a navegação, um arco de palha e dois corações desenhados com nomes de casais no seu interior: Van e Digo; Vanessa e William. O fotógrafo chama o leitor para decodificar a cena e colocar a imaginação para funcionar. Somos convidados a desvendar o que está por trás desses escritos, há quanto tempo foram feitos, quem são essas pessoas. A imagem mais esconde do que revela.

A última foto desse conjunto, a foto 12, é construída no jogo de sombras e luz. A cena de um homem consertando uma tarrafa, pendurada no teto, nos é apresentada a partir de uma janela dentro de um rancho de pescadores. A partir desse quadro dentro do enquadramento de Cristiano, vemos o homem, em um local fechado bastante escuro, erguendo a barra da tarrafa. Conseguimos vê-lo porque um feixe de luz entra pela porta do rancho e ilumina parte do objeto e parte de seu corpo. Também vemos um beliche com duas camas e algumas cadeiras. Não é possível identificar o rosto do homem, que está em área de penumbra. A maior parte da imagem está em zona de sombra e opacidade, sem ser possível reconhecer os elementos que a compõem. A fotografia se constrói nesse jogo de imprecisões: estamos diante de uma janela que em alguns momentos parece mais um espelho pendurado na parede onde vemos, na verdade, um reflexo.

Além de jogar com as opacidades, ao retratar os objetos que fazem parte da rotina dos pescadores, Estrela dá bastante destaque para as canoas, suas curvas, cores, desenhos e dizeres. Sozinhas ou acompanhadas de homens que as empurram, elas carregam um forte simbolismo da vida no mar e da pesca artesanal. Nove fotografias, das 15 que compõem o ensaio, trazem as embarcações de madeira representadas de alguma forma. Seis fotos buscam

registrar esse elemento importante de diferentes perspectivas. O fotógrafo busca variações de ângulos, planos, enquadramentos e situações para apresentar o objeto a partir de olhares variados. Observemos as fotos 2, 3, 9, 10, 14 e 15 da sequência (ampliadas a seguir) para identificar as escolhas criativas do autor.

Figura 27 - Fotos 2, 3, 9, 10, 14 e 15 ensaio *Elas Não Vieram*



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Três fotografias exploram os grafismos feitos nos cascos das canoas. Duas revelam a relação dos pescadores com a religiosidade e a fé. Na foto 9, Estrela aproveita o momento em que os homens sobem a canoa em um reboque para enquadrar a figura de Iemanjá desenhada na proa do equipamento. Orixá feminino das religiões de matriz africana, é a rainha dos mares

e padroeira dos pescadores. Na foto 10, feita em plano aberto, vê-se a imensidão do céu e do mar e a presença de dois pescadores na areia, pequenos diante da grandiosidade da natureza ao seu redor. Duas canoas estão no primeiro plano e uma delas traz as palavras “com Deus”, escritas. A terceira imagem que explora os grafismos das canoas é a foto 14, a penúltima da sequência. Feita a partir do perfil da canoa e de um pescador que está apoiado na sua popa, Cristiano brinca com a palavra escrita na lateral do casco: “Vamos”. O fotógrafo dá vida ao objeto através da escrita. É como se a canoa estivesse convocando o pescador para que a lance ao mar e vá em busca dos peixes. O enquadramento também destaca os equipamentos utilizados pelos profissionais durante o transporte das canoas e as pescarias: os troncos de madeira, o remo, as boias, as redes.

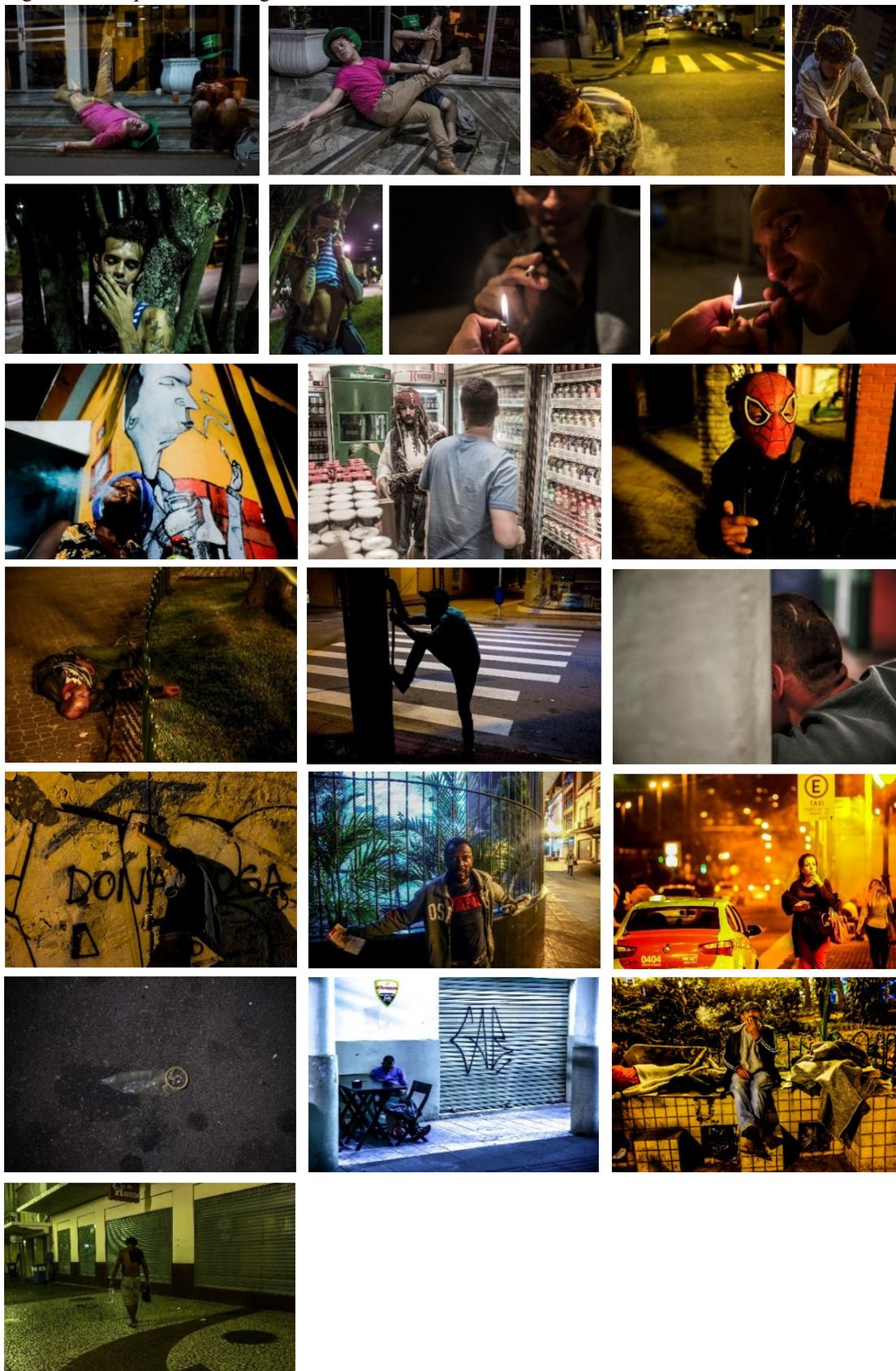
As outras três fotografias revelam um olhar mais intimista e reflexivo de Estrela sobre o tema fotografado. A foto 2 mostra um pescador que olha para o horizonte e que tem ao seu lado direito o contorno da canoa emoldurando o quadro. Feita em plano contraplongée, bem próximo da lateral do casco de madeira do equipamento, a foto coloca em perspectiva a canoa, o homem e o mar. Na forma como é construída a imagem, a figura humana parece pequena diante da imensidão do oceano e do tamanho superestimado da canoa, que está em posição de destaque, o que concede dignidade e importância ao pescador.

Nas fotos 3 e 15, o plano fechado, que apresenta detalhes, concede o sentido mais contemplativo e abstrato às cenas. A primeira imagem nos coloca dentro da canoa, como se enxergássemos o cenário através dos olhos de um pescador. As cordas e os detalhes da construção das redes de pesca no primeiro plano nos convidam a imaginar como será o dia no mar, que está diante de nossos olhos, desfocado no segundo plano. Na outra fotografia, que fecha a narrativa, Estrela nos mostra detalhes da proa de uma canoa: as formas das madeiras, as cores, a pintura. No segundo plano, os trabalhadores parecem se agitar diante dos ranchos de pesca. O tom quente da luz do sol, que apareceu na foto 1, agora nos remete ao fim do dia, ao encerramento de mais uma jornada na vida desses personagens do litoral catarinense.

Dar visibilidade a essas figuras humanas desconhecidas do cotidiano da cidade é outro traço da fotografia expressiva que aparece neste trabalho de Cristiano Estrela. Os pescadores artesanais fazem parte de uma classe trabalhadora fundamental para o comércio da região e, por isso, merecem ter sua atividade reconhecida através da construção do imaginário de cidades como Florianópolis. Eles já fazem parte da identidade criada sobre os habitantes do litoral há muitos anos, mas a produção de Estrela, ao acompanhar de perto a rotina desses homens e mulheres, confere a eles um lugar de destaque na cultura local e reconhece a importância de seu trabalho para a comunidade.

3.4 DIORGENES E MARCO

Figura 28 - Sequência de imagens do ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

As personagens da noite do centro histórico de Florianópolis são a razão do ensaio fotográfico *Vidas Noturnas*. A narrativa imagética é formada por 21 fotografias – a mais longa entre as analisadas neste estudo – e um breve texto de abertura que apresenta a produção. Diferente dos outros ensaios, este tem a autoria compartilhada por dois fotojornalistas: Marco Favero e Diorgenes Pandini. Cada imagem possui uma legenda que indica quem é o fotógrafo autor. A partir do relato apresentado, descobrimos que as fotografias foram captadas nas ruas do centro histórico da capital catarinense e nos momentos de folga dos fotojornalistas, que dizem se divertir com a fotografia de rua noturna. “É na noite que as personagens mais divertidas e peculiares se revelam”, afirma a dupla na apresentação do ensaio.

A contextualização inicial também nos ajuda a compreender melhor como é o processo de construção das imagens e a forma de trabalho dos fotógrafos. Com “uma câmera na mão e nenhuma ideia na cabeça”, Marco e Diorgenes produzem as fotos a partir de situações imprevisíveis, sem nenhum tipo de roteiro ou temática previamente definida. Assim, eles revelam que “em algumas noites, nenhum clique sequer é disparado. Em outras, histórias e situações incríveis acontecem diante das nossas câmeras”. A atitude demonstra que não estão em busca de furos jornalísticos ou engajados na produção de conteúdo para os veículos de imprensa onde trabalham, mas interessados em “ouvir histórias, rir e registrar um pouco do que a noite revela”.

Neste sentido, se aproximam da prática do fotógrafo francês Raymond Depardon, debatida por Rouillé (2009), que nas décadas de 1980 e 1990 começa a rever seu modo de atuar nas reportagens fotográficas. Renuncia deliberadamente ao furo – quando decide não fotografar certas cenas –, coloca em discussão o instante decisivo e constrói o que chama de fotografia dos tempos fracos. Nada de extraordinário acontece diante das lentes e a câmera fotográfica se transforma em uma máquina subjetiva de expressão. Nos tempos fracos, o fotografado emerge ao lado do fotógrafo e abre-se espaço para o diálogo entre esses sujeitos do ato fotográfico. Assim, neste trabalho, Marco e Diorgenes abandonam as práticas tradicionais do fotojornalismo e se sentem no direito de não fotografar durante noites inteiras e se interessam em se aproximar de seus modelos para ouvir suas histórias.

A interação entre fotógrafos e fotografados é perceptível em praticamente todo o ensaio. Nas oito primeiras fotos da narrativa (ampliadas a seguir), essa relação próxima com os Outros fica ainda mais evidente. Essas fotografias iniciais nos permitem também uma ampla discussão a respeito da autoria, uma vez que apresentam as mesmas cenas captadas a partir da perspectiva de cada um dos fotógrafos.

Figura 29 - Fotos 1, 2, 3 e 4 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A primeira cena mostra dois jovens aparentemente alcoolizados sentados na escadaria de um prédio. Diorgenes, autor da foto 1, fotografa os jovens através de um vidro e trabalha com os reflexos, o desfocado e as opacidades. Marco, autor da foto 2, entra no ambiente, ultrapassa os vidros e registra os dois garotos de um ângulo lateral. Nas duas oportunidades, eles percebem a presença dos fotógrafos e fazem poses para as câmeras, como se fossem modelos fotográficos. Na segunda cena, temos um homem e os seus cigarros. Na foto 3, feita por Pandini, o personagem fuma seu cigarro abaixado no canto inferior esquerdo do quadro. O plano aberto permite contextualizarmos a cena, que acontece em uma das ruas do centro de Florianópolis. A foto 4, de autoria de Marco, possui orientação vertical e mostra o mesmo homem apagando dois de seus cigarros na palma da mão.

Podemos concluir que estas fotografias foram construídas a partir da interação direta entre fotógrafos e fotografados. As cenas se apresentam a partir das conversas entre personagens e seus retratistas e são resultado dessa ação dos fotojornalistas na realidade em

que estão inseridos. Os garotos fazem poses engraçadas porque são estimulados pela presença das câmeras, assim como o homem que se abaixa e apaga o cigarro nas mãos para realizar alguma ação extraordinária, digna de ser fotografável. Além disso, essas imagens mostram como a escrita, o estilo, o olhar individual de cada fotógrafo se mostra de forma diferente na construção da narrativa. Cada um deles explora ângulos, planos, poses e momentos distintos da mesma cena e essas escolhas interferem diretamente na construção dos sentidos gerados pelas fotografias. Situação semelhante encontramos nas imagens a seguir.

Figura 30 - Fotos 5 e 6 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Um garoto de programa é personagem das fotos 5 e 6 do ensaio. Feitas a uma pequena distância, mostram mais uma vez a resposta do modelo à proximidade dos fotógrafos. O homem posa para os registros. Na primeira foto, de Diorgenes, leva a mão a boca e, com o movimento, mostra suas unhas pintadas de preto e o anel no dedo. Na segunda, feita por Marco, ergue a camiseta para tampar parte do rosto e, assim, mostra o abdômen e as tatuagens que possui nos braços. A imagem feita em orientação vertical permite que o fotógrafo enquadre o corpo do personagem e inclua na imagem a bolsa que o homem carrega no ombro esquerdo. Novamente, estamos diante de duas visões da mesma situação e a partir das escolhas dos fotógrafos podemos fazer leituras diferentes das imagens. Os sentidos são construídos a partir dos elementos expressivos explorados pelos autores.

Figura 31 - Fotos 7 e 8 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

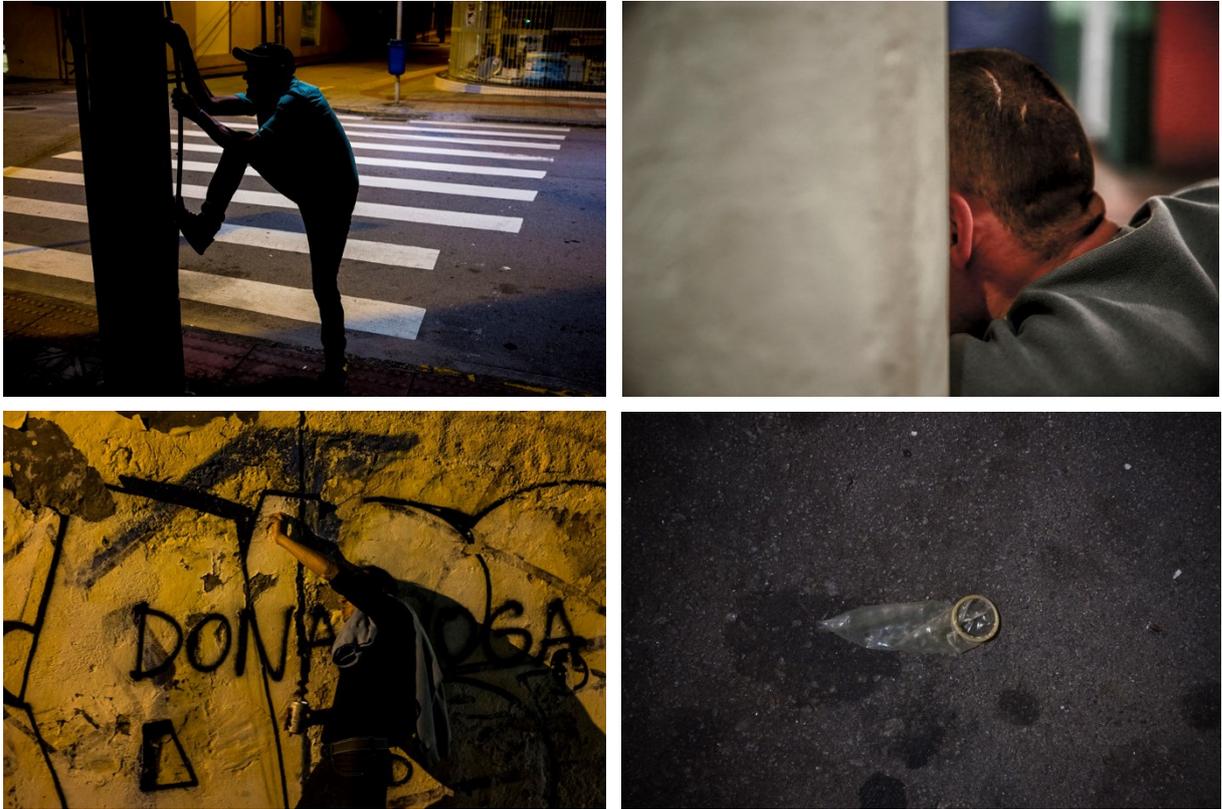
As fotos 7 e 8 estão entre as mais emblemáticas desta pesquisa. As cenas mostram o fotógrafo Marco Favero segurando um isqueiro para que um homem acenda seu cigarro. Se nas outras fotos e ensaios a interação entre fotógrafos e modelos era compreendida implicitamente através da proximidade e da postura dialógica, neste caso, temos a ação direta do autor na fotografia produzida. Na imagem 7, Marco registra em primeira pessoa o próprio ato de estender a mão com o isqueiro para que o homem possa acender o cigarro. Ao mesmo tempo em que mostra o personagem, Marco se coloca como parte da imagem, interfere diretamente na cena que registra. Na imagem 8, Diorgenes capta o momento em que o homem se aproxima do isqueiro com o cigarro na boca. Feita de um ângulo lateral, a foto mostra o personagem de perfil e a mão de seu colega Marco Favero com o fogo aceso.

Ao se colocar literalmente na fotografia que produz, Marco se torna fotógrafo e fotografado e rompe radicalmente com as noções de distanciamento e objetividade historicamente atreladas ao discurso fotojornalístico. Interfere diretamente naquilo que acontece diante das câmeras e, assim, mostra como a fotografia é fruto da visão subjetiva de um autor e sua forma de se expressar e agir sobre o mundo. Além disso, a postura de Marco coloca a interação com os Outros, o diálogo com os fotografados, no centro do processo fotográfico. A cena se constrói na troca entre ele e o seu personagem, que deixa de ser objeto de sua foto e passa a ser um parceiro na construção da imagem. O homem entra no jogo de Marco e participa ativamente da constituição da fotografia.

Após essas oito imagens que mostram a visão individual de cada fotógrafo a respeito de um personagem comum, a narrativa segue com fotos únicas de cenas registradas por Marco e Diorgenes na noite de Florianópolis. Na pluralidade de figuras humanas apresentadas, identificamos outros traços da fotografia expressiva nas imagens produzidas pela dupla de

fotojornalistas. As fotos 13, 14, 15 e 18 (ampliadas a seguir) nos mostram o abandono da estética da transparência.

Figura 32 - Fotos 13, 14, 15 e 18 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

Neste conjunto de fotos, vemos uma escrita fotográfica que explora sombras, opacidades e abstrações. Os três personagens não possuem rostos, suas identidades são escondidas em cortes abruptos e na escuridão da noite. Na foto 13, de Marco Favero, um homem em zona de sombra parece querer escalar um poste de iluminação a partir de um cano de plástico que desce pelo equipamento. O fotógrafo utiliza o contra a luz para manter o modelo anônimo. Na foto 14, também de Marco, vemos apenas a parte de trás da cabeça de um homem. Sua face está escondida atrás de um elemento cinza, possivelmente alguma parede de cimento ou poste. Mesmo sem ver o seu rosto, as cicatrizes que marcam o seu couro cabeludo revelam muito sobre a vida do personagem. São vestígios apontados pelo fotógrafo que nos permitem imaginar histórias e situações.

A foto 15, feita por Diorgenes, traz mais um personagem escondido na penumbra. O homem carrega uma latinha em uma mão e com a outra interage com os grafismos feitos em uma parede. Seu braço esconde a sua identidade. Já a foto 18, de Marco, feita em ângulo

plongée, restringe o quadro para mostrar um preservativo usado caído no asfalto sujo. Através do simbolismo do objeto, o fotógrafo aborda implicitamente, de forma indireta e abstrata, uma série de temáticas presentes no submundo da noite, como a prostituição, o sexo, os prazeres e as transgressões. Outras imagens feitas por Marco e Diorgenes apontam para o surrealismo, o extraordinário.

Figura 33 - Fotos 9, 10 e 11 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

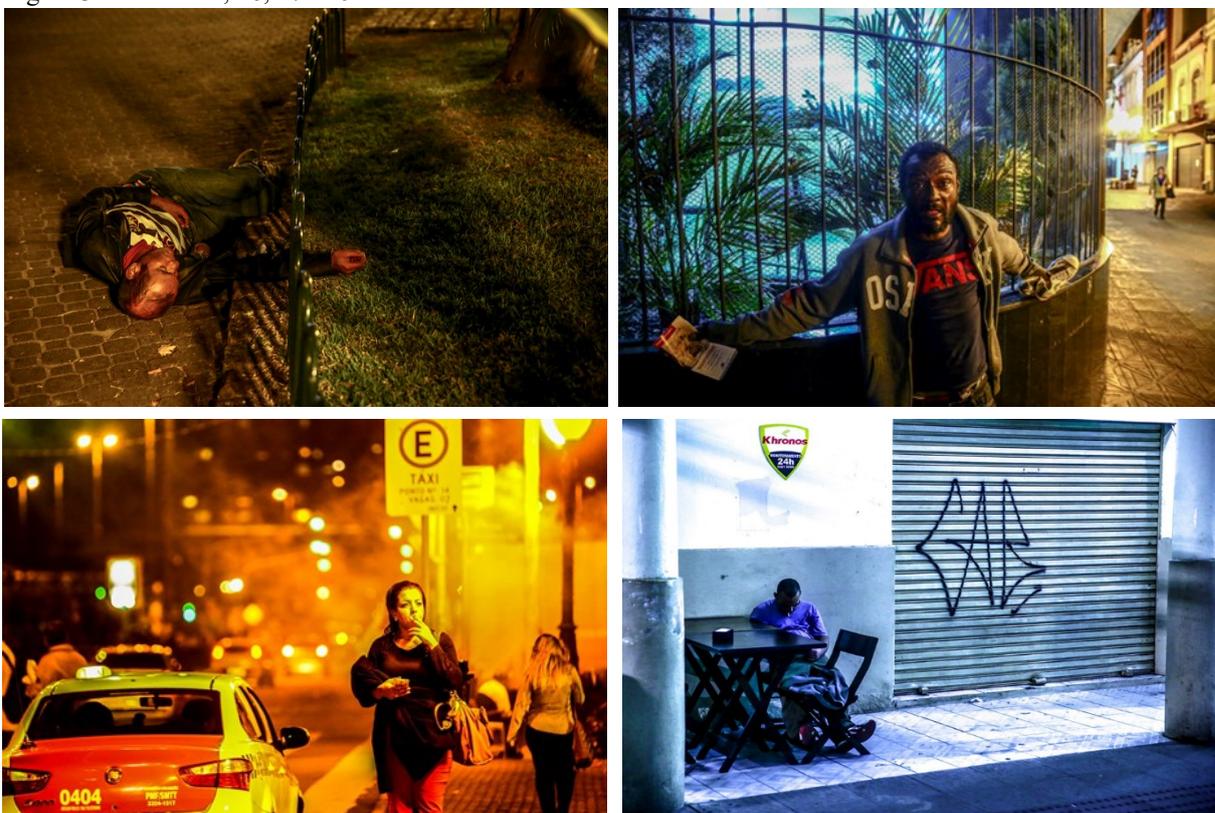
O conjunto de fotografias ampliadas acima remete ao que a dupla chama na abertura do ensaio de situações incríveis e peculiares que acontecem diante de suas câmeras. Na foto 9, de Diorgenes, uma mulher negra, usando um pano azul na cabeça, fuma e bebe cachaça em uma esquina. Através de um ângulo contra plongée, o fotógrafo brinca com a ilustração pintada na parede do lugar: um homem fuma um cigarro e bebe. A cena da vida real se repete na arte em segundo plano. O pano na cabeça, a cachaça e o cigarro remetem também aos rituais de umbanda e candomblé. Possivelmente, a mulher esteja realizando algum tipo de ritual religioso no local.

As fotos 10 e 11 brincam com o inusitado. A primeira, de Marco, registra a presença de um homem vestido de pirata em uma loja de conveniência. Possivelmente um ator que

trabalha na noite de Florianópolis, ele usa as roupas do personagem de cinema Jack Sparrow, interpretado pelo ator Johnny Depp no famoso filme Piratas do Caribe. Na segunda foto, de Diorgenes, um homem veste uma máscara do personagem de quadrinhos Homem-Aranha e faz pose para ser fotografado. As fotografias navegam entre o realismo e a fantasia e revelam os personagens misteriosos e mágicos que surgem com o anoitecer.

Se o conjunto de fotos anteriores se aproximava do surrealismo e abordava cenas com a presença de modelos performáticos e enigmáticos, as imagens ampliadas a seguir retratam homens e mulheres reais da noite de Florianópolis.

Figura 34 - Fotos 12, 16, 17 e 19 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

As fotografias 12, 16, 17 e 19, todas de Marco Favero, apresentam os moradores de rua e trabalhadores da noite. Nelas, o fotógrafo promove a visibilidade dos excluídos, dos sem-imagem, dos personagens desconhecidos do cotidiano da cidade. Na foto 12, denuncia o descaso com as populações em situação de vulnerabilidade. Um homem dorme no chão de uma praça. Em outro registro, foto 16, mais um morador de rua. Ele está com os tênis na mão esquerda e abre os braços olhando em direção à câmera. Provavelmente, reage a alguma conversa travada com o autor e posa para as lentes à sua frente. Na foto 17, temos uma mulher

misteriosa que fuma um cigarro no ponto de táxi. Aparentemente, trata-se de uma garota de programa trabalhando na noite da capital catarinense. A foto 19 mostra um homem sentado sozinho em uma mesa de um bar já fechado. A tonalidade fria da imagem aumenta ainda mais o sentido de solidão contido no registro.

As duas últimas imagens desse conjunto, feitas a uma certa distância dos personagens, mostram um afastamento do diálogo próximo com os personagens que vinha sendo mantido em praticamente todas as imagens da sequência. Aqui identifica-se um fotojornalismo mais tradicional, pautado na busca por cenas de denúncia social, baseado nos instantâneos e flagrantes feitos sem o consentimento dos personagens. A postura dialógica é retomada na penúltima imagem da narrativa (ampliada a seguir).

Figura 35 - Fotos 20 e 21 ensaio Vidas Noturnas



Fonte: Montagem produzida pelo autor

A foto 20, de Diorgenes, é construída em parceria com o seu modelo. Um senhor vestindo boina na cabeça fuma um cigarro tranquilamente sentado em cima de um banco de praça. O local é utilizado como cama pelos moradores de rua. É possível ver um homem deitado sob uma cobertura no lado direito da imagem e outra cama preparada no lado esquerdo. A pose do homem, com os pés cruzados, e a sua feição serena, esboçando um sorriso, concedem dignidade ao modelo e o colocam em posição de decência e respeito. O ângulo normal também aponta para essa leitura. O morador de rua, antes retratado dormindo no chão da praça, aqui é resgatado pela troca com o fotógrafo. Na foto 21, que fecha a sequência, Marco mostra mais um morador de rua que segue seu caminho pela noite. Com a camiseta no ombro, ele leva uma garrafa de plástico na mão esquerda e o boné na mão direita. As janelas da loja a sua frente estão todas fechadas, como se indicassem que não há escolhas a fazer, pois as portas não estão abertas para ele.

A narrativa construída por Diorgenes Pandini e Marco Favero no ensaio *Vidas Noturnas* apresenta, como vimos, uma série de traços da fotografia expressiva seja nos aspectos da escrita, da autoria ou na relação estabelecida com os Outros. Apesar de ser produzido por dois fotógrafos diferentes, o ensaio possui uma unidade temática e de estilo que mostra a relação próxima da dupla e as similaridades na forma como encaram o fotojornalismo e a fotografia de rua. Ao se colocarem nas imagens e romperem com a suposta objetividade fotojornalística, eles transformam a câmera fotográfica em uma máquina subjetiva de expressão. Ao explorarem planos, ângulos, enquadramentos, cores, abandonam a transparência documental e produzem os sentidos das fotos através da combinação de seus elementos constitutivos. Ao se aproximarem dos fotografados, tornam os seus modelos parceiros diretos na construção das imagens e dividem a autoria das fotos com eles, com os Outros, antes vistos apenas como objetos nas produções.

Essa postura de Diorgenes e Marco só é possível pois, como afirmam na abertura, são profissionais do fotojornalismo, mas é com a fotografia de rua que se divertem quando estão de folga. Ou seja, distantes das amarras do discurso fotojornalístico, os repórteres se sentem livres para explorar todos os elementos expressivos da gramática fotográfica e colocam a autoria, seus desejos e vontades, as pautas e histórias que querem contar, no centro do processo de construção das sequências em imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2006, a jornalista Simonetta Persichetti publicou artigo em que buscava entender a crise pela qual passava o fotojornalismo no mundo³¹. Na época, teóricos apontavam para uma possível morte da linguagem fotojornalística e debates acadêmicos eram travados em torno das transformações pelas quais passava o campo da produção de imagens para a imprensa. Desencadeada nos anos 80, a crise tinha como elementos propulsores a revolução do avanço do processo de digitalização da fotografia, que desmistificava as noções de neutralidade e objetividade nas quais o fotojornalismo se apoiava desde o seu surgimento, a espetacularização da cobertura de notícias, cada vez mais entregue às imagens sensacionalistas, e a produção imagética de fotógrafos amadores, que passava a ocupar espaços importantes nas mídias. O cenário colocava o fotojornalismo em uma encruzilhada. Era preciso repensar sua função, sua estética e sua utilidade.

Seis anos depois, em 2012, Persichetti retoma o debate sobre a crise da linguagem fotojornalística³². Desta vez, a autora identifica o renascimento da gramática do fotojornalismo por meio do trabalho das agências fotográficas. Enquanto alguns, apocalípticos, decretam o fim do gênero, a jornalista apresenta caminhos para o ressurgimento das produções no campo. Esse renascimento tem na sua base a reorganização dos fotojornalistas, a retomada das cooperativas, agências e coletivos de fotógrafos, e a construção de uma nova estética baseada em uma maneira diferente de entender e fazer fotojornalismo. Nesse novo contexto, o fotojornalista passa a se colocar nas imagens, não mais como o olho do leitor, espectador, mas ele mesmo como ator e intérprete das situações. “(...) o foco não está apenas nas coisas ou fatos a serem fotografados, mas sim na gramática encontrada por cada fotógrafo para narrar uma história” (PERSICHETTI, 2012, p. 98). Além disso, há uma liberdade maior para os fotojornalistas escolherem as histórias que desejam contar e o retorno dos ensaios fotográficos, fotorreportagens de começo, meio e fim, não apenas imagens de apoio a textos.

Persichetti identifica essa mudança no trabalho de agências sediadas na Europa, como a Tendence Floue, VII Photo Agency e, especialmente, a NOOR. Porém, estudos recentes indicam que essas transformações têm afetado também a forma de se produzir o

³¹ PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Revista Discursos Fotográficos**. Volume 2, n. (2006) Londrina.

³² PERSICHETTI, Simonetta. Morte anunciada? Não necessariamente! O fotojornalismo renasce nas agências fotográficas. **Libero**, v. XV, n. 29, 2012. São Paulo.

fotojornalismo no Brasil. Sallet (2015) e Ramos (2018) percebem, em momentos diferentes, o surgimento de novas práticas a partir da análise de trabalhos fotojornalísticos publicados em blogs de veículos tradicionais da imprensa brasileira. Nesses espaços, que surgem com o amplo desenvolvimento do webjornalismo nos últimos anos, as narrativas fotográficas são reconfiguradas (LONGHI, 2010, 2011) e abrem caminho para a construção de um fotojornalismo distante daquele praticado tradicionalmente nas mídias impressas. As produções revelam outras camadas dos acontecimentos e implicam os leitores a perceber os infinitos aspectos da escrita fotográfica: cores, texturas, formas, linhas, iluminação, presença da figura humana, contraste, enquadramento, plano, ângulo, composição. Para além dos blogs, Gonçalves (2009) vê a influência dessa gramática fotojornalística nas produções do jornal *Zero Hora*. Fotografias que despertam curiosidade e carregam algo de lúdico. Promovem reflexão, incomodam e subvertem a estética tradicional adotada pelo fotojornalismo.

A pesquisa desenvolvida aqui se coloca ao lado desses trabalhos que procuram problematizar a produção fotojornalística na contemporaneidade. Para isso, teve como objeto de estudo a fotografia-expressão no ensaio fotojornalístico a partir das perspectivas da escrita, da autoria e do Outro. O objetivo foi identificar como os elementos da fotografia-expressão atuam nos ensaios fotojornalísticos. Esses elementos foram selecionados a partir das definições de Rouillé (2009) a respeito das características que constituem o regime visual da fotografia-expressão, que reconhece elementos que a fotografia-documento rejeitava: a escrita fotográfica, a autoria e o dialogismo. Esses conceitos foram articulados para discutir a estética fotojornalística, a afirmação da individualidade dos fotógrafos e a relação subjetiva com os fotografados. A teoria desenvolvida pelo francês André Rouillé no livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* também deu base para a construção dos procedimentos metodológicos adotados neste estudo.

Na busca por trabalhos que rompessem com o discurso fotográfico padrão do fotojornalismo e permitissem uma discussão mais profunda sobre a temática, adotou-se como objeto empírico os ensaios fotojornalísticos publicados no espaço Reflexo-Ensaio do projeto Nós, do jornal *Diário Catarinense*. A escolha se deu por conta da proximidade do autor deste estudo com as produções realizadas pelo diário do grupo NSC, pelo veículo ser o único jornal impresso que se propõe a circular em todo o estado e como forma de valorização do trabalho realizado pelos fotojornalistas catarinenses. Ao olhar com mais profundidade para o conteúdo fotojornalístico do *DC*, as produções realizadas para o projeto Nós apresentavam as características necessárias para sustentar o debate aqui proposto.

Do universo de 60 ensaios publicados pelo projeto entre 2016 e 2017, quatro foram selecionados para serem analisados profundamente, três individuais e um produzido em parceria: um de Marco Favero, *A Cidade dos Roupões*, outro de Diorgenes Pandini, *Ano-novo no Mocotó*, o ensaio *Elas Não Vieram*, de Cristiano Estrela, e um trabalho feito de forma conjunta por Marco e Diorgenes, *Vidas Noturnas*. Cada um deles nos ajudou a compreender melhor como atuam os elementos constitutivos do regime visual da fotografia-expressão – a escrita, o autor e o Outro – nos ensaios fotojornalísticos. A leitura das narrativas nos três eixos permitiu verificarmos a existência de traços da fotografia expressiva nas sequências imagéticas e, assim, atingirmos o objetivo proposto neste estudo.

No aspecto da escrita fotográfica, fica evidente o protagonismo concedido às imagens em detrimento de textos e legendas. Os quatro ensaios analisados possuíam textos de abertura contextualizando as produções, porém o conteúdo escrito era bastante sucinto. Em três deles, a parte escrita não tinha mais do que três parágrafos. Apenas o ensaio *Ano-novo no Mocotó*, de Diorgenes Pandini, apresentou uma abertura mais longa, com cinco parágrafos que descreviam detalhes sobre o contato que o fotógrafo teve com a família Bittencourt e traziam relatos a respeito da noite da virada do ano na comunidade. Devido a essa característica, as narrativas são conduzidas pelo conteúdo das fotografias. O texto oferece subsídios para a compreensão dos ensaios, mas é a gramática das imagens e a sua sequência que geram os sentidos das histórias. Sem legendas explicativas, o leitor é obrigado a mergulhar no texto fotográfico para decifrar os significados presentes nas escolhas feitas pelos fotógrafos.

Cada um dos fotojornalistas estudados nesta pesquisa possui a sua escrita fotográfica para narrar as histórias em imagens. Ela se materializa através da consciência que esses profissionais possuem sobre as formas e os infinitos componentes expressivos da fotografia: plano, composição, ângulos, enquadramentos, cores, contrastes, luz. Esses elementos são combinados e explorados de diversas maneiras na construção das produções. Entre os ensaios analisados, podemos citar o uso que Marco Favero faz dos planos fechados para criar a sensação de que as piscinas termais da cidade de Piratuba estão todas lotadas de gente; os ângulos e enquadramentos explorados por Diorgenes Pandini para mostrar a cidade de Florianópolis a partir do olhar dos moradores do Morro do Mocotó; os jogos de luz e sombra utilizados por Cristiano Estrela para retratar os pescadores e a relação que estabelecem com os barcos, as praias, o mar e a natureza ao redor.

Apesar do estilo único adotado por cada fotojornalista, há semelhanças na maneira como eles trabalham a escrita de suas fotos. Nos quatro ensaios, identificamos a presença de um traço da fotografia-expressão que Rouillé (2009) chama de abandono da estética da transparência. Ao reconhecer que as imagens técnicas não são reproduções da realidade ou meros espelhos que refletem verdades, os fotógrafos passam a construir suas produções sem a preocupação limitadora imposta pela ideia de pureza e nitidez dos registros. Essas noções de transparência são ainda mais presentes no fotojornalismo, pois o campo adotou a fotografia pela pretensa capacidade de representar o real e a verdade de forma objetiva. Marco, Diorgenes e Cristiano rompem com essas premissas do discurso fotojornalístico ao irem além da simples documentação de uma suposta realidade. A ruptura se mostra em muitas imagens que escondem mais do que revelam. Fotos feitas contra a luz, que exploram as formas desenhadas pela sombra, fotos que cortam abruptamente corpos humanos, imagens de cicatrizes nas peles de personagens, de um preservativo deixado no asfalto, de desenhos e escritos rabiscados na madeira, da fumaça, do vapor da água, de reflexos, penumbras e opacidades.

Como defende Rouillé (2009), saímos do decalque para o mapa quando reconhecemos que são as formas, as escritas, os estilos das fotografias que produzem os sentidos. Neste contexto, os fotógrafos abandonam os automatismos visuais, deixam de ser apenas testemunhas dos fatos e passam a se expressar sobre os temas fotografados. A fotografia de autor, que perdeu espaço para a construção de uma neutralidade jornalística, é retomada e o olhar subjetivo dos repórteres passa a fazer parte da rotina de produções no campo do fotojornalismo. Edinger (2011) reconhece nesse movimento autoral, que vem ocorrendo há cerca de 40 anos, um processo revolucionário na fotografia em seus diversos gêneros. No jornalismo, identifica a profusão de trabalhos únicos, que apresentam interpretações sobre a realidade, em revistas como a *Time* e a *Newsweek*. Ao pesquisar o retorno da autoria no fotojornalismo, Ramos (2018) observa uma mudança no papel desempenhado pelo repórter fotográfico na construção das narrativas. Antes visto como um simples operador, que se apagava enquanto autor em prol do discurso jornalístico objetivo e realista, agora ele passa a ser o responsável absoluto dos registros.

O novo posicionamento dos fotojornalistas no sistema de produção jornalístico fica evidente nos foto-ensaios publicados em blogs, como mostram os estudos de Ramos (2017, 2018) e Sallet (2015), e em outros projetos como o Reflexo-Ensaio, do *DC*. Esses espaços oferecem mais liberdade no discurso fotográfico pois são criados em sua grande maioria pelo movimento dos próprios fotorrepórteres, que se organizam e buscam abrir novos canais para

divulgar seus trabalhos. É claro que não falamos aqui de liberdade total, uma vez que esses projetos estão vinculados a veículos tradicionais da imprensa brasileira, mas de espaços de experimentação e ruptura com as práticas canônicas do fotojornalismo. Uma das quebras mais emblemáticas dos ensaios analisados nesta pesquisa é a recusa do furo jornalístico. As quatro produções se pautam no ordinário, no banal, na vida de personagens do cotidiano das cidades. Não há grandes acontecimentos, flagrantes extraordinários ou fatos que se encaixem nos valores-notícia adotados pela grande mídia.

Marco, Diorgenes e Cristiano apresentam histórias comuns. Constroem narrativas imagéticas a partir da produção de pautas próprias lançando um olhar criativo para acontecimentos corriqueiros do dia a dia: pessoas se banham em piscinas termais, uma comunidade festeja a virada do ano, trabalhadores da pesca esperam a safra da tainha, homens e mulheres perambulam pela noite de Florianópolis. E diante desses fatos ordinários, produzem imagens esteticamente bem trabalhadas, que ultrapassam a referencialidade e margeiam o campo da arte. Para Gonçalves (2009), fotografias como essas possuem uma objetividade menor, permitem brechas de interpretação e provocam a busca por outros sentidos. “Imagens potentes que problematizam a experiência da realidade” (GONÇALVES, 2009, p. 12). Assim como a autora, entendemos que o surgimento – ou ressurgimento – dessas fotografias “menos objetivas” seja reflexo de uma tendência no fotojornalismo contemporâneo que busca fazer frente a valores como velocidade e espetáculo. Esse movimento parece partir dos próprios profissionais do fotojornalismo ao colocarem sua subjetividade no centro do processo de captura das imagens.

Talvez o exemplo mais claro dessa postura, que aparece de formas diversas em todas as narrativas analisadas, esteja nas fotografias 7 e 8 do ensaio *Vidas Noturnas*, de Diorgenes e Marco. Nelas, Favero rompe radicalmente com a ideia de uma fotografia objetiva e imparcial ao se colocar como personagem da imagem. Ele invade a cena que registra e participa do acontecimento capturado ao segurar um isqueiro para que um homem acenda seu cigarro. Interfere diretamente na realidade que fotografa. É fotógrafo e ao mesmo tempo fotografado, ignorando totalmente as noções de distanciamento e neutralidade atreladas ao discurso fotojornalístico. Com o ato, mostra de uma forma pouco convencional como a fotografia é fruto da visão de um autor e de sua forma de agir sobre o mundo. Além disso, a atitude de Marco chama a atenção para a relação estabelecida entre fotógrafos e fotografados. A interação com os Outros, o diálogo, é mais um dos traços presentes no regime visual da fotografia-expressão e nas produções estudadas nessa pesquisa.

Se historicamente os fotojornalistas permaneciam de alguma forma afastados de seus modelos e procuravam até passar despercebidos nos espaços em que frequentavam na busca por imagens flagrantes e mais espontâneas, hoje a relação com os fotografados vem se transformando. Pereira (2018), ao estudar a produção de retratos no fotojornalismo contemporâneo, cunhou as noções de caçador, agricultor, recoletor e construtor como alegorias para definir a forma de atuação dos fotojornalistas. Nos extremos, temos os caçadores, que permanecem distantes dos fotografados e seguem na captura de flagras, e os construtores, que intervêm explícita e conscientemente nas cenas e estabelecem uma relação de parceria com os Outros. Nos quatro ensaios analisados nesse estudo, observamos as duas posturas entre os repórteres fotográficos. A atitude de caçador está presente na primeira narrativa, *A Cidade dos Roupões*, de Marco Favero. Nela, o fotojornalista opta por manter um distanciamento de seus personagens e não ser reconhecido no ambiente em que circula. Constrói as imagens em uma lógica convencional do discurso fotojornalístico, mais próximo do roubo de cenas flagrantes, sem abertura ou trocas com os modelos.

Nas outras três produções, a relação estabelecida com os fotografados é majoritariamente baseada no diálogo. A proximidade com os personagens fica explícita nas imagens feitas para o ensaio *Ano-novo no Mocotó*. Diogenes convence os seus modelos e eles abrem as portas de casa para que ele possa registrar o ambiente familiar durante a virada do ano na comunidade. Além de entrar efetivamente na vida particular da família Bittencourt, ele faz os fotografados participarem ativamente do processo fotográfico e trabalha com a construção de poses, como a cena em que o casal entrelaça as taças de champanhe. Em *Elas Não Vieram*, Cristiano consegue acompanhar a rotina dos trabalhadores da pesca através da troca com os personagens. A abertura pelo diálogo é evidenciada pelo vídeo que abre a narrativa – em que o fotógrafo conversa com os pescadores e se mostra interessado pela atividade que desenvolvem –, pelas pequenas distâncias dos registros e pelos retratos construídos em parceria com os modelos. No ensaio *Vidas Noturnas*, de Favero e Pandini, as primeiras imagens já denunciam a relação íntima estabelecida com os modelos. As fotos são construídas a partir da interação com os fotografados, assim eles se tornam também autores das imagens, parceiros diretos na construção das fotografias.

Ao basearem suas produções no dialogismo, as narrativas se aproximam do conceito de reportagem dialógica apresentado por Rouillé (2009). Assim, a concepção de que o verdadeiro deveria de ser capturado a distância, na superfície das coisas, dá lugar a produção do verdadeiro de maneira coletiva, no contato com as pessoas. Nesse sentido, trabalham para apagar uma certa distância simbólica criada entre os fotógrafos e o mundo através da troca

com os fotografados. Por isso, os fotojornalistas que produzem reportagens dialógicas parecem interessar-se mais pelas pessoas do que pelas fotografias e promovem a visibilidade dos excluídos, dos sem-imagem, dos personagens anônimos do cotidiano das cidades: os frequentadores de piscinas de águas termais na cidade de Piratuba, os moradores da comunidade do Morro do Mocotó, os trabalhadores da pesca artesanal da tainha, as pessoas que vivem em situação de rua e personagens da noite do centro histórico de Florianópolis.

A partir das perspectivas da escrita, da autoria e do Outro, aplicadas no estudo dos ensaios do projeto Reflexo-Ensaio, percebe-se um potencial expressivo na construção de imagens jornalísticas na atualidade que abre caminho para novas visibilidades e uma escrita visual mais reflexiva, muito além do simples registro. A crise do valor documental da imagem técnica, o deslocamento do regime visual da fotografia-documento para a fotografia-expressão e a reconfiguração das formas de produção e distribuição dos conteúdos jornalísticos constituíram um novo ecossistema para o desenvolvimento de um fotojornalismo mais autoral, pautado em novas práticas. Isso permite uma maior participação dos fotojornalistas na construção de suas narrativas imagéticas. Além de se expressarem através das fotos, eles ampliam sua atuação para a elaboração de textos, vídeos, participam das edições das seqüências narrativas e da pós-produção dos materiais captados.

A expansão das atividades desenvolvidas pelos repórteres fotográficos nos veículos de mídia é consequência da reconfiguração da atividade, mas também é reflexo da crise que afeta o jornalismo no Brasil nos últimos anos. Há um processo de enxugamento das redações espalhadas pelo país e uma redução drástica do quadro de funcionários das empresas de comunicação. O cenário econômico e o surgimento de outras plataformas têm decretado o fim de muitos projetos, inclusive os blogs fotográficos. A grande maioria dos blogs fotojornalísticos foi desativada pelos jornais de maior circulação do país segundo levantamento feito por Ramos (2017). Em novembro de 2012, cinco dos dez jornais de maior circulação do Brasil possuíam blogs de fotografia: o FotoGlobo, do jornal carioca *O Globo*; o Olhar sobre o Mundo, do diário paulista *o Estado de S. Paulo*; o FocoBlog, do jornal gaúcho *Zero Hora*; o Diário da Foto, do periódico rio-grandense *Diário Gaúcho*; e o FotoCorreio, do jornal *Correio do Povo*, também do Rio Grande do Sul. Desses, apenas o FotoCorreio permanece ativo, os outros foram descontinuados entre os anos de 2013 e 2016.

Objeto deste estudo, o projeto Reflexo-Ensaio, do jornal *Diário Catarinense*, também passa por um processo de encerramento. De outubro de 2017 até o presente momento, nenhum ensaio novo foi publicado. O site do projeto vem passando por

readequações devido à mudança de gestão do jornal, que foi vendido pelo Grupo RBS e agora faz parte da empresa NSC Comunicação. Os 60 ensaios publicados também não estão mais disponíveis para visualização, apenas em sites de busca ou através dos endereços específicos em que foram registrados na internet. Foi através destes endereços que se tornou possível fazer o levantamento completo de todos os trabalhos fotográficos compartilhados no espaço. Além disso, a redação do *DC* passou por uma série de reformulações e dezenas de profissionais foram demitidos. Nesse processo, a equipe de fotojornalistas sofreu reduções e os fotógrafos Marco Favero e Cristiano Estrela não fazem mais parte do grupo. Marco agora trabalha como repórter fotográfico no jornal *Zero Hora*, em Porto Alegre, e Cristiano atua como fotojornalista freelancer.

Diante desse cenário de crise, enxugamento das redações e encerramento de blogs fotojornalísticos, resta saber de que forma isso afetará a produção de trabalhos autorais e expressivos dos repórteres fotográficos. Problematizar essa questão e entender como a crise do jornalismo no Brasil tem afetado a produção dos fotojornalistas é um dos possíveis desdobramentos propostos para a continuidade dessa pesquisa. Sem os blogs e sites específicos para a publicação de ensaios, os repórteres fotográficos são obrigados a divulgar seus trabalhos autorais e contar suas histórias em outros espaços. Marco Favero e Diorgenes Pandini têm compartilhado as produções próprias em seus portfólios online³³. Diorgenes, que permanece na equipe de fotojornalistas do *DC*, também divulga seu trabalho através de exposições fotográficas. Neste ano de 2019, participou de duas mostras realizadas na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis, uma coletiva e outra individual.

Mas, as produções expressivas não se restringem aos blogs e sites fotojornalísticos de veículos tradicionais. Os estudos de Gonçalves (2009) mostram que essas imagens rompem barreiras e encontram espaço inclusive nos jornais diários impressos. Portanto, deixamos, para encerrar, como outra possibilidade de continuidade dessa pesquisa, a perspectiva de identificar como os elementos da fotografia-expressão atuam na produção fotojornalística contemporânea em veículos impressos diários. Dessa forma, esperamos que a conclusão deste trabalho seja, na verdade, ponto de partida para outras discussões possíveis e pesquisas que tenham o fotojornalismo como foco de interesse. Afinal, é preciso pensar sobre as imagens jornalísticas na contemporaneidade, pois vivemos em uma época muito baseada naquilo que vemos e o fotojornalismo tem a capacidade de transformar a nossa compreensão sobre o mundo e influenciar a construção social que fazemos de nossa realidade.

³³ Endereços dos sites: <https://www.marcofavero.com.br/> e <https://www.diorgenespandini.com/>.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Christopher W.; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. Jornalismo pós-industrial: adaptação aos novos tempos. **Revista de Jornalismo ESPM**, v. 5, p. 30-89, 2013.
- ANTONIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. **Revista da Ciência da Informação**, Brasília, v. 27, n. 2, p. 189-192, 1998.
- BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BACK, Clério A. **Fotojornalismo e multimídia: relações entre novas potencialidades narrativas**. Intercom Sul, Comunicação Audiovisual. Chapecó/SC, 2012.
- BARROS, Eduardo Portanova. O autor imaginário da pós-modernidade: repensando Flusser e Foucault. **Revista das Ciências Sociais**. Unisinos, v. 46, p. 152-155, 2010. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/479/75>. Acessado em 02 mai. 2019.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Tradução de César Bloom. 8ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 351-368.
- BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.
- BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografia**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CASTANHEIRA, Rafael. Poéticas de resistência: a representação do Outro nas fotografias de Claudia Andujar e Miguel Rio Branco. **Revista Mosaico-Revista de História**, v. 9, n. 1, p. 125-144, 2017. Disponível em: <seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/download/4757/2905>. Acessado em 16 mai. 2019.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- CATALÀ, Josep M. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.

DEUZE, Mark; WITSCHGE, Tamara. O que o jornalismo está se tornando. **Parágrafo**, v. 4, n. 2, p. 06-21, 2016.

DINES, Yara Schreiber. **As mulheres caranguejeiras e o sertão de Guimarães Rosa pelas lentes de Maureen Bisilliat**. Revista Zum, São Paulo: Instituto Moreira Salles, abr 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/caranguejeiras-vaqueiros-maureen/>>. Acessado em 16 mai. 2019.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Fotos & grafias**, São Leopoldo: Unisinos, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2006.

EDINGER, Claudio. “A Janela de Lula”. Estado de São Paulo, 19 de Novembro, 2011 Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,a-janela-de-lula,800415>>. Acessado em 17 jan. 2017.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **Convergências-Revista de Investigação e Ensino das Artes**, VOL I (2), 2008. Disponível em: <<http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=29>>. Acessado em 20 abr. 2019.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. Edusp, 1998.

FABRIS, Annateresa. Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. **ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP**, São Paulo, ano 1, n. 1, 2003.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Editora UFMG, 2004.

FAVERO, Marco; PANDINI, Diorgenes. Vidas Noturnas. Reflexo-Ensaio, 2016. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_18/index.html>. Acesso em: 11 mar. 2019.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Fotografia expandida**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. FACOM, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2006.

FIUZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, vol. 4, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/94474923/O-conceito-deensaio-fotografico>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L., 2016.

FREEMAN, Michael. **La narración fotográfica: ensayo y reportaje visual**. Blume, 2013.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Nova Vega, 2010.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Fotojornalismo: entre a opacidade e a transparência. **Discursos Fotográficos**, v. 8, n. 13, p. 71-91. Londrina/PR:UEL, 2012.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo. **E-compós**, Brasília, v. 12, n. 2, maio/ago. 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/393/364>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento. **Revista Estúdio**. v. 3, n. 5, p. 330-337. Lisboa, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100056. Acesso em: 12 fev. 2018.

GUATTARI, Felix; DELEUZE, Gilles. **Kafka, por uma Literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HACKING, Juliet (Ed.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012

HENN, Ronaldo; SALLET, Beatriz. Novas narrativas fotográficas no ciberjornalismo: o acontecimento no campo do sensível. **Revista Eco Pós**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, 2012.

JENKINS, Henry. **A Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Marcelo Eduardo. Algumas reflexões para o estudo das imagens fotográficas. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, Araraquara, v. 1, n.9, p. 149-168, 2003.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro; VIEIRA, Leylianne Alves. Fotografia e escrita: a dupla imersão de uma reportagem In: **Revista Contracampo**, v. 32, n. 2, ed. abril-julho ano 2015. Niterói: Contracampo, 2015. Págs: 54-72.

PIERRE, Levy. **Cibercultura**. Editora 34, 2010.

LONGHI, Raquel Ritter. **Infografia online: narrativa intermídia**. Artigo apresentado no 17. Encontro da Compós, São Paulo, SP, 2008.

LONGHI, Raquel Ritter. **Narrativas webjornalísticas em multimídia: breve estudo da cobertura do NYTimes.com na morte de Michael Jackson**. VII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo: SBPJOR/USP, 2009.

LONGHI, Raquel Ritter. **Formatos de linguagem no webjornalismo convergente: a fotorreportagem revisitada**. São Luis: VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJOR), 2010.

LONGHI, Raquel Ritter. Slideshow como formato noticioso no webjornalismo. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 782-800, set./dez. 2011.

LONGHI, Raquel Ritter; PEREIRA, Silvio da Costa. **Uma proposta de categorização do fotojornalismo contemporâneo**. São Paulo: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

LUBBEN, Kristen. **Magnum: contatos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. **O Filme Ensaio**. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Visual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac/Hucitec, 1998. p. 317-325.

MARTINS, Lucas de Toledo; SANTOS, Márcia Vanessa M.. Poesia e crítica: uma análise interpretativa da estética de Henri Cartier-Bresson. In: **IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem (IV ENEIMAGEM)**, 2013, Londrina. Anais 2013, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Lucas%20de%20Toledo%20Martins%20e%20Marcia%20V%20M%20dos%20Santos.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

MIRANDA, Cristina Fontinha. 2012. **Conexões fotográficas: a construção de uma nova narrativa visual**. Florianópolis, SC. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Design e Expressão Gráfica.

NETO, Joachin A. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. **Floema**, Bahia, ano 8, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PANDINI, Diorgenes. Ano-novo no Mocotó. Reflexo-Ensaio, 2016. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_ensaio_nos_28/index.html>. Acesso em: 11 mar. 2019.

PEREIRA, Silvio da Costa. Mudança e expansão do conceito de fotojornalismo. **Caderno de Resumos**, V Jornada Discente, Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC, 2015.

PEREIRA, Silvio da Costa. Caçado, coletado, plantado ou construído: as várias faces do retrato no fotojornalismo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville/SC. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0859-1.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**, v. 2, n. 2, p. 179-190. Londrina/PR:UEL, 2006.

PERSICHETTI, Simonetta. Morte anunciada? Não necessariamente! O fotojornalismo renasce nas agências fotográficas. **Libero**, v. XV, n. 29, 2012. São Paulo. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/8-Morte--anunciada.pdf>>. Acesso: 10 fev. 2018.

PIRES, Francisco Pinteiro. **Fotojornalismo em crise?** Revista Zum, São Paulo: Instituto Moreira Salles. No. 6. abril de 2014. Instituto Moreira Salles.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? **Revista Palíndromo**, v. 7, n. 13, p. 134-142, jan./jul. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/5884/4566>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

RAMOS, Júlia Capovilla Luz. O retorno da autoria e uma nova consciência documental no fotojornalismo contemporâneo. **Revista Observatório**, [S.l.] v. 4, n. 1, p. 349-376, jan. 2018. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/4600>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

RAMOS, Júlia C. L.; MAROCCO, Beatriz. Fotojornalismo: diversidade de conceitos, uniformidade das práticas. **Brazilian Journalism Research (Online)**, v. 13, p. 138-163, 2017. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/viewFile/914/897>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

RAMOS, Júlia Capovilla Luz. **Heterotopias fotojornalísticas: os blogs de fotografia dos jornais impressos de maior circulação do Brasil como espaços de produção e reflexão dos saberes e das práticas fotojornalísticas na contemporaneidade**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, p. 322. 2017.

RITCHIN, Fred. **After Photography**. New York: W.W. Norton & Company, 2009.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SALLET, Beatriz. 2015. **Blogs fotojornalísticos: outras narrativas possíveis na cultura digital**. São Leopoldo, RS. Tese de Doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

SILVA JR, José Afonso. **O fotojornalismo depois da fotografia: Modelos de configuração da cadeia produtiva do fotojornalismo em tempos de convergência digital**. Relatório de pesquisa Universidade Pompeu Fabra, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. 161 p. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2018.

SOUSA, Jorge Pedro. **Estatuto e Expressividade da Fotografia Jornalística**. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação, 2011. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-estatuto-e-expressividade-da-fotografia.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2018.

WENZEL, Karine. A Cidade dos Roupões. Reflexo-Ensaio, 2016. Disponível em: http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_ensaio_06/index.html. Acesso em: 05 out. 2018.

APÊNDICE A – Tabela de classificação dos ensaios - Reflexo-Ensaio

DADOS ENSAIOS PROJETO NÓS - REFLEXO ENSAIO

| TÍTULO | TEMA | FOTÓGRAFO | AUTORIA DO TEXTO | LOCAL |
|---|---|--|-------------------------|---|
| Pequeno Diário Arqueológico | Objetos que sobram de tragédia | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Ponte Alta do Norte |
| Som e Luz | Festa do Pinhão | Marco Favero | Marco Favero | Lages |
| Escrita Com Luz | Fotografia | Marco Favero | Marco Favero | Blumenau, Joinville, Florianópolis, Lages e São Paulo |
| O Fogo e a Lenha na Serra Catarinense | Fogo e lenha na Serra Catarinense | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Urubici |
| Homens que amam | Homens do mar, pesca e pescadores | Felipe Carneiro | Felipe Carneiro | Florianópolis |
| A cidade dos roupões | Termas de Piratuba | Marco Favero | Karine Wenzel | Piratuba |
| Memórias de aço | Ponte Hercílio Luz | Betina Humeres | Não identificada | Florianópolis |
| Reserva em chamas | Incêndio no Parque Estadual da Serra do Tabuleiro | Marco Favero | Marco Favero | Região de Florianópolis |
| Domingo no parque | Parque de diversões Tupa | Diógenes Pandini | Não identificada | Florianópolis |
| Punhos no ataque | Boxe | Marco Favero | Não identificada | Florianópolis |
| Bento Rodrigues não existe mais | Tragédia de Mariana | Hyury Potter | Hyury Potter | Mariana, Minas Gerais |
| ENSAIO 12 - LINK AUSENTE OU ENSAIO INEXISTENTE | | | | |
| Jogos de corpo | Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro | Agência AFP e Agência RBS | Não identificada | Rio de Janeiro |
| Luzes da cidade | Fotografia | Charles Guerra | Não identificada | Florianópolis |
| O poder (ou a perda dele) em instantâneos | Política nacional | Felipe Carneiro, Leo Munhoz e Agências AFP, Senado, RBS, Estádio Conteúdo, Brasil, | Não identificada | Brasília e Florianópolis |
| Cuba, 2016 | O povo de Cuba | Betina Humeres | Betina Humeres | Cuba |

| DATA DA PUBLICAÇÃO | PRODUÇÃO PRÓPRIA / EXTERNA | ENSAIO / HISTÓRIA EM IMAGENS | TEXTO / LEGENDA | QUANTIDADE | COR | ORIENTAÇÃO | VIDEO |
|------------------------|----------------------------|------------------------------|--|------------|-----|------------------------------|-------|
| 17 de maio de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 13 fotos | COR | 13 horizontais | Não |
| 21 de maio de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 19 fotos | COR | 18 horizontais e 1 vertical | Não |
| 11 de junho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / legenda indicando localidade | 20 fotos | COR | 20 horizontais | Não |
| 18 de junho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 14 fotos | COR | 13 horizontais e 1 vertical | Não |
| 27 de junho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 14 fotos | PB | 13 horizontais e 1 vertical | Não |
| 02 de julho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 14 fotos | COR | 14 Horizontal | Não |
| 09 de julho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 16 fotos | COR | 13 horizontais e 3 verticais | Não |
| 16 de julho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | COR | 12 horizontais | Não |
| 23 de julho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 17 fotos | COR | 17 horizontais | Não |
| 29 de julho de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 18 fotos | COR | 18 horizontais | Não |
| 06 de agosto de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 9 fotos | COR | 7 horizontais e 2 verticais | Não |
| | | | | | | | |
| 20 de agosto de 2016 | Agências AFP e RBS | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 27 fotos | COR | 22 horizontais e 5 verticais | Não |
| 27 de agosto de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 9 fotos | COR | 9 horizontais | Não |
| 03 de setembro de 2016 | Equipe NSC e Agências | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 29 fotos | PB | 24 horizontais e 5 verticais | Não |
| 10 de setembro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 19 fotos | COR | 13 horizontais e 6 verticais | Não |

DADOS ENSAIOS PROJETO NÓS - REFLEXO ENSAIO

| TÍTULO | TEMA | FOTÓGRAFO | AUTORIA DO TEXTO | LOCAL |
|---------------------------------|---|---|---------------------------------|-----------------------|
| A prova de tudo | Jogos Paralímpicos do Rio de Janeiro | Agência AFP, Comitê Paralímpico Brasileiro, Comitê Olímpico Internacional | Não identificada | Rio de Janeiro |
| Vidas noturnas | Personagens da noite de Florianópolis | Marco Favero e Diógenes Pandini | Marco Favero e Diógenes Pandini | Florianópolis |
| A procura | Fotografia / Sombras | Charles Guerra | Charles Guerra | Florianópolis |
| Ventos de destruição | Furacão Matthew no Haiti | Agência AFP | Não identificada | Porto Príncipe, Haiti |
| A primeira balada | Festa para pessoas com Síndrome de Down | Marco Favero | Não identificada | Biguaçu |
| O vento não levou | Desastre natural em Tubarão - ventania | Leo Munhoz | Leo Munhoz | Tubarão |
| Pombas de La Paz | Praça Murillo, cidade de La Paz | Marco Favero | Marco Favero | La Paz, Bolívia |
| Joaquina - Tipos e Tribos | Tribos da praia da Joaquina / Surfe | Cristiano Estrela | Cristiano Estrela | Florianópolis |
| Tradição e inovação / A Oktober | Oktoberfest Blumenau | Betina Humeres | Betina Humeres | Blumenau |
| Os Paisas | Moradores de Medellín, na Colômbia | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Medellin, Colômbia |
| Perdido pela vida | Crianças de colo | Felipe Carneiro | Felipe Carneiro | Florianópolis |
| Ano-novo no Mocotó | Morro do Mocotó | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Florianópolis |
| Branca solidão | Praia / Fotografia | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |
| Dentro d'água | Mar | Cristiano Estrela | Cristiano Estrela | Florianópolis |
| Mesmo lado, trincheiras opostas | Manifestação / Política | Felipe Carneiro, Diógenes Pandini e Leo Munhoz | Não identificada | Florianópolis |
| Contemplação no Santinho | Costão do Santinho | Leo Cardoso | Leo Cardoso | Florianópolis |

| DATA DA PUBLICAÇÃO | PRODUÇÃO PRÓPRIA / EXTERNA | ENSAIO / HISTÓRIA EM IMAGENS | TEXTO / LEGENDA | QUANTIDADE | COR | ORIENTAÇÃO | VIDEO |
|-------------------------|---|------------------------------|---|------------|--------------|---|-------|
| setembro de 2016 | Agência AFP, Comitê Paralímpico Brasileiro, Comitê Olímpico Internacional | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 16 fotos | COR | 14 horizontais e 2 verticais | Não |
| 01 de outubro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / legenda como créditos | 21 fotos | COR | 19 horizontais e 2 verticais | Não |
| 08 de outubro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 14 fotos | 5 COR / 9 PB | 8 horizontais e 2 verticais / 4 quadradas | Não |
| 15 de outubro de 2016 | Agência AFP | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 14 fotos | COR | 13 horizontais e 1 vertical | Não |
| 22 de outubro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 13 fotos | COR | 13 horizontais | Não |
| 29 de outubro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 14 fotos | PB | 14 horizontais | Não |
| 05 de novembro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | COR | 10 horizontais | Não |
| 28 de novembro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | COR | 12 horizontais | Não |
| 19 de novembro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 7 fotos | COR | 2 horizontais e 5 verticais | Não |
| 10 de dezembro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 15 fotos | COR | 13 horizontais e 2 verticais | Não |
| 17 de dezembro de 2016 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | PB | 10 horizontais | Não |
| 07 de janeiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 15 fotos | COR | 15 horizontais | Não |
| janeiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | PB | 12 horizontais | Não |
| 21 de janeiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | COR | 12 horizontais | Não |
| 28 de janeiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / legenda como créditos | 12 fotos | COR | 12 horizontais | Não |
| 09 de fevereiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | COR | 9 horizontais e 1 vertical | Não |

DADOS ENSAIOS PROJETO NÓS - REFLEXO ENSAIO

| TÍTULO | TEMA | FOTÓGRAFO | AUTORIA DO TEXTO | LOCAL |
|---------------------|----------------------------------|---|-------------------|------------------------|
| Escadaria do samba | Roda de samba | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |
| Museu do lixo | Museu do Lixo de Florianópolis | Diórgenes Pandini | Diórgenes Pandini | Florianópolis |
| Psicodália | Festival Psicodália | Diórgenes Pandini | Diórgenes Pandini | Rio Negrinho |
| Nenhuma a menos | Manifestação Dia das Mulheres | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |
| Cidades invisíveis | Comunidade Frei Damião | Samuel Schmidt - COLABORAÇÃO | Samuel Schmidt | Palhoça |
| Carne fraca | Operação Carne Fraca | Marco Favero, Diórgenes Pandini, Cristiano Estrela, Salmo Duarte, Felipe Carneiro, Tadeu Vilani, Agências AFP, Estado Conteúdo e Brasil | Não identificada | Brasil |
| Infância refugiada | Crianças refugiadas | Agência AFP | Não identificada | Síria |
| Jogo de Vitória | Chapecoense | Cristiano Estrela, Sirlí Freitas (Chapecoense) e Marcio Cunha (Colaboração) | Bruna Bernardes | Chapecó |
| Renovação da fé | Proclamação do Senhor dos Passos | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |
| Herança indígena | Cultura indígena | Felipe Carneiro | Felipe Carneiro | Florianópolis e tribos |
| Mimesis | Fotografia | Marco Favero | Marco Favero | Local indefinido |
| História em madeira | Artista em madeira José Junkes | Cristiano Estrela | Rafael Thomé | Antônio Carlos |

| DATA DA PUBLICAÇÃO | PRODUÇÃO PRÓPRIA / EXTERNA | ENSAIO / HISTÓRIA EM IMAGENS | TEXTO / LEGENDA | QUANTIDADE | COR | ORIENTAÇÃO | VIDEO |
|-------------------------|--|------------------------------|---|---------------------|-----|--|-------|
| 11 de fevereiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | COR | 9 horizontais e 1 vertical | Não |
| 25 de fevereiro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 21 fotos - FALTAM 5 | COR | 21 horizontais | Não |
| 4 de março de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 39 fotos | COR | 39 horizontais | Não |
| 11 de março de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 14 fotos | COR | 14 horizontais | Não |
| 18 de março de 2017 | COLABORAÇÃO | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 18 fotos | PB | 13 horizontais e 5 verticais | Não |
| 25 de março de 2017 | Equipe NSC e colaboradores e Agências AFP, Estadão Conteúdo e Brasil | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 21 fotos | PB | 17 horizontais e 4 verticais | Não |
| 01 de abril de 2017 | Agência AFP | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 15 fotos | PB | 15 horizontais | Não |
| 08 de abril de 2017 | Equipe NSC e colaboradores | História em imagens | Texto de abertura / legenda como créditos | 20 fotos | PB | 20 horizontais | Não |
| 17 de abril de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 16 fotos | COR | 15 horizontais e 1 vertical | Não |
| 22 de abril de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | COR | 12 horizontais | Não |
| 29 de abril de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 18 fotos | COR | 18 fotos verticais organizadas em dípticos em forma horizontal | Não |
| 06 de maio de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 15 fotos | COR | 12 horizontais e 3 verticais | Não |

DADOS ENSAIOS PROJETO NÓS - REFLEXO ENSAIO

| TÍTULO | TEMA | FOTÓGRAFO | AUTORIA DO TEXTO | LOCAL |
|-------------------------|--|--|-------------------------|--------------------|
| Muito Jogo pela frente | Chapecoense em Medellín | Agência AFP e Siril Freitas (Chapecoense) | Não identificada | Medellin, Colômbia |
| Doses de alegria | Projeto Doses de Alegria | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |
| Esculturas efêmeras | Enchente em Lages | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Lages |
| Venezuela mascarada | Crise na Venezuela | Agência AFP e STF | Não identificada | Caracas, Venezuela |
| Um turismo nos turistas | Turistas na Europa | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Europa |
| Nos passos de Santiago | Caminho Brasileiro de Santiago de Compostela | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |
| Atos do poder | Política nacional | Agências AFP, Estadão Conteúdo, reprodução Polícia Federal, Senado, Pool STF, Brasil, Câmara dos Deputados, Instituto Lula | Não identificada | Brasília |
| O frio é azul | Frio na Serra Catarinense | Diógenes Pandini | Diógenes Pandini | Urupema |
| Mistério veneziano | Carnaval italo-brasileiro de Nova Veneza | Marco Favero | Marco Favero | Nova Veneza |
| Elas não vieram | Pesca artesanal da talinha | Cristiano Estrela | Cristiano Estrela | Florianópolis |
| Mundo de plástico | Maquetes | Marco Favero | Marco Favero | Florianópolis |

| DATA DA PUBLICAÇÃO | PRODUÇÃO PRÓPRIA / EXTERNA | ENSAIO / HISTÓRIA EM IMAGENS | TEXTO / LEGENDA | QUANTIDADE | COR | ORIENTAÇÃO | VIDEO |
|----------------------|----------------------------|------------------------------|--|------------|-----|------------------------------|-----------------|
| 13 de maio de 2017 | Agência AFP e colaborador | História em imagens | Texto de abertura / legendas como créditos | 21 fotos | PB | 21 horizontais | Não |
| 03 de junho de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 11 fotos | COR | 11 horizontais | Não |
| 10 de junho de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | COR | 12 horizontais | Não |
| 17 de junho de 2017 | Agência AFP e STF | História em imagens | Texto de abertura / legendas como créditos | 13 fotos | COR | 7 horizontais e 6 verticais | Não |
| 24 de junho de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / com legendas identificando os países e lugares | 15 fotos | COR | 13 horizontais e 2 verticais | Não |
| 08 de julho de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 11 fotos | COR | 9 horizontais e 2 verticais | Não |
| 15 de julho de 2017 | Agências de notícias | História em imagens | Texto de abertura / legendas como créditos | 15 fotos | PB | 14 horizontais e 1 vertical | Não |
| 22 de julho de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 17 fotos | COR | 17 horizontais | Não |
| 29 de julho de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 12 fotos | COR | 10 horizontais e 2 verticais | Não |
| 05 de agosto de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 15 fotos | COR | 15 horizontais | Sim - 9min15seg |
| 12 de agosto de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | COR | 10 horizontais | Não |

DADOS ENSAIOS PROJETO NÓS - REFLEXO ENSAIO

| TÍTULO | TEMA | FOTÓGRAFO | AUTORIA DO TEXTO | LOCAL |
|--------------------------------|-----------------------------------|--|-------------------------|----------------------|
| Swell histórico | Surfe | Cristiano Estrela | Cristiano Estrela | Florianópolis |
| O racismo e o taco de beisebol | Racismo nos EUA | Texto: Ronald Augusto - Fotos: Agência Getty / Images North America, | Ronald Augusto | Charlottesville, EUA |
| Cães Perdidos | Resgate de cães no furacão Harvey | Agência AFP | Não identificada | Houston, EUA |
| Cidade das sombras | Fotografia / Sombras | Marco Favero | Texto de Marcel Proust | Florianópolis |
| Sinal aberto | Malabaristas nos semáforos | Marco Favero | Não identificada | Florianópolis |
| Êxodo | Refugiados de Mianmar | Agência AFP | Não identificada | Mianmar |

| DATA DA PUBLICAÇÃO | PRODUÇÃO PRÓPRIA / EXTERNA | ENSAIO / HISTÓRIA EM IMAGENS | TEXTO / LEGENDA | QUANTIDADE | COR | ORIENTAÇÃO | VÍDEO |
|------------------------|------------------------------------|------------------------------|--|------------|-----|------------------------------|-----------------|
| 19 de agosto de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 13 fotos | COR | 13 horizontais | Sim - 2min23seg |
| 27 de agosto de 2017 | Agência Getty Images North America | História em imagens | Texto de abertura / legendas como créditos | 8 fotos | COR | 8 horizontais | Não |
| 02 de setembro de 2017 | Agência AFP | História em imagens | Texto de abertura / sem legendas | 15 fotos | PB | 13 horizontais e 2 verticais | Não |
| 09 de setembro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 7 fotos | COR | 7 horizontais | Não |
| 07 de outubro de 2017 | Equipe NSC | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | COR | 10 horizontais | Sim - 5min37seg |
| 14 de outubro de 2017 | Agência AFP | Ensaio | Texto de abertura / sem legendas | 10 fotos | COR | 10 horizontais | Não |