



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

Silvio da Costa Pereira

Do fotojornalismo ao jornalismo visual: um estudo do processo de produção de relatos jornalísticos com imagens técnicas em três redações brasileiras

Florianópolis

2020

Silvio da Costa Pereira

Do fotojornalismo ao jornalismo visual: um estudo do processo de produção de relatos jornalísticos com imagens técnicas em três redações brasileiras

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutor em Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Raquel Ritter Longhi

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cárilda Emerim

Florianópolis

2020

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

Pereira, Silvio da Costa

Do fotojornalismo ao jornalismo visual : Um estudo do processo de produção de relatos jornalísticos com imagens técnicas em três redações brasileiras / Silvio da Costa Pereira ; orientadora, Raquel Ritter Longhi, coorientadora, Cárilda Emerim, 2020.
471 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. fotojornalismo. 3. cultura visual. 4. jornalismo. 5. processo produtivo em redações brasileiras. I. Longhi, Raquel Ritter. II. Emerim, Cárilda. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Jornalismo. IV. Título.

Silvio da Costa Pereira

Do fotojornalismo ao jornalismo visual: um estudo do processo de produção de relatos jornalísticos com imagens técnicas em três redações brasileiras

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

Prof^a. Flávia Guidotti, Dr^a.

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Rita Paulino, Dr^a.

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dulcília Buitoni, Dr^a.

Universidade de São Paulo

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

Prof^a. Dr^a. Rita Paulino

Sub-coordenadora do Programa / Coordenadora em Exercício

Prof^a. Dr^a. Raquel Ritter Longhi

Orientadora

Florianópolis, janeiro de 2020

Este trabalho é dedicado aos profissionais da imagem jornalística.

AGRADECIMENTOS

A todos os jornalistas que me permitiram acompanhar seu trabalho, viabilizando assim o presente estudo, e cujas identidades preciso preservar.

À minha orientadora, professora Raquel Longhi, que me incentivou a voar e me ajudou incansavelmente ao longo de todo o trajeto, e à minha coorientadora, professora Cárilda Emerim, que com sua energia me mostrou a importância do trabalho constante.

À Ana Carla, pelo companheirismo e amor que me mantiveram no rumo certo.

Aos meus pais, Vicente e Emília, por me forjarem no afinco do trabalho.

Ao Marcos Paulo e Katarini, pela amizade e apoio incondicional sem o qual este trabalho não existiria.

Aos ex-alunos Everson Tavares, Débora Bah, Iasmim Amidem, Fernanda Nogueira e André Podiack (*in memoriam*), que me ajudaram a construir esse projeto.

Ao William, Cândida, Ana Marta, Dairan, Luciano, Kerley, Marcelo Barcelos, Janara, Míriam, colegas do PPGJor e NephiJor, por todos os cafés, conversas, apoios, trocas de informações e material, que possibilitaram que essa pesquisa pudesse chegar a bom termo.

Aos professores Jorge Ijuim, Rogério Christofolletti, Daiane Bertasso, Flávia Guidotti, Carlos Locatelli, Rita Paulino, Maria José Baldessar, Valci Zuculotto, Ivan Giacomelli e Eduardo Meditsch por estimular e apoiar meu crescimento intelectual.

À Gilka Girardello por me ensinar, através do afeto e do exemplo, o amor à docência e à pesquisa.

À D. Geni, Júlia, André, Cíntia, Guião, à equipe da Biblioteca Universitária e à equipe de segurança patrimonial do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) pelo apoio que me deram nesses anos.

À Lívia Vieira, por me abrir sua pesquisa e me fazer ver as possibilidades metodológicas amplas do planejamento da pesquisa de campo.

À Adriana Chagas pela amizade e por nos abrir sua casa.

À professora Vera Penzo e ao grupo administrativo da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), por me ajudarem ao longo de todo o processo de afastamento.

À UFMS por me possibilitar esse período de crescimento profissional, e à UFSC por novamente me receber e tornar viável, através de suas instalações e profissionais, que eu siga em constante aperfeiçoamento.

Ao povo brasileiro por possibilitar, mais uma vez, meus estudos.

No porque debamos creer que nada nuevo es posible, sino por la convicción de que las innovaciones solo conseguirán ser verdaderamente operativas si cuentan con las experiencias, tanto positivas como negativas, que suministra la rica e ignorada historia de la imagen, sin cuyo recurso estamos condenados a una repetición de escasa o nula productividad. Es por ello que, para entender la imagen posible, es decir, la imagen compleja insertada dentro de una cultura de lo visual, es necesario hacer referencias a estrategias visuales del pasado, algunas de las cuales fueran en su momento heterodoxas. (CATALÀ, 2005, p. 67)

RESUMO

O presente estudo busca compreender as transformações que vêm ocorrendo nos processos de captação, edição e produção de relatos jornalísticos a partir de fotografias e vídeos, tendo por objetivo geral revisar o conceito de fotojornalismo a partir da análise do processo de produção e uso de imagens técnicas. Tomamos como objeto empírico o trabalho dos profissionais do jornalismo que produzem e editam fotografias e vídeos, e/ou que constroem relatos a partir desse material. Realizamos uma pesquisa de caráter qualitativo, que se valeu de revisão bibliográfica, mapeamento de objetos da cibercultura, observação de campo e entrevistas semi-estruturadas. As noções de imagens complexas (CATALÀ), sobrevivências (WARBURG), ecologia dos meios (SCOLARI), bem como o entendimento da impossibilidade de separação entre sujeito e objeto (LATOUR) são fundamentais a esse trabalho. Discutimos compreensões a respeito da fotografia e localizamos alterações no fazer jornalístico relacionadas aos relatos sincréticos produzidos com imagens técnicas. Enxergamos a fotografia entre o expressivo e o documental, entre o dispositivo técnico e a subjetividade humana, entre o estático e a impressão de movimento. A pesquisa nos leva a compreender o fotojornalismo como subárea do jornalismo visual, embora vejamos como necessário que profissionais e veículos passem a adotar um entendimento complexo a respeito da fotografia para que isso se efetive de modo amplo. Concluimos também que a intensa aceleração no ritmo de trabalho e o enxugamento de postos e funções têm potencial para empobrecer a produção dos relatos, minando a força do jornalismo dentro da cultura contemporânea, e que na transição da cultura imagética para a visual está em processo um descolamento entre o fotojornalismo e a função de fotojornalista.

Palavras-chave: jornalismo; cultura visual; fotojornalismo; imagem técnica; processo produtivo em redações brasileiras.

ABSTRACT

This study aims to understand the transformations that have been taking place in the processes of capturing, editing and producing journalistic reports from photographs and videos, with the general objective of revising the concept of photojournalism, through the analysis of the production process and the use of technical images. We take as empirical object the work of journalism professionals who produce and edit photographs and videos, and/or who construct reports from this material. We conducted a qualitative research, which was based on literature review, mapping of cyberculture objects, field observation and semi-structured interviews. The notions of complex images (CATALÀ), survivals (WARBURG), media ecology (SCOLARI), as well as the understanding of the impossibility of separation between subject and object (LATOURE) are fundamental to this work. We discuss understandings about photography and locate changes in journalistic practice related to to syncretic reports produced with technical images. We understand photography between the expressive and the documentary, between the technical device and human subjectivity, between the static and the impression of movement. The research leads us to understand photojournalism as a subarea of visual journalism, although we see that it is necessary for professionals and vehicles to adopt a complex understanding about photography for this to be broadly effective. We also conclude that the intense acceleration in the work rhythm and the shrinking of posts and functions have the potential to impoverish the production of reports, undermining the power of journalism within contemporary culture, and that the transition from imagery to visual culture is in process. a detachment between photojournalism and the role of photojournalist.

Keywords: journalism; visual culture; photojournalism; technical image; productive process in brazilian newsrooms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Captação de fotos e vídeos antes da convergência tecnológica	029
Figura 2 – Da imagem irracional à imagem complexa	058
Figura 3 – Aparelho de perspectiva usado por desenhistas no século XVI	060
Figura 4 – Produções fotográficas expressivas	063
Figura 5 – Sequência fotográfica da égua Sallie Gardner	075
Figura 6 – Estudos de corrida produzidos por Marey em 1886	076
Figura 7 – Xilogravura publicada em livro de notícias de 1607	093
Figura 8 – Imagem de cunho não realista publicada em folheto de 1648	095
Figura 9 – Xilogravura de 1724 que apresenta uma narrativa temporal	096
Figura 10 – Uso jornalístico da litografia	101
Figura 11 – Início do uso da impressão direta na imprensa brasileira	103
Figura 12 – Uso ilustrativo e fotografias únicas	105
Figura 13 – Imagem fotográfica e cinematográfica começam a se entrelaçar	108
Figura 14 – Modelo de fotorreportagem criado pelas revistas ilustradas alemãs	111
Figura 15 – Fotografias dialogam com o desenho das páginas	117
Figura 16 – Diferentes relações entre fotografias e textos	119
Figura 17 – Transformação na forma das notícias	120
Figura 18 – Registro sequencial sugere movimento	137
Figura 19 – Análise de narrativa em fotorreportagem	138
Figura 20 – Fórmula clássica da narrativa	139
Figura 21 – Hibridização de fotografias com outras linguagens	146
Figura 22 – Manipulação como ato discursivo.....	166
Figura 23 – Imagens captadas por repórter de texto.....	199
Figura 24 – Imagem escolhida pelo impacto visual	231
Figura 25 – Imagem de baixa qualidade	232
Figura 26 – Quando a fotografia não pode ser captada.....	243
Figura 27 – Fotografia de captura <i>espontânea</i>	248
Figura 28 – Fotografia de captura <i>construída</i>	251
Figura 29 – Fotografia de captura <i>plantada</i>	258
Figura 30 – Trânsito das fotografias na redação do sudeste	302
Figura 31 – Diversidade das fontes de imagens.....	304
Figura 32 – Matéria que se vale de imagens de arquivo	311
Figura 33 – Imagem desconectada do texto.....	336

Figura 34 – Imagem meramente ilustrativa	337
Figura 35 – Imagem subordinada ao texto.....	338
Figura 36 – Imagem não subordinada ao texto.....	339
Figura 37 – Imagem que vai além do texto	340
Figura 38 – Manipulação e montagem	377
Figura 39 – Texto junto a uma fotografia	382
Figura 40 – Fotografia alocadas junto a blocos de texto	383
Figura 41 – Fotografia em infografias estáticas não interativas	384
Figura 42 – Telejornal.....	385
Figura 43 – A produção audiovisual para <i>web</i>	386
Figura 44 – Infografia audiovisual	387
Figura 45 – Fotografias animadas.....	388
Figura 46 – Reportagem multimídia.....	389
Figura 47 – <i>Slideshow</i>	391
Figura 48 – Infografia interativa.....	392
Figura 49 – Narrativas imersivas interativas.....	392
Figura 50 – Audiovisual interativo.....	393
Figura 51 – Realidade aumentada.....	394
Figura 52 – Newsgames.....	394
Figura 53 – Reportagens multimídia interativas.....	395
Figura 54 – Narrativa transmídia.....	395

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Distribuição da idade	177
Gráfico 2 – Distribuição da forma de contratação	188
Gráfico 3 – Produção de fotos e vídeos (formulário online)	193
Gráfico 4 – Usos das imagens captadas.....	375

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Fotojornalistas.....	459
Tabela 2 – Profissionais de texto.....	459
Tabela 3 – Editores.....	460
Tabela 4 – Montadores de vídeo.....	460
Tabela 5 – Diagramador.....	460

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARFOC Associação de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos

COMPÓS Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

FENAJ Federação Nacional dos Jornalistas

INTERCOM Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
1.1	O PROBLEMA DE PESQUISA.....	23
1.2	JUSTIFICATIVAS.....	24
1.3	OBJETOS DE PESQUISA E EMPÍRICO.....	25
1.4	OBJETIVOS.....	26
1.4.1	Objetivo geral.....	26
1.4.2	Objetivos específicos.....	26
1.5	HIPÓTESES.....	27
1.6	PANORAMA DA TESE.....	27
2	DESENHO METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	29
2.6	DE ONDE OBSERVO.....	29
2.7	TIPO DE PESQUISA E ÂNGULO DE ABORDAGEM.....	31
2.8	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	33
2.8.1	Pesquisa de campo planejada.....	35
2.8.2	A pesquisa de campo efetivamente realizada.....	37
3	AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS.....	49
3.1	EM PRIMEIRO LUGAR, IMAGEM.....	50
3.2	A FOTOGRAFIA E O SURGIMENTO DAS IMAGENS TÉCNICAS.....	60
3.3	A IMAGEM TÉCNICA GANHA MOVIMENTO.....	72
3.4	A IMAGEM SINTETIZÁVEL.....	84
3.5	POR UMA COMPREENSÃO COMPLEXA E EXPRESSIVA DA FOTOGRAFIA.....	88
4	(FOTO)JORNALISMO.....	92
4.1	O SÉCULO XX COMO BERÇO DO FOTOJORNALISMO.....	92
4.1.1	O uso das imagens no jornalismo antes da fotografia.....	92
4.1.2	A fotografia no jornalismo.....	99
4.1.3	O nascimento do fotojornalismo moderno.....	105
4.1.4	A produção de imagens jornalísticas como atividade profissional.....	114
4.2	A PRODUÇÃO DE RELATOS JORNALÍSTICOS COM IMAGENS TÉCNICAS.....	116
4.2.1	A forma e o conteúdo.....	117
4.2.2	O trabalho do editor de imagens.....	120
4.2.3	O discurso fotojornalístico.....	123

4.2.4	As narrativas fotojornalísticas.....	128
4.3	TRANSFORMAÇÕES: DO FOTOJORNALISMO AO JORNALISMO VISUAL.....	140
4.3.1	Da foto <i>ou</i> vídeo para a foto <i>e</i> vídeo.....	143
4.3.2	A transformação e ampliação das fontes de informação visual.....	148
4.3.3	Polivalência <i>versus</i> multitarefa.....	150
4.3.4	Da objetividade à transparência?.....	154
4.3.5	A credibilidade como norte, a ética como caminho.....	161
4.3.6	O declínio da crença no documento e o início da convivência com a incerteza.....	166
5	ANÁLISE DA PESQUISA EMPÍRICA.....	173
5.1	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DAS REDAÇÕES PESQUISADAS.....	173
5.2	OS PROFISSIONAIS.....	176
5.2.1	A formação e os modos de aprendizagem dos profissionais envolvidos na pesquisa.....	176
5.2.1.1	Fotógrafos.....	177
5.2.1.2	Repórteres.....	179
5.2.1.3	Editores.....	180
5.2.1.4	Montadores de vídeo.....	181
5.2.1.5	Diagramador.....	181
5.2.2	Perfil para contratação.....	181
5.2.3	Os modos de relação de trabalho entre veículo e profissionais.....	183
5.2.4	Alguns atributos profissionais que se mostraram relevantes na observação...	188
5.2.4.1	A paixão como motor.....	188
5.2.4.2	A importância da experiência.....	189
5.2.4.3	A responsabilidade profissional.....	190
5.2.5	Multitarefa x Polivalência.....	190
5.2.5.1	Polivalência.....	191
5.2.5.2	Multitarefa.....	192
5.2.5.3	Repórter de texto que faz fotos.....	196
5.2.5.4	Repórter de texto que faz vídeos.....	203
5.2.5.5	Redator produzindo fotografias.....	204
5.2.5.6	Montador que grava vídeo e faz entrevistas.....	204
5.2.5.7	Fotógrafo que faz entrevistas.....	205
5.2.6	Experimentação.....	206

5.2.7	Consumo cultural e referências.....	208
5.2.8	Perspectivas de futuro.....	213
5.2.9	Espaço de publicação fora do veículo.....	214
5.3	O PROCESSO DE PRODUÇÃO.....	216
5.3.1	A pauta.....	216
5.3.2	Chegando no local da matéria.....	224
5.3.3	A captação de imagens fotográficas.....	226
5.3.3.1	Dificuldades para fotografar.....	234
5.3.4	Os variados modos de captação de imagens.....	246
5.3.4.1	Fotografias <i>espontâneas</i> (caçadas, pescadas ou coletadas).....	247
5.3.4.2	Fotografias <i>construídas</i>	250
5.3.4.3	Fotografias <i>plantadas</i>	258
5.3.5	Quantidade de imagens produzidas.....	259
5.3.5.1	RAW x JPG.....	261
5.3.6	Limites ao trabalho do fotojornalista.....	262
5.3.7	Foto x Vídeo.....	264
5.3.7.1	Captação de vídeos.....	268
5.3.7.2	Áudio.....	273
5.3.8	WebTVs.....	274
5.3.8.1	Ao vivo.....	276
5.3.9	Relação fotógrafo x repórter.....	279
5.3.9.1	Atrito entre os profissionais.....	283
5.3.10	Equipamentos.....	285
5.3.10.1	Diversidade de equipamentos.....	285
5.3.10.2	Repórter com DSLR.....	288
5.3.10.3	Portabilidade do equipamento.....	289
5.3.10.4	Celular.....	289
5.3.10.5	Como passar fotos da DSLR para o celular.....	293
5.3.10.6	Câmeras 360°.....	295
5.3.10.7	Drone.....	297
5.4	EDIÇÃO.....	297
5.4.1	Pré-edição.....	298
5.4.1.1	O tratamento feito pelo fotógrafo.....	298
5.4.1.2	Legenda.....	300
5.4.1.3	Arquivamento.....	301

5.4.1.3.1	<i>Arquivamento via software</i>	302
5.4.1.3.2	<i>Arquivamento sem indexação</i>	303
5.4.2	Fontes de imagens	303
5.4.3	Arquivo de edições e fotos antigas	310
5.4.4	A edição de fotografias	314
5.4.4.1	Buscando uma foto.....	323
5.4.4.2	Critérios de seleção de imagens.....	326
5.4.4.3	Os diversos ‘influenciadores’ do processo de produção e escolha das imagens.....	327
5.4.4.4	Repórter, redator ou editor que editam e publicam fotos.....	329
5.4.4.5	Diferentes modos de usar as imagens.....	335
5.4.4.5.1	<i>Imagem desconectada do texto</i>	335
5.4.4.5.2	<i>Imagem meramente ilustrativa</i>	336
5.4.4.5.3	<i>Imagem subordinada ao texto</i>	337
5.4.4.5.4	<i>Imagem não subordinada ao texto</i>	338
5.4.4.5.5	<i>Imagem que vai além do texto</i>	339
5.4.5	Tratamento	341
5.4.6	Manipulação	343
5.5	MONTAGEM.....	352
5.5.1	Montagem da página	352
5.5.2	Montagem de vídeo	354
5.5.2.1	Roteiro de vídeo.....	359
5.6	VEICULAÇÃO DOS RELATOS JORNALÍSTICOS COM FOTOS E VÍDEOS.....	362
5.6.1	Parcelamento das matérias	362
5.6.2	CMS	364
5.6.2.1	Revisão das imagens publicadas no site.....	366
5.6.2.2	Programadores.....	368
5.6.2.3	Redes sociais.....	370
5.6.3	O formato dos relatos	373
5.6.3.1	Imagens fotojornalísticas básicas.....	376
5.6.3.2	Imagens fotográficas e videográficas sintetizadas.....	376
5.6.3.2.1	<i>Imagens sintetizadas a partir de fotografias</i>	376
5.6.3.2.2	<i>Imagens sintetizadas a partir de vídeos</i>	379
5.6.3.3	Relatos jornalísticos sincréticos produzidos a partir de fotografias e vídeos.....	380
5.6.3.3.1	<i>Relatos texto-visuais não-interativos</i>	381

5.6.3.3.2	<i>Relatos audiovisuais não-interativos</i>	384
5.6.3.3.3	<i>Relatos multimidiáticos</i>	389
5.6.3.3.4	<i>Relatos visuais, texto-visuais ou audiovisuais interativos</i>	389
5.7	TRANSFORMAÇÕES NO JORNALISMO	396
5.7.1	Impresso x Online	396
5.7.2	A imprensa	402
5.7.3	Credibilidade	405
5.7.4	Objetividade	411
5.8	FOTOJORNALISTA E FOTOJORNALISMO	413
5.8.1	Quem é fotojornalista hoje, segundo os profissionais	413
5.8.2	O descolamento entre fotojornalismo e fotojornalistas	416
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	418
6.1	UM BREVE RETORNO AO INÍCIO DA PESQUISA	418
6.2	HIBRIDAÇÕES	422
6.3	DIFICULDADES	424
6.4	POSSIBILIDADES	431
	REFERÊNCIAS	439
	APÊNDICE A – Glossário	454
	APÊNDICE B – Profissionais entrevistados	459
	APÊNDICE C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	461
	APÊNDICE D – Email enviado a Sindicatos, FENAJ e ARFOCs solicitando divulgação do Formulário Online	465
	APÊNDICE E – Formulário Online	466
	APÊNDICE F – Respostas ao Formulário Online	469

1 INTRODUÇÃO

Desde que o termo ‘fotojornalismo’ foi cunhado, no início do século XX, fotojornalistas sempre produziram fotografias, e fotografias para uso jornalístico quase sempre eram produzidas por fotojornalistas; fotos eram usadas nos veículos impressos, vídeo na TV e áudio no rádio, sendo que neles cada jornalista tinha uma função específica. Mas já desde o fim do século XX, e principalmente nesse início de século XXI, fotojornalistas começaram a também produzir vídeos, assim como diversos profissionais e uma gigantesca massa de amadores passaram a captar imagens fotográficas e videográficas para uso jornalístico. E se tais mudanças são provocadas por transformações sociais, tecnológicas e culturais mais profundas, levam também a alterações nas funções profissionais, o que pode ser visto, por exemplo, quando o mais recente Manual de Redação da Folha de S. Paulo abandona o uso do termo ‘fotojornalista’ na apresentação de seus departamentos, funções profissionais e práticas editoriais, para substituí-lo por ‘repórter de imagem’, compreendido como “jornalista cuja função principal é filmar e fotografar” (FOLHA DE S. PAULO, 2018, p. 35).

Tais transformações já foram compreendidas como sintomas da morte do fotojornalismo. Persichetti (2006, p. 182), por exemplo, considerou que tal perda “não pode ser creditada à tecnologia e sim à falta de interesse de editores e fotógrafos em sair do convencional, do fotografável, do ‘óbvio eficiente’”. Outros enxergaram o fim de uma era no nascimento dos aplicativos de fotografia digital embarcada¹. O tema também foi debatido por profissionais em eventos de fotografia².

Mas o tempo mostra que aquilo que parecia o fim de uma era significava apenas a transformação de um modelo, e aqueles que enxergavam o fotojornalismo de maneira estática mudaram de ideia. É o caso da professora Simoneta Persichetti, que ao mediar um debate sobre o tema³ diz que “o fotojornalismo não morreu. Ao contrário do que previmos, ele volta transformado”.

1 Hipstamatic e a morte do fotojornalismo (Marina Val, 12/02/2011 - <http://gizmodo.uol.com.br/hipstamatic-e-a-morte-do-fotojornalismo/>)

2 A morte do fotojornalismo. Canela Foto, em 04/06/2017 - <https://www.youtube.com/watch?v=58VQx4VaTog>

3 Informação verbal abordada no debate 'Eduk Convida: Fotojornalismo', transmitido online, ao vivo, pelo site www.eduk.com, às 20 horas do dia 11/2/2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s7UKAE-4FXU>.

A mesma lógica de anunciar o fim e depois compreender que não passava de uma mudança também ocorreu – ou vem ocorrendo – com o jornalismo e com a fotografia. A morte desta última já foi anunciada por fotógrafos do peso de Sebastião Salgado⁴, e vem sendo discutida por acadêmicos há algum tempo (NOTH, 2006). A própria noção de ‘pós-fotografia’ pode levar a essa compreensão, embora Fontcuberta (2014) nos explique que “efetivamente, a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line”.

Se fotografia, jornalismo e fotojornalismo continuam vivos e atuantes após tantos anúncios de óbito, isso indica que houve um diagnóstico incorreto da situação. Possivelmente por confundir um estado do objeto com sua essência. Erro comum quando se analisa questões que existem há apenas poucos séculos como os três citados. Deles, a fotografia é a que mais passou por transformações, nascendo única, química e supostamente científica para tornar-se multiplicável, digital e bastante expressiva. Refletir sobre a morte ou sobrevivência requer então contextualizá-los ao longo do tempo, fugindo da fixidez aparente que a visão focada naquele tempo e espaço que vivenciamos pode fornecer.

Por isso o ponto de partida dessa pesquisa requer um esforço: não tomar o objeto de estudo pelo que gostaríamos que ele fosse, ou mesmo pelo que estamos acostumados que ele tradicionalmente tenha sido.

Não é uma tarefa fácil, posto que não podemos sair de nós mesmos, nem abandonar nossa memória e história. Mas é um cuidado epistemológico fundamental, para que tenhamos capacidade de discernir entre morte e sobrevivência. Por isso a noção de transformação nos é tão cara.

A transformação que Persichetti cita no debate de 2015, bem como a noção de pós-fotografia defendida por Fontcuberta, estão relacionadas ao desenvolvimento de uma cultura das mídias digitais que ganhou força a partir da década de 1990, às transformações que vêm ocorrendo no campo do jornalismo, à convergência tecnológica em equipamentos de produção e consumo de mídias, à mudança gradativa que estamos passando de uma cultura imagética para uma cultura visual, às redes sociais através de suas diversas interfaces e ramificações, bem como ao desenvolvimento de equipamentos e aplicativos que permitem a produção, edição e veiculação de conteúdos imagéticos, sonoros e textuais em mobilidade conectada.

4 Sebastião Salgado prevê a extinção da fotografia nas próximas décadas (Folha de S. Paulo, 28/10/2016 - <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1827218-sebastiao-salgado-preve-extincao-da-fotografia-nas-proximas-decadas.shtml>)

Partindo do princípio de que não podemos separar natureza e sociedade, e que tanto humanos quanto não-humanos contribuem para o desenvolvimento do mundo contemporâneo (LATOURE, 2013), compreendemos também que a coletividade em transformação contribui para que fotografia, jornalismo e fotojornalismo também se transformem, assim como recebe deles – em uma relação dialética – contribuições para sua própria renovação. Culturas, técnicas, valores, formas midiáticas – entre outros fatores – dominantes na sociedade contemporânea exercem forte influência na fotografia e no (foto)jornalismo atual, do mesmo modo que eles também influem na constituição de tais fatores.

Ao longo do século XX, o jornalismo valeu-se de um formato narrativo baseado em fotografias, que foi cristalizado na década de 1920 e que levou à criação do conceito de fotojornalismo. Tal modelo era construído a partir de noções/valores tais como a existência de um ápice informativo (momento decisivo), a invisibilidade do repórter fotográfico, a participação do fotógrafo no processo de produção jornalística, a diferenciação de sua produção daquela feita para o cinema ou para a televisão, bem como do uso do texto para fixar ou direcionar a cadeia de significados visuais. Mas a internet e os hábitos de consumo que dela provém têm colocado em xeque estes e outros pressupostos, e o campo do jornalismo por vezes parece perplexo com mudanças tão rápidas e radicais.

Repórteres passam a fotografar, fotojornalistas passam a filmar e entrevistar, fotografias são obtidas de vídeos, redações são enxugadas, redes sociais passam a ser fonte de informação sonora, escrita e imagética, fotos e vídeos são feitos por amadores e câmeras de segurança, não é mais possível dizer o que é uma fotografia sem manipulação, fotografias e vídeos extrapolam os limites do quadro e podem ser vistos omnidirecionalmente. Essas e outras mudanças vêm ocorrendo, e ainda não está claro quais delas apontam no sentido de um novo jornalismo, quais são modismos passageiros, e quais servem apenas para reduzir custos e aumentar o lucro das empresas que controlam os meios noticiosos. Até mesmo porque é muito difícil compreender uma transformação quando a estamos atravessando.

No atual ecossistema comunicacional há mídias, formatos, linguagens e formas de recepção que não existiam há cinquenta anos. O que não significa que sejam novidades, e por isso evitamos nesse trabalho termos como ‘novas mídias’ ou ‘novas tecnologias’. Compreendemos que elas não nascem do vácuo, mas são desenvolvidas a partir de características que se tornam fortes em um determinado momento histórico por motivos culturais, econômicos, políticos, etc. Muitas delas são releituras – ou sobrevivências –, por

vezes híbridas, de antigos e atuais meios, formatos, linguagens e modos de recepção. São atuais sem necessariamente serem novas. Nesse sentido enxergamos que apesar das transformações e hibridações em curso há sobrevivências das formas narrativas e das práticas de produção de imagens. E não seria de se esperar o contrário. É desta maneira que compreendemos a manutenção dos formatos texto-visual dos impressos e audiovisual das TVs, resquícios da transposição que ocorre quando do surgimento do jornalismo online (MIELNICZUK, 2003; SILVA JÚNIOR, 2000). Também é assim que vemos a preponderância atual do uso de narrativas lineares, a manutenção de tradicionais modos de trabalho (divisão de tarefas entre repórter e fotógrafo, etc.) ou esquemas narrativos (uso de passagem e *off* no audiovisual; etc.). Mas sobrevivências também podem ser vislumbradas quando é mantida a prioridade em conteúdos e profissionais do texto apesar de a sociedade caminhar a passos largos para uma cultura prioritariamente visual, ou a crença – por parte de muitos profissionais – na objetividade fotográfica, ou seja, na possibilidade da fotografia representar fielmente a situação que se passou em frente a lente, ou ainda a separação entre a imagem técnica estática (fotografia) e em movimento (vídeo).

Por isso é tão relevante compreender os caminhos que levam cada profissional a construir soluções próprias para as narrativas, a partir dos conhecimentos adquiridos ao longo de sua jornada pessoal, da cultura de sua época, como também dos equipamentos que têm à disposição. Há inúmeras formas de resolver o mesmo problema comunicacional, e a observação do trabalho de diferentes atores nos leva a compreender o quão rico pode ser esse cenário se não o engessarmos com amarras técnicas, narrativas, políticas, econômicas, culturais, etc.

Esta pesquisa buscou se debruçar sobre tais transformações, e mais especificamente sobre aquilo que vêm ocorrendo no modo de produzir jornalismo com fotografias e vídeos. Fizemos isso a partir do ponto de vista da produção que ocorre dentro de veículos jornalísticos. Ela também foi orientada por nossa condição docente, uma vez que buscamos, ao cabo desse trajeto, ter constituído material relevante para ser usado no ensino de fotojornalismo / jornalismo visual.

1.1 O PROBLEMA DE PESQUISA

A tradicional divisão do jornalismo em impresso, telejornalismo, radiojornalismo e jornalismo online, baseada no meio de veiculação é uma categorização de bases distintas daquela que criou o conceito de fotojornalismo. Entretanto, não há como colocar no mesmo patamar uma área definida pelo suporte midiático de veiculação e outra compreendida a partir do suporte midiático usado na produção.

Para Baeza (2007) o termo fotojornalismo designa tanto uma função profissional quanto um tipo de imagem usada pela imprensa. No que diz respeito à função, demarca uma segmentação típica do século XX, fordista, onde cada profissional exerce uma única atividade. E compreendê-lo como um tipo de imagem usada pela imprensa afirma não apenas a especificidade de tal produção fotográfica, como também o direciona para um tipo específico de jornalismo, o impresso. A compreensão de Baeza, no entanto, explicita uma certa confusão ou sobreposição entre os conceitos de fotojornalismo e de fotojornalista.

De modo bastante diverso, Sousa (2004) sugere uma aproximação com o documentário ao propor que o fotojornalismo não possui fronteiras claramente delimitadas, podendo tanto ser restrito às fotografias de notícias quanto aberto às fotografias dos projetos documentais.

Já Newton compreende o fotojornalismo como “um termo descritivo para o relato de informações visuais através de várias mídias”⁵ (2001, p. 5). Mesmo enxergando que, de forma geral, esse termo se refere à mídia impressa, a autora diz que cada dia mais ele abrange também as notícias televisivas e online, que se valem tanto de imagens estáticas quanto em movimento. Nesse sentido a compreensão é mais ampla que as de Baeza e Sousa, por englobar usos em qualquer mídia, por considerar que as imagens em movimento também dizem respeito ao fotojornalismo, e por não associar necessariamente fotojornalismo e fotojornalistas.

Mas se a televisão é contemplada na compreensão de Newton, não foi esta mídia que promoveu a revisão da noção que ligava fotojornalismo aos meios impressos. Foi a digitalização dos meios de produção, circulação e recepção de notícias, principalmente através de redes ubíquas, que alteraram e continuam promovendo transformações no ecossistema e nos conceitos tradicionais de fotografia e jornalismo. Num mundo onde câmeras fotográficas

5 No original: “a descriptive term for reporting visual information via various media”. Esta e todas as demais traduções de originais em língua estrangeira foram feitas pelo autor.

não só fotografam, mas também filmam, editam e publicam o material produzido; onde funções profissionais são extintas, outras criadas, e as que perduram têm seu perfil alterado; onde as fronteiras entre o jornalismo e outras áreas, tais como o cinema, a literatura ou a publicidade, se tornaram fluidas e por vezes dão origem a narrativas híbridas; tais transformações impulsionam o surgimento de produtos e formatos jornalísticos que se valem de variadas combinações entre fotografias, vídeos, áudio, texto, desenhos, interatividade, imersão e até de características trazidas de outras áreas.

Nesse sentido a pergunta que orienta essa pesquisa é ‘o que está acontecendo com o fotojornalismo e os fotojornalistas no cenário contemporâneo?’. O que nos leva a uma busca de respostas junto ao próprio fazer jornalístico, ou seja, no polo da produção.

Esse contexto nos levou ao questionamento tanto (1) do uso do termo ‘fotografia’ como sinônimo de imagem técnica estática, quanto (2) da compreensão do termo ‘fotojornalismo’ centrado nos usos, costumes e meios de comunicação típicos do século XX.

Nossa pesquisa buscou tensionar as compreensões de fotografia e de jornalismo, a partir da análise do contexto complexo das produções jornalísticas digitais⁶ feitas a partir do uso de fotografias, vídeos e suas diversas hibridações, para questionar o que significa, hoje, o termo ‘fotojornalismo’.

1.2 JUSTIFICATIVAS

Em primeiro lugar é importante destacar que, como docentes da área de fotojornalismo, não podemos continuar ensinando voltados para o passado, uma vez que nossos alunos atuarão no mercado do futuro. Tal necessidade se mostra visível à medida que alunos nativos do ambiente digital e em rede chegam à universidade e demonstram dificuldades em compreender exemplos, mesmo que genéricos, ligados ao jornalismo impresso, por terem pouca convivência com ele. Assim, é essencial estar com a mente aberta aos novos modos de fazer jornalismo com imagens técnicas.

Mas o debate que trazemos neste trabalho não está ligado somente aos futuros jornalistas. A escassa reflexão a respeito das transformações nos usos de fotografias e vídeos no jornalismo tem levado ao emprego de critérios pessoais de aceitação ou não das diversas

6 Produções nas quais a captação, edição e publicação/veiculação se dão através de dispositivos digitais, não importando se a mídia é impressa, televisiva ou online.

possibilidades de hibridações, tratamentos e manipulações das imagens. Mesmo sem buscar um retorno aos ideais positivistas de generalização, e enxergando a aproximação que existe atualmente entre campos que antes eram muito distintos – o jornalismo, o audiovisual e a publicidade – consideramos que há necessidade de formular critérios sob bases teóricas que levem em consideração valores do campo jornalístico, e não critérios pessoais ou de subgrupos (empresariais, políticos, etc.).

A revisão que propomos do conceito de fotojornalismo também se mostra relevante ao retomar a discussão da suposta objetividade da fotografia. A negação, por parte do jornalismo, do caráter subjetivo de fotografias e vídeos, bem como dos produtos criados a partir da hibridação deles, tem contribuído para um falacioso discurso de objetividade e neutralidade de tais imagens. Assim, levar em conta não apenas a subjetividade do produtor e do consumidor de produtos jornalísticos, mas também a composição ambígua e complexa de tais imagens, situadas em uma linha que varia de um extremo documental a outro expressivo (ROUILLÉ, 2009) nos parece fundamental.

Além da crença na objetividade, também a separação entre forma e conteúdo nos parece prejudicial para um jornalismo que cada vez mais se vale de narrativas visuais e auditivas. Pensar que a forma também engendra entendimentos, e que todo conteúdo não existe se não for apresentado em uma determinada forma, nos parece importante para a produção e compreensão das narrativas jornalísticas contemporâneas.

Por fim, dentro desse cenário convergente e híbrido, consideramos de vital importância tensionar a noção de fotografia embutida no conceito de fotojornalismo, a qual nos parece relacionada a um determinado contexto histórico, e distante das compreensões teóricas contemporâneas.

1.3 OBJETOS DE PESQUISA E EMPÍRICO

Se o fotojornalismo contemporâneo é um fenômeno que se manifesta em diversas instâncias e de vários modos, para estudá-lo é preciso objetificá-lo, ato que é feito pelo sujeito pesquisador, posto que o objeto de pesquisa é “a matéria intelectual que o pesquisador manipula e que só aparece nas elaborações teóricas pelas quais os fenômenos se apresentam à investigação científica” (SILVA, 2009, p. 1733).

Nossa pesquisa é orientada por uma compreensão de fotografia situada entre o expressivo e o documental, entre o dispositivo técnico e a subjetividade humana, entre o estático e a impressão de movimento. E de um entendimento de jornalismo como reconstrução narrativa e simbólica de eventos do mundo contemporâneo. Nosso objeto de pesquisa é um fenômeno que ocorre a partir do entrelaçamento dessas compreensões, que serão detalhadas em capítulo próprio.

Para que a pesquisa se torne possível precisamos apreender esse fenômeno em suas singularidades, o que se deu pelo contato com os objetos empíricos através dos quais o fotojornalismo contemporâneo se manifesta: o trabalho dos profissionais do jornalismo ao produzir e editar fotografias e vídeos; e os diversos modos de uso destas fotos, vídeos e suas hibridações na construção de narrativas jornalísticas.

1.4 OBJETIVOS

Nossos objetivos de pesquisa não passaram por grandes transformações ao longo do processo, tendo sido apenas melhor elaborados, no sentido de dar uma correta dimensão de nosso foco de trabalho.

1.4.1 Objetivo geral

Revisar o conceito de fotojornalismo a partir da análise do processo de produção e uso de imagens técnicas.

1.4.2 Objetivos específicos

- Mapear os formatos jornalísticos contemporâneos que se valem de fotografias, vídeos e suas hibridações para a criação de narrativas;
- Descrever e analisar o trabalho dos profissionais que produzem fotografias e vídeos dentro do contexto de redações de veículos jornalísticos online e impressos;

- Descrever e analisar o trabalho dos profissionais que produzem narrativas (audio)visuais jornalísticas a partir de fotografias e vídeos dentro do contexto de redações de veículos jornalísticos online e impressos.

1.5 HIPÓTESES

De modo diverso dos objetivos, as hipóteses de pesquisa passaram por revisões mais significativas ao longo do processo. Observamos, no entanto, que algumas dessas mudanças refletiam apenas interesses momentâneos da pesquisa. Por isso retomamos, de forma mais elaborada, hipóteses que haviam sido abandonadas. Nesse sentido, vemos que ao longo do processo de pesquisa buscamos averiguar as seguintes hipóteses:

- A transformação e expansão do fotojornalismo traz dificuldades técnicas, éticas e estéticas para todos os profissionais envolvidos com a produção jornalística, e não apenas para os fotojornalistas;
- Os fotojornalistas são profissionais especializados que tendem a perder espaço dentro do jornalismo de modelo convergente.

1.6 PANORAMA DA TESE

Para dar conta desta tarefa organizamos o trabalho em capítulos que buscam desenvolver uma argumentação a respeito da compreensão de fotojornalismo a partir de uma conceitualização teórica e de dados empíricos. Por isso criamos uma divisão que permite trabalhar questões individuais ao mesmo tempo em que mantém uma visão holística a respeito de nosso objeto de pesquisa.

Após a presente Introdução, onde apresentamos nosso objeto de estudo, detalhamos no segundo capítulo o ponto de vista, o tipo de pesquisa e ângulo de abordagem adotados neste trabalho. Descrevemos o desenho metodológico empregado, os problemas encontrados, as formas de coleta de dados, trazemos reflexões a respeito da presença do pesquisador no ambiente e outras questões do processo realizado.

No terceiro capítulo buscamos construir um entendimento complexo e contemporâneo acerca da fotografia, olhando-a de forma multifacetada, objetivando nos afastar de dogmas ou

visões unilaterais que por vezes tentam reduzir a complexidade de suas práticas e usos. Nosso objetivo é usar tal compreensão na reflexão a respeito do fotojornalismo.

No quarto capítulo traçamos um panorama do uso de imagens nas narrativas jornalísticas, com foco nas fotografias e vídeos, mas buscando não perder de vista a ligação que existe entre todas as visualidades usadas na produção dos relatos, bem como entre os profissionais que trabalham com elas. Encerramos trazendo uma discussão a respeito da possibilidade de construção de conhecimento a partir de tais imagens.

No quinto capítulo construímos uma análise detalhada dos dados coletados em campo. Por constituir-se em uma abordagem de corte etnográfico, nosso relato é extenso, e tentamos com isso trazer tanto a multiplicidade de possibilidades que vimos quanto as contradições e complementaridades observadas. Iniciamos por questões ligadas aos profissionais, passamos a elementos do processo de captação de imagens, depois abordamos a edição do que foi produzido, seguimos para a montagem dos relatos jornalísticos e finalizamos com uma discussão a respeito das transformações no jornalismo.

No sexto e último capítulo traçamos considerações que amarram as compreensões teóricas apresentadas com os dados empíricos captados, de forma a responder nosso objetivo principal de pesquisa, que é apresentar uma compreensão contemporânea do conceito de fotojornalismo.

Após as Referências, há seis apêndices: um glossário de termos técnicos usados; a lista de profissionais entrevistados (com siglas, região, data e duração da entrevista); o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido utilizado; o e-mail que enviamos à FENAJ, sindicatos e ARFOCs buscando divulgar a aplicação do formulário online; o formulário online; e as principais respostas ao formulário.

2 DESENHO METODOLÓGICO DA PESQUISA

Neste capítulo apresentamos detalhamento dos métodos de pesquisa planejados e empregados, da concepção que embasa o projeto aprovado ao desenvolvimento das diversas etapas ao longo do doutorado.

2.1 DE ONDE OBSERVO

O presente objeto de pesquisa começou a se desenhar, ainda que de forma técnica e sem consciência do caminho que seria trilhado, quando tivemos contato com aquela que vem a ser a primeira câmera DSLR que filma em alta resolução, a Nikon D90, um ano após seu lançamento, na Faculdade onde passamos a lecionar Fotojornalismo. A observação da potencialidade de tal equipamento, aliada às previsões de que no futuro o fotojornalismo tenderia a morrer porque as fotografias seriam retiradas de *frames* de vídeo, levou à constatação de que mesmo sem equipamentos convergentes já havia repórteres fotográficos produzindo trechos de vídeo com filmadoras de pequeno porte (Figura 1).

Figura 1 – Captação de fotos e vídeos antes da convergência tecnológica



Fonte: Acervo do autor.

Notas: Repórter fotográfico do jornal Zero Hora usa, em 2010, câmera fotográfica (esquerda) e filmadora (direita) acopladas a um único suporte, para captar imagens. Foto: Ana Paula Gonçalves.

Em 2010, um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)¹ nos chama a atenção ao produzir um fotovídeo e embasá-lo a partir de uma conceituação que hibridizava noções de fotojornalismo, radiojornalismo e cinema.

Começamos então a incentivar nossos alunos a criar narrativas que mesclassem fotografias, trechos de vídeo, textos e sons. Experiências interessantes começaram a surgir² e levaram, em 2013, à orientação de dois TCCs que resultaram em narrativas híbridas e em discussões conceituais correlatas³.

O acúmulo destas experimentações levou à criação, em 2014, de um projeto de extensão voltado à produção de narrativas fotográficas, que também não tardaram a se hibridizar⁴. Tanto a produção de tais narrativas, como a discussão a respeito delas com os alunos, mas também a busca incessante por formas de produzir e de publicá-las abre uma ligação entre teoria e prática que foi fundamental para o caminho trilhado por esta tese, e que se estende ao longo do processo de doutoramento com produções de fotografias e vídeos esféricos, ou com a produção e edição de fotos e vídeos em *smartphones*.

Nosso percurso é complementado pela observação do ambiente jornalístico e midiático em transformação, pela busca de referencial teórico sobre jornalismo e fotojornalismo contemporâneos, bem como pela produção, dentro dos limites dos equipamentos e aplicativos que dispomos, de narrativas híbridas inspiradas nos materiais ou propostas teóricas encontrados.

1 O relatório do TCC “O palhaço em fotofilme”, de Renata Bastos (Curso de Jornalismo, UFMS, 2010) não está disponível online. O produto pode ser conferido em https://www.youtube.com/watch?v=t_A2uix8rAo.

2 “Dimitri Pelz... seja quem for!” de Naira Zayas (<https://www.youtube.com/watch?v=wxMYaiGWi4o>) ou “Como ser feliz ganhando pouco” de Carolina Fasolo (<https://www.youtube.com/watch?v=jGrsBGljXQ>). Este último trabalho levou a autora a ser selecionada para o projeto Rumos Jornalismo Cultural de 2012 (<https://rumositaucultural.wordpress.com/2011/10/>).

3 “Tekohá – os filhos da terra” de Everson Viana Tavares e “Potencialidades da prática cinefotográfica no jornalismo online’ de Débora Conceição Firmino de Souza (<http://www.jornalismo.ufms.br/index.php/2016/03/30/2013/>)

4 O material produzido está no site da AF – <http://www.fotojornalismo.ufms.br>. Pensamos em reportagens como ‘A boa hora’ (<http://www.fotojornalismo.ufms.br/boa-hora>) ou a cobertura do 6º Simpósio Internacional de Ciberjornalismo (<http://www.fotojornalismo.ufms.br/3957-2>), entre outras onde fomos além da fotografia estática nas narrativas.

2.2 TIPO DE PESQUISA E ÂNGULO DE ABORDAGEM

A presente pesquisa é essencialmente qualitativa, pois busca discutir um conceito em transformação, observável mas não mensurável. Elegemos essa vertente por compreender como prioritária a busca da compreensão de “significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes” (MINAYO, 2004, p. 21) dos atores que interagem com nosso objeto de pesquisa. Por isso nos valem de metodologias tipicamente qualitativas como o mapeamento, a observação de campo e as entrevistas.

Isso não nos impediu, no entanto, de em alguns momentos quantificar determinados aspectos da realidade observada. Foi o que fizemos com os resultados do formulário online aplicado a jornalistas de diversos estados brasileiros, ou mesmo com o grupo de entrevistados. Tais dados, no entanto, buscam apenas apontar tendências, sendo usados de forma complementar ao olhar qualitativo.

Levamos em consideração fatores históricos, econômicos, políticos, técnicos e culturais, dos usos e costumes que vão sendo engendrados contemporaneamente mas que estão sob a influência de fatores de outras épocas.

De certo modo, nossa pesquisa pode ser compreendida dentro dos estudos de *newsmaking*, porque se vale – em grande parte – da observação das rotinas produtivas e da cultura profissional para discutir as transformações no conceito de fotojornalismo. A aderência, no entanto, é pequena, visto que não constituem focos de nosso interesse os valores notícia ou critérios de noticiabilidade, o *gatekeeping*, os constrangimentos organizacionais, as ideologias ou o relacionamento com as fontes, nem tampouco estudamos os impactos das narrativas fotojornalísticas na sociedade. Nosso interesse pelos modos de uso de fotografias e vídeos na produção de narrativas jornalísticas também não se encaixa na tradição do *newsmaking*. Compreendemos nossa ligação com os estudos do *newsmaking* dentro da perspectiva proposta por Vieira (2018), de corte antropológico e não baseada na tradição sociológica.

Há três compreensões teóricas que orientaram a seleção da metodologia desta pesquisa. A primeira é a noção de sobrevivências cunhada por Aby Warburg e desenvolvida contemporaneamente por Georges Didi-Huberman, e que pode ser compreendida como o

“caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além ressurgente [...] imagens em perpétua metamorfose” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 62). Ela nos guia no entendimento de que os usos das imagens técnicas não nascem com as tecnologias que as possibilitam, nem tampouco evoluem com as ‘novas tecnologias’, mas sim que eles são engendrados a partir da combinação de forças diversas, que se entrelaçam ou divergem, somem ou ressurgem, mas não morrem. Transformam-se, por vezes, ou podem passar despercebidas por não serem hegemônicas. Retiram-se da luz do mundo, sem que tal desaparecimento implique seu fim. Metodologicamente isso acarreta uma escolha que aponta em direção ao antigo e ao novo para compreender o contemporâneo. Demanda buscar pistas que nos levem às ressurgências ao longo do tempo, para traçar um mapa de suas ligações, e não considerar que o atual é novidade somente por sua superfície aparentemente diferenciada. Nesse sentido estamos a buscar as sobrevivências tanto das formas de narrar quando das práticas de produção de imagens.

A segunda compreensão que embasa nossa metodologia de pesquisa é de que não podemos separar natureza e sociedade (LATOUR, 2012 e 2013), mas que devemos nos ater ao trabalho de mediação entre esses dois polos, que não existem dissociados. Metodologicamente isso implica que nossa pesquisa dará igual atenção a humanos, não-humanos, narrativas e crenças, posto que elas constroem os quase-sujeitos/quase-objetos que são o foco de nossa observação. Implica em que buscaremos aproximar natureza e cultura, pois assim como um “buraco de ozônio é por demais social e por demais narrado para ser realmente natural” (LATOUR, 2013, p. 12) um produto jornalístico está totalmente conectado aos seres humanos que o fazem e consomem, às narrativas que moldam, às crenças que lhe sustentam e aos objetos que lhe permitem ser produzidos, estando portanto naquele espaço compartilhado, em rede, que liga os sujeitos aos objetos. Ao propor uma compreensão em rede para o relacionamento dos diversos atores, Latour também é chave para o trabalho de observação e descrição etnográficas que embasam nossa aproximação com o *newsmaking*.

Por fim, trabalhamos também sob a noção de ecologia dos meios, metáfora utilizada para pensar as relações que vêm sendo construídas entre seres humanos e meios de comunicação. Sem se focar em um meio ou época específicos, é uma teoria generalista, que busca enxergar o processo como um todo, da relação entre meios e economia até as

transformações perceptivas e cognitivas dos sujeitos em comunicação mediada. Scolari (2015) mostra que essa metáfora aceita ao menos duas interpretações: os meios como ambientes (“os meios criam um ambiente que rodeia o sujeito e modela sua percepção ou cognição”⁵ - p. 29) ou os meios como espécies (os meios interagem e competem entre si, “como ‘espécies’ que vivem no mesmo ecossistema e estabelecem relações entre si”⁶ - p. 30). Tais noções ecológicas nos interessam nesta pesquisa dentro do estreito círculo dos profissionais que trabalham com fotografias e vídeos jornalísticos, e nos ajudam a compreender de que forma equipamentos, hábitos pessoais e modos de fazer novos a antigos – entre outros ‘organismos’ deste sistema – coexistem e interagem em distintas situações.

O processo de pesquisa também foi constituído a partir de uma abordagem metodológica de cunho teórico, voltada tanto para a tentativa – sempre frustrada, posto que sempre em movimento – de acompanhar o estado da arte dos principais conceitos concernentes a nosso objeto de estudo, quanto para uma melhor compreensão das metodologias de pesquisa e análise empregadas.

2.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nosso trabalho de pesquisa iniciou pelo viés teórico-conceitual, tanto pela necessidade de ampliação do conhecimento a respeito do tema, quanto de uma rigorosa compreensão que embase o processo de observação e análise de dados.

Logo no primeiro ano, procedemos a um levantamento bibliográfico do estado da arte em fotografia e fotojornalismo. Realizado nos meses de fevereiro e março de 2016, valeu-se de diversas bases de dados disponíveis na Biblioteca Universitária da UFSC⁷. A partir deste

5 No original: “los medios crean un ambiente que rodea al sujeto y modela su percepción y cognición”.

6 No original: “como ‘especies’ que viven en el mismo ecosistema y establecen relaciones entre sí”.

7 Vasculhamos a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, a Proquest Dissertations & Theses Global, os Periódicos CAPES, o Directory of Open Access Journals, o EBSCO host / Academic Search Premier, o Oasisbr, o Portcom, o Scielo, o Springer Link, o Directory of Open Access Books, o Ebrary e a Eumed.net Enciclopedia Virtual. Todas foram selecionadas por disporem de materiais ligados às áreas de fotografia ou jornalismo. Em todas elas realizamos as buscas principalmente pela palavra-chave ‘fotojornalismo’ (em português, inglês, espanhol, francês e italiano), que nos trouxe a maioria dos resultados. Mas também exploramos as bases com as palavras-chave ‘formatos jornalísticos’, ‘fotojornalismo multiplataforma’, ‘narrativas multimídia’, ‘narrativa jornalística’, ‘imagem técnica jornalismo’, ‘fotovídeo’, ‘fotofilme’, ‘imagem jornalística’, ‘narrativa fotografia movimento’ (em português, inglês e espanhol) e também ‘stillness photography’.

levantamento cadastramos no Google Acadêmico um alerta para a palavra ‘fotojornalismo’ nos cinco idiomas que usamos na busca anterior, passamos a seguir diversos pesquisadores na rede social Academia.edu, e acompanhamos via listas da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) e da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) o lançamento de revistas da área para buscar nelas artigos do interesse de – ou que dialoguem com – nossa pesquisa. Esses três caminhos nos alimentaram continuamente de materiais relevantes para a pesquisa, constituindo um mapeamento teórico de nosso objeto e entornos, procedimento metodológico que nos permitiu obter uma visão dinâmica e razoavelmente atualizada das questões que envolvem nosso objeto de pesquisa. Todos os artigos foram cadastrados no software livre JabRef⁸ para permitir uma busca ágil no momento da análise e escrita. O levantamento bibliográfico estendeu-se até março de 2019.

Também no primeiro ano de trabalho organizamos um mapeamento dos formatos fotojornalísticos, a partir da disciplina “Gêneros e Formatos Jornalísticos”. Ele consistiu na observação do mais amplo espectro de publicações, em busca de todos os possíveis formatos de uso de fotografias, vídeos e suas hibridações em narrativas jornalísticas. Esta etapa consistiu em uma pesquisa de caráter exploratório e valeu-se da metodologia de mapeamento de objetos da cibercultura proposta por Perani (2010), que compreende que a transformação constante é uma das características da cibercultura. Se por um lado isso faz com que o pesquisador trabalhe sempre com objetos instáveis, por outro estimula a busca não apenas por novos conhecimentos, mas também por ligações entre os objetos deste universo.

O mapeamento realizado procurou captar sentido e padrões dentro da produção fotojornalística contemporânea. A seleção do material levou em conta que há um grande volume de veículos jornalísticos produzindo narrativas com fotos, vídeos e suas hibridações, distribuídas através das múltiplas plataformas disponíveis na internet (sites, blogs, aplicativos e inúmeras redes sociais), e que por isso a simples delimitação de fronteiras para a busca incorreria no risco de perda de diversidade, que era justamente uma das características procurada.

8 Disponível em <http://www.jabref.org/> para Linux, MacOS e Windows.

Para compensar tais problemas, nos valem de uma coleta de dados que se alargou no tempo, mas que teve um rastreamento mais intensivo ao longo de 2015. As fontes que nos fizeram chegar às narrativas foram inúmeras: visitas constantes a sites jornalísticos brasileiros, principalmente do sul e sudeste; visitas a sites de jornais de referência internacional; Agência Magnum; recomendações de amigos; artigos científicos; artigos de revistas, jornais ou blogs sobre novas tendências no uso de fotografias, e redes sociais. Essa abrangência levou a uma das características desejadas, que é o distanciamento da experiência imediata (PERANI, 2010).

Também construímos e aplicamos, entre 2016 e 2017, um formulário online que tinha como objetivo buscar informações gerais sobre o trabalho dos fotojornalistas brasileiros e suas produções. Realizamos um teste de preenchimento a partir do auxílio de três repórteres-fotográficos (um da região sul, outro da sudeste, e um terceiro da centro-oeste, regiões onde fizemos a pesquisa de campo). A partir das respostas recebidas reelaboramos algumas questões, e em setembro de 2017 o divulgamos com o auxílio de sindicatos estaduais de Jornalistas e das Arfocs do Rio e São Paulo. Recebemos 104 retornos de 13 estados⁹, sendo que 100 deles continham formulários preenchidos, 2 foram enviados sem preenchimento e 2 foram enviados apenas com comentários.

2.3.1 Pesquisa de campo planejada

Mas o cerne de nossa pesquisa foi a etapa de campo, inicialmente planejada para ser um estudo de casos múltiplos (YIN, 2005) dentro de seis diferentes redações brasileiras. Consistiria no acompanhamento do processo de produção, edição e publicação de fotos e vídeos feitos com câmeras fotográficas em duas redações da região sul, duas da região sudeste e duas da região centro-oeste. A banca de Qualificação nos fez ver que deveríamos trabalhar com apenas uma redação por região para que o trabalho coubesse no cronograma. A região sul foi escolhida tanto por ser onde residimos ao longo do doutorado, quanto por ter veículos

9 As respostas ao formulário se concentraram principalmente em 4 estados: São Paulo (35,6% dos respondentes), Santa Catarina (26,7%), Mato Grosso (13,9%) e Mato Grosso do Sul (9,9%). Os outros 13,9% dos respondentes diluíram-se nos estados de Amazonas, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Pará, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Tocantins.

regionais de porte médio que já dão sinais de uso da fotografia além dos modos tradicionais vindos do impresso e da TV. A região sudeste foi escolhida por concentrar os principais veículos jornalísticos brasileiros, onde estão sendo realizados usos diversificados de fotografias nas narrativas jornalísticas. Por fim, a região centro-oeste foi escolhida tanto por ser onde atuamos profissionalmente e para onde retornaremos ao término do doutorado, quanto por ter empresas jornalísticas de caráter basicamente local ou regional e que ainda estão iniciando na experimentação de possibilidades diferenciadas das tradicionais para o uso de fotografias nos relatos jornalísticos, mas que também possui muitos veículos nativos digitais. Tal desenho nos deu um espectro bastante amplo de observação, bem como a possibilidade de relacionar a presente pesquisa com a realidade regional à qual estamos ligados na universidade onde atuamos.

O objetivo do estudo de caso era observar e descrever o processo de produção e edição de imagens técnicas feitas com câmeras fotográficas para serem usadas na criação de relatos jornalísticos. Nos interessava também acompanhar o processo de discussão a respeito da produção e uso de tais imagens, observando e descrevendo as escolhas e motivações dos diversos produtores (fotógrafos, editores, tratadores de imagens, pauteiros, etc.) envolvidos na criação dos relatos feitos a partir de fotografias e vídeos produzidos com câmeras fotográficas.

Escolhemos o estudo de casos múltiplos por entender que ele nos permitiria acompanhar o processo de produção de diversos relatos jornalísticos baseadas em imagens técnicas, sendo cada processo de produção um caso a ser acompanhado. Os produtos cuja criação acompanharíamos seriam escolhidos a partir do que estivesse sendo produzido pelos profissionais de cada empresa no período da imersão em campo. O acompanhamento se daria ao longo de cada processo de produção específico. Acreditávamos que considerar os formatos como objeto de estudo iria nos permitir multiplicar os casos acompanhados, e com isso ampliar o número de iterações do processo de pesquisa, uma vez que as etapas seriam curtas e focadas. Imaginávamos, de antemão, que dificilmente teríamos acesso a todas as categorias mapeadas.

Havia uma série de dados relevantes a serem acompanhados:

- as características gerais de cada ‘produtor’ (formação prévia, gostos culturais, trabalhos paralelos, função que desempenha na cadeia produtiva, expectativas em relação ao produto final, relação no ambiente de trabalho, espaço que tem para trabalhar de acordo com o que considera correto, etc.);
- as negociações entre os produtores nos diversos níveis da cadeia;
- os equipamentos e conhecimentos que cada produtor tem à disposição para efetuar a tarefa que lhe cabe;
- o papel que desempenha o retorno da audiência para a produção de novas narrativas.

Os dados seriam captados através de duas técnicas: observação direta e entrevistas semi-estruturadas. A primeira sendo realizada no ambiente de trabalho dos jornalistas, ao longo do período de imersão no veículo. E a segunda ao final do período de pesquisa em cada empresa, consistindo em entrevista individual gravada em áudio ou vídeo e feita com profissionais considerados relevantes ao longo da observação. Nessa entrevista seriam abordadas questões-chave comuns a todos, além de pontos específicos observados com cada fonte individualmente.

Inicialmente planejávamos realizar a análise do material coletado em campo pela aplicação de pensamento lógico (BECKER, 2007) e por procedimentos da Análise do Discurso (BENETTI, 2007). Tal percurso, no entanto, foi desencorajado no processo de Qualificação por requerer grande esforço em um método que não era central para o processo de pesquisa apresentado, e que por isso poderia drenar preciosos recursos. Desta forma a análise do material coletado deveria realizar-se pela aplicação das compreensões teóricas que apresentamos a respeito de fotografia e fotojornalismo.

2.3.2 A pesquisa de campo efetivamente realizada

O trabalho de campo teve início através de contatos com redações das regiões desejadas. No sul e no centro-oeste tal contato se deu através de rede pessoal, e no sudeste¹⁰ por

10 Optamos por seguir a recomendação do Comitê de Ética da UFSC – mesmo não submetendo o projeto a ele – quer ao se valer da Resolução 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde diz que o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido deve conter “garantia de manutenção do sigilo e da privacidade dos participantes”. Por isso não estamos identificando veículos nem informantes. Durante a pesquisa recebemos apenas duas manifestações a esse respeito. Um fotojornalista do Sudeste disse que acha boa a opção de não

indicação de jornalistas que trabalhavam ou haviam trabalhado naquelas redações. Conversamos pessoalmente com dois editores e por rede social com outros dois. Recebemos uma negativa (de um veículo no Sul) e não fomos recebidos nem obtivemos retorno dos e-mails enviados a outro veículo (no Sudeste). As três editoras que nos aceitaram ainda tiveram de solicitar autorização à direção das respectivas empresas para que nossa pesquisa fosse autorizada. No centro-oeste teríamos de seguir os repórteres em carro próprio, sem poder ir com eles nem dar carona aos profissionais, por questão de seguro de vida. Ao longo da pesquisa todas as três editoras nos ajudaram a conhecer as pessoas importantes para a pesquisa, e por vezes vinham verificar conosco se estava tudo bem ou se necessitávamos de alguma coisa.

Passamos nove dias, em fevereiro de 2018, acompanhando o trabalho na redação do sul, um veículo impresso e online de caráter local/regional, onde circulamos com os repórteres no carro da empresa, acompanhamos atividades na rua e dentro da redação, e fizemos entrevistas. Fomos em seguida para a região centro-oeste onde passamos dez dias acompanhando o trabalho de uma redação totalmente online com foco local/regional, circulando pelas pautas em carro próprio, acompanhando atividades dentro da redação, e realizando entrevistas. Isso ocorreu entre o final de fevereiro e o início de março de 2018. Por fim fomos à região sudeste onde acompanhamos durante dezessete dias, entre meados de março e início de abril de 2018, os trabalhos na redação de um veículo de circulação nacional, impresso e online, onde circulamos de Uber com os profissionais, acompanhamos a captação de dados para as matérias e o trabalho dentro da redação, e fizemos entrevistas.

Poder acompanhar os repórteres no carro que os levava até as pautas, nas redações do Sul e do Sudeste, ajudou a pesquisa pois permitiu conversar muito mais com os profissionais. No trânsito geralmente eles estão longe dos chefes, o que tornava a conversa bem mais informal e detalhada, coisa difícil durante o processo de apuração e mesmo dentro da redação. No centro-oeste precisávamos seguir o carro da redação, o que era um problema em pautas urgentes como crimes, guiando próximo a eles para não ficarmos presos em semáforos ou perdê-los de vista. Diferente do motorista da redação, precisávamos encontrar local para

identificar os veículos pesquisados, pois assim evita-se confusões entre as posições que os profissionais expressam e aquelas que o veículo possa defender. Já um editor da mesma redação achou estranho não explicitar as fontes, pois acredita que a identificação de quem fala poderia dar mais crédito ao que é dito.

estacionar, o que por vezes atrasava nossa chegada onde os eventos efetivamente ocorriam ou nossa saída atrás deles. Por vezes tivemos de mandar mensagens aos repórteres perguntando onde estavam e tentar encontrá-los usando GPS. Perdemos algumas pautas em função disso. Nessa redação as conversas com os jornalistas ocorriam ao longo do processo de apuração e nos momentos em que esperavam o carro. Ou então dentro da redação. Por outro lado, estar em carro próprio nos permitia ir até onde os jornalistas estavam, em situações imprevistas, que não foram poucas.

Logo que ingressamos na primeira redação notamos que havia um problema na escolha da metodologia de estudo de caso. Buscávamos acompanhar o processo de produção completo das narrativas jornalísticas feitas com fotos e vídeos, pois nosso ‘caso’ seria cada uma destas produções. Supúnhamos que encontraríamos ali vários formatos de uso de fotografias e vídeos, conforme mapeamento que realizamos. Mas dentro da dinâmica de uma redação o percurso de produção não é linear. O fotógrafo ia para outra pauta ou para sua própria casa antes de tratar ou enviar as fotos para a redação; o editor tinha uma reunião no meio da seleção das imagens; o diagramador precisa fechar outra página antes de terminar a que estava fazendo. E o fluxo de produção era totalmente fragmentado. Acompanhá-lo implicaria em tempos mortos, o que seria incompatível com uma pesquisa de poucos dias. Além disso a produção de narrativas era basicamente com fotos em meio ao texto ou audiovisual. Os demais formatos que mapeamos ocorriam esporadicamente, ligados a um efeito de sentido específico que se procurava dar ou a alguma narrativa especial, e isso também saturaria rapidamente nossa observação por casos ligados a formatos.

Por isso optamos, já no início da primeira redação, em mudar o estudo de caso para uma metodologia de corte etnográfico, também baseada na observação participante e nas entrevistas semi-estruturadas. Com isso o enfoque mudou dos casos para uma miríade de possibilidades observáveis (dificuldades, escolhas, equipamentos, relações pessoais, ações, objetos, processos, etc.) que atravessam a produção das narrativas jornalísticas baseadas em fotos, vídeo e suas hibridações. Ou seja, o que antes seriam ‘dados relevantes’ de cada caso, passou a ser o foco principal, e não nos obrigáramos mais a seguir cada produção do início ao fim, embora continuássemos tentando acompanhá-las nesse percurso não linear. Tal mudança havia sido prevista pela colega de doutorado Livia Vieira, em conversa ocorrida poucos dias

antes do início da pesquisa de campo. Ela dizia que nossa pesquisa de campo tinha muitas características de uma etnografia, o que nos levou a ler sobre o assunto, e possivelmente nos preparou para agir logo que percebemos o problema.

Consideramos que a presente pesquisa de campo não se constituiu em uma etnografia, mas teve um caráter etnográfico porque, como explica Lago (2010), uma etnografia implica em uma densa descrição da cultura do grupo, através de intenso contato, o que é impossível de acontecer em um período de 36 dias. Aqui discordamos de Vieira (2018), que propõe uma compreensão de campo estendido, que inicia no primeiro contato do pesquisador com o objeto de pesquisa e só termina quando começa a produção do relato etnográfico. Por mais que consideremos que exista ligação do campo com os momentos pré e pós imersão, vemos que a intensidade do contato é por demais diferente para que sejam considerados como parte da etnografia. Acreditamos que nosso trabalho de campo esteve mais próximo da noção de *etnografia focada* proposto por Knoblauch (2005), realizada a partir de visitas de campo relativamente curtas e que se valem de uma intensiva coleta de dados apoiada por tecnologias. A observação num tempo mais curto não implicou, no entanto, o abandono das bases do método etnográfico. Tampouco o entendimento de que não fizemos um trabalho etnográfico pleno nos desobrigou de refletir sobre questões como as marcas de nossa subjetividade e presença na pesquisa, embora acreditemos que o fazemos com menor domínio que um antropólogo ‘nativo’. Por outro lado, nos valem das técnicas fundamentais de coleta de dados em uma etnografia: a observação participante e as entrevistas.

Tínhamos em mente a importância em sermos aceitos pelos grupos e sujeitos que observávamos, mesmo com a aproximação relativamente abrupta que o curto tempo de imersão nos proporcionou. A leitura prévia de Lago – e de outros autores que não usamos nesse trabalho – provocada pelas considerações de nossa colega de doutorado, ajudou a minimizar vieses indesejados como a *participação observante*¹¹, e colaborou com a construção de estratégias que ajudassem a desnaturalizar as proximidades que existem entre um pesquisador jornalista e um sujeito de pesquisa também jornalista. Nesse sentido, buscávamos refletir constantemente sobre como nossa subjetividade poderia estar interferindo

11 Onde o observador torna-se um experimentador, ou seja, participa e age na ação observada.

no contexto da pesquisa, conseguindo enxergar isso – mesmo que tardiamente – em algumas situações, e mesmo evitando determinadas falas ou ações em outros casos.

Logo na primeira redação, estávamos acompanhando uma pauta que abordava os estragos causados por foliões no carnaval quando vimos um canteiro que tinha flores e arbustos pisados e quebrados, bem em frente a uma placa de ‘não pise’. O senso visual e jornalístico foi mais rápido que o freio do pesquisador, e perguntamos ao repórter se aquilo poderia ter ocorrido durante o carnaval. Ao que ele nos diz: “dá uma boa foto”. O alerta de Lago nos veio à mente, e constatamos que uma breve conversa pode influir no que os informantes fazem ou deixam de fazer. É por isso que a observação é ‘participante’, mesmo que tentemos ser neutros. Essa ausência de neutralidade é demarcada por EDITOR-01¹²: “Acho que a presença de uma pessoa estranha, alheia, ela causa curiosidade [...]. E obriga a refletir também um pouco”.

Nossa chegada às redações acaba sendo o momento de maior estranhamento, como explica TEXTO-05. “No primeiro dia todo mundo [ela faz uma cara de quem se pergunta ‘quem é esse cara’]. [...] A partir do segundo dia, já ficou completamente natural a sua presença”. Percebemos o quanto já fomos aceitos quando, no quarto dia de pesquisa, a editora-chefe da redação do sul diz: “não precisa ficar pedindo para acompanhar [o trabalho de algum profissional dentro da redação]. Senta do lado e fica vendo”.

Notamos que faz parte de um processo de pesquisa como o que realizamos interferir um pouco no ambiente. TEXTO-02 nos explicita essa constatação.

Quando tu chega num lugar [...] e as pessoas já sabem que tu estás ali fazendo o teu trabalho, pesquisando, observando, elas já mudam o comportamento do dia a dia. [...] Eu acho que as pessoas ficam mais proativas [...] vai ter gente que vai querer aparecer demais, outros vão querer aparecer de menos, vão ficar mais retraídos. [...] É normal. Ser humano.

Mas há aqueles para quem esse efeito é mínimo. FOTO-02 diz que o processo de pesquisa não interferiu em seu trabalho “porque de qualquer maneira eu tinha que fazer o serviço”. Questionado se deixou de fazer alguma coisa ele diz: “eu fiquei menos na minha rede social, talvez (risos). Pode ter sido mais produtivo”. O que sugere que o olhar externo

12 Estas siglas serão usadas ao longo da tese para identificar os profissionais. Tanto ao nos referirmos a eles quanto a todos os atores observados usaremos sempre o gênero masculino, opção que pudemos adotar como camada adicional de dificuldade na identificação de nossos informantes porque esta pesquisa não se debruça sobre a questão de gênero dentro da profissão.

provoca em quem é observado uma busca por mostrar seu melhor perfil. FOTO-03 disse que nossa presença não o incomodou devido à discrição. “Tu parecia que nem tava. Tu ficava de lado, num cantinho, só observando. Às vezes eu até esquecia que tu tava ali. [...] Teve uma hora que eu até perguntei por ti, ‘cadê o Silvio? Já foi embora?’.

Mas nem sempre é bom ficar só observando. Às vezes é preciso interagir, como nos explicou FOTO-06: “Eu só fiquei preocupado na primeira pauta [...]. As pessoas, eles não sabiam... [...] ‘o que aquele cara tá anotando ali?’. [...] Poderia chegar junto, ‘eu tô fazendo a matéria’, e aí saía fora”. Aqui nossa presença poderia ter atrapalhado a pauta mesmo sem querer, caso os entrevistados nos tomassem por fiscais, uma vez que os repórteres faziam matéria sobre vendedores ambulantes.

Já EDITOR-04 acredita que a alteração no dia a dia que a presença do pesquisador provoca pode ser suplantada pelo estímulo à reflexão que traz.

Eu nunca estive alheia à sua presença, porque eu sou muito curiosa [...]. Me fez pensar nos processos. [...] Quando você me indaga, você me obriga a pensar como que eu estou fazendo isso. E fica uma semente. Por exemplo, essa semente da gente pensar mais na imagem. [...] Porque a gente tem uma formação muito para texto. [...] me faz pensar, ‘poxa, mas se o mundo é tão maior do que as palavras apenas, porque que a gente fica só nas palavras?’. E eu acho que isso no dia a dia vai ter uma sementinha. [...] Eu não sei que hora que vai dar fruto, mas dá pequenos frutos no dia a dia. [...] Pode ser que intuitivamente, porque a gente guarda, assim, na memória, e às vezes você nem lembra que foi a partir daquela conversa que você tá pensando isso, mas foi. [...] Então eu acho que deixa pequenas sementes pra gente pensar melhor esse produto.

Perguntamos se nossa presença na redação os tirou do ritmo do trabalho. E EDITOR-04 diz que esse desvio por vezes estimula a reflexão em profissionais que não têm mais tempo para pensar, só para agir, e nesse sentido isso é positivo.

Ah, tira, mas... eu acho que a gente precisa tanto sair um pouco desse ritmo. [...] Mas ninguém me reclamou. E eu acho que as pessoas gostam. Na verdade a gente é meio carente. A gente fala tão pouco sobre jornalismo no dia a dia que acaba sendo um ‘poxa, eu vou poder falar sobre o meu trabalho’. Porque normalmente eu não falo sobre o meu trabalho, normalmente eu só faço. O tempo de reflexão ele é muito escasso. [...] A gente reflete sobre o nosso trabalho na mesa do bar. [...] Enquanto a gente está desenvolvendo, a gente não consegue refletir sobre ele. E esse momento de ter uma pessoa na redação pra perguntar pra gente sobre ele, funciona como reflexão. Você está falando sobre ele e você está se alimentando de reflexão. (EDITOR-04)

O fato de atuarmos na docência em Fotojornalismo causou certo desconforto inicial em pelo menos um dos informantes.

No primeiro dia, não me incomodou em nenhum momento. Muito pelo contrário. Porque eu sou uma pessoa que gosta de mostrar o meu trabalho [...]. Agora, no segundo dia, depois que eu soube do seu currículo, que você era professor da Federal e tudo, aí eu falei ‘c*****, o cara deve ser bom’ [...]. Isso incomodou depois. Deu uma insegurança. Eu falei ‘cara, será que eu tô fazendo certo?’ [...] Teve um dia que eu fiz alguma coisa que você falou assim ‘pô, tem uma sacada bem interessante disso daí’ e aí eu falei ‘ah, acho que eu tô tranquilo, acho que não tô fazendo tão feio, não’. Aí fiquei bem tranquilo. Eu vi mais como uma pessoa que estava talvez, assim, observando pra poder aprender ou pra poder entender, assim. Mas não de cobrança. (FOTO-04)

Já FOTO-07 disse que se sentia mais à vontade por saber que o pesquisador também era um profissional da mesma área.

Eu acho que pelo fato até de você trabalhar na área, de a gente saber que você já tem uma experiência nesta área, [...] acho que passou uma confiança. Não era uma pessoa leiga que ia lá pra julgar, às vezes sem nem saber como que funciona. Você sabe como funciona. Você sabe como que é as dificuldades do dia a dia ali.

Tais reflexões acerca do papel do pesquisador foram percebidas e anotadas nos cadernos de campo, o que possibilitou retomar o assunto nas entrevistas de modo diverso ao que havia sido originalmente planejado. Nesse sentido, as anotações feitas ao longo da observação participante permitiram não apenas rememorar aspectos do cotidiano vivenciado, como também replanejar as entrevistas.

A observação de campo foi anotada em 456 páginas de cadernos pautados de 23 linhas, com páginas de 14x20 cm (105 no sul, 148 no centro-oeste e 203 no sudeste) e capa dura para facilitar a anotação em qualquer local. As reflexões do pesquisador também faziam parte das anotações. Como escrever no caderno nem sempre se mostrava prático na rua, por vezes usamos duas outras estratégias para não perder as informações: gravar em voz, usando o *smartphone*; ou enviar um e-mail com anotações escritas para nós mesmos, também usando o telefone celular. Em ambos os casos essas informações eram lidas ou ouvidas logo que tivéssemos algum tempo, e anotadas no caderno de campo, que centralizou todas as observações. Usar essas duas estratégias possibilitou lembrar de detalhes do momento, o que seria muito difícil se deixássemos para anotar depois. Mas fazer anotações explicita a presença do pesquisador, e pode fazer com que o profissional observado não fique muito à vontade. Certo dia, quando estávamos acompanhando FOTO-11 tratar fotos ele nos diz: “me dá medo quando te vejo anotando nesse caderno”. Mostramos as anotações para tentar acalmá-lo, e explicamos que o fazemos para conseguir lembrar de tudo depois que a pesquisa

terminar. Mas o receio que ele demonstra, e que outros podem ter sentido, talvez esteja mais ligado ao que iremos dizer nessa tese, e não diretamente ao que anotamos.

A aproximação com os repórteres – fotográficos, principalmente – foi mais fácil nas redações do Sul e Centro-Oeste, tanto pelo fato de haver menos profissionais quanto porque todos eles, em algum momento do dia, passavam na redação. No Sudeste o grande número de profissionais e o fato de que poucos fotojornalistas passam pela redação, dificultou a aproximação. Por isso acabei focando o trabalho junto àqueles repórteres fotográficos que circularam por ali no período da pesquisa.

Inicialmente pensamos que as reuniões de pauta orientariam nosso dia, mas na prática isso não funcionou porque as pautas não nascem ali, sendo naquele momento apenas organizadas dentro do fluxo de publicação. Assim, foi mais efetivo ficar constantemente conversando com repórteres e editores para definir quais pautas ou profissionais acompanhar a cada dia. Geralmente tentávamos definir o cronograma no final do dia anterior, pois algumas vezes era melhor nem passar na redação, ou então chegar em horários específicos. Isso nos ajudou a encontrar tempo para diariamente acompanhar as versões online e impressa dos veículos, baixar as edições e algumas páginas web, explorar as redes sociais, revisar o andamento da pesquisa, complementar ou rever as anotações no caderno de campo, buscar os materiais antigos que eles citavam, pesquisar temas abordados, etc. Isso nos consumiu, ao longo da pesquisa de campo, das 7 ou 8 horas da manhã até 20 ou 21 horas, ao longo dos sete dias da semana, mas procurando brechas para recuperar as energias ao longo do percurso.

Uma das limitações que tivemos para acompanhar o trabalho dos repórteres foi o credenciamento para pautas fechadas. Conseguimos entrar em uma coletiva com um secretário de estado graças à insistência do repórter fotográfico, assim como conseguimos entrar em um estádio de futebol com a credencial do motorista da redação. Mas fomos convidados a nos retirar da passarela e não tivemos acesso à área de apuração dos resultados do carnaval. Também não conseguimos acompanhar jogos de futebol nos estados onde o campeonato estadual, que ocorria àquela altura do ano, era mais estruturado. Isso nos levou a priorizar o acompanhamento de pautas que não necessitassem de credenciamento.

Apesar de termos sido muito bem recebidos e tratados ao longo de todo o processo de observação e entrevistas, sentimos que esse acolhimento se deu principalmente por parte dos

profissionais com os quais a pesquisa interagiu diretamente. Junto aos demais, houve momentos onde percebemos certo incômodo com nossa presença. Na redação do Centro-Oeste soubemos que o dono do jornal, mesmo tendo autorizado a pesquisa, havia perguntado quanto tempo ainda ficaríamos lá. Na redação do Sudeste, quando acompanhamos uma reunião de pauta na qual há conexão por voz com a sucursal de Brasília, um dos diretores do jornal logo avisa “hoje temos visitas”. Na mesma redação, certo dia quando conversávamos com uma editora de fotografia, o editor de esportes nos diz, em aparente tom de brincadeira, que estávamos ali só para descobrir o que eles iriam dizer a respeito do ex-presidente Lula (minha pesquisa nesse veículo se encerra no dia em que foi decretada a prisão do ex-presidente, no início de abril de 2018), e que meu principal objetivo era acompanhar o trabalho do jornal na cobertura da prisão, que naquela redação se avaliava que ocorreria no dia 4 de abril.

Ao final do processo de observação, realizamos entrevistas com profissionais que se revelaram importantes e cujo trabalho geralmente acompanhamos. As entrevistas foram autorizadas através de um termo de consentimento e de uma autorização para gravação, ambos precedidos pela apresentação formal da pesquisa através de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que repassamos aos editores antes do início da pesquisa, e aos profissionais ao longo do período de observação. Foram entrevistados 9 profissionais na redação do Sul (3 repórteres fotográficos, 3 repórteres de texto, 2 editores e 1 diagramador), 10 profissionais na redação do Centro-Oeste (4 repórteres fotográficos, 3 repórteres de texto, 2 editores e 1 montador de vídeo / *webmaster*), e 10 profissionais na redação do Sudeste (5 repórteres fotográficos, 4 editores e 1 montador de vídeo). O escasso tempo que os repórteres tinham fez com que algumas entrevistas, nas redações do Sul e do Centro-Oeste, precisassem ser feitas em duas ou três etapas. Contamos com a compreensão das editoras para que cada um deles pudesse conversar conosco entre meia e uma hora. Com uma das editoras, realizamos a entrevista enquanto almoçávamos, e com outras gravamos em meio ao andamento do trabalho, casos que adicionaram certa dificuldade na transcrição, devido ao excesso de ruídos. Na redação do Sudeste não foi possível realizar duas entrevistas combinadas (com um montador de vídeo e com um editor de infografia e diagramação) em função do elevado nível de stress e acúmulo de atividades que se estabeleceu com a

decretação da prisão do ex-presidente Lula. Também em função disso a última entrevista com um repórter fotográfico foi realizada via Skype três semanas depois de nossa saída da redação.

As entrevistas foram divididas em três blocos. No primeiro buscávamos situar o entrevistado, entender quem ele é, de onde veio, o que fez em seu caminho profissional até chegar ao que faz hoje. Nosso objetivo era compreender a trajetória do jornalista, para depois conseguir situar suas respostas. No segundo bloco procurávamos conhecer sua produção de imagens, aquilo que ele faz, como faz, e o que evita fazer. Partimos do pressuposto que seus modos de fazer estão relacionados à trajetória que ele explicitou brevemente no bloco inicial. E na última parte o estimulávamos a pensar em questões teóricas. Aqui, a entrevista quase se transformava em uma conversa, porque eram perguntas sobre como ele pensa a produção de imagens jornalísticas. Foi nessa parte que alguns entrevistados pediram para repetir as perguntas ou disseram que achavam complicado responder sobre aquilo. Nosso objetivo nessa parte era tentar captar como o entrevistado encarava tais tensionamentos técnicos, éticos e estéticos da profissão.

Todas as gravações, autorizações e anotações de campo foram digitalizadas e arquivadas em nuvem, como forma de prevenir uma possível perda ou roubo.

As trinta e duas horas e meia de entrevistas¹³ registradas em dois gravadores digitais (um gravador e um *smartphone*) foram transcritas, inicialmente pelo pesquisador e, mais tarde – porque a tarefa mostrou-se muito demorada – de forma terceirizada. Apesar de lento, esse processo serviu para que o pesquisador se integrasse a cada detalhe (pela atividade de transcrição ou de revisão do que foi transcrito) do material coletado nas entrevistas. Paralelo a essa atividade, redigimos três artigos a partir de elementos observados em campo. Desta forma pudemos discutir algumas ideias nos congressos onde os apresentamos, lapidando-as. Ao final do processo terceirizado de transcrição empreendemos uma revisão do trabalho, o que se mostrou bastante importante. Retiramos os ‘entendeu’, ‘né’ e as repetições do tipo ‘já já’. Notamos que o fato de passar várias vezes pelas entrevistas para transcrevê-las (algumas)

13 Destas, trinta e uma horas correspondem às entrevistas realizadas após a observação de campo nas três redações, e uma hora e meia a uma entrevista extra, realizada seis meses após o encerramento da pesquisa de campo, com a editora da área de imagem do jornal do sudeste. Solicitamos essa conversa adicional porque a redação havia passado por recentes mudanças, e em diversos casos ela nos dizia que naquele momento poderia responder daquela forma, mas que talvez dentro de uns seis meses, após as mudanças se acomodarem, talvez pudesse pensar diferente.

ou para revisá-las (a maioria) nos levou a ouvir pelo menos uma ou duas vezes cada uma delas, antes de passar a lê-las. Isso nos fez observar várias coisas importantes, que fomos anotando ou deixando claro na transcrição, iniciando assim o processo de análise. Permitiu também ter uma transcrição muito mais fiel. Por melhor que fossem os transcritores (trabalhamos com quatro profissionais), eles deixavam passar erros em termos técnicos, mas também em expressões. Por exemplo, foi transcrito “a partir de um pedido que tu indicou” quando havia sido dito “a partir de um pedido do editor”, possivelmente porque a palavra ‘editor’, que para nós é chave, para o transcritor não tinha essa relevância e por isso não lhe veio aos ouvidos. Houve correções que mudaram completamente o sentido da frase, como em “me sinto confortável, me sinto bem” e que na verdade tinha sido dito (e foi corrigido para) “me sinto desconfortável, não me sinto bem”. Não foram poucas as correções efetuadas. Nesse sentido, todo o grande tempo investido na transcrição e revisão nos ajudaram não apenas a ter um texto mais fiel ao que o entrevistado disse, como a ficarmos mais conectados com o conteúdo das entrevistas.

A análise do material coletado começou a ocorrer já ao longo da transcrição e revisão, quando observamos determinadas atitudes, atividades, modos de atuar, etc., que se repetiam entre profissionais das diferentes redações. Muito disso já havia sido observado e anotado nos cadernos. Vislumbramos, então, padrões que poderiam orientar a construção de um discurso coerente acerca de nosso objeto de pesquisa, e que nortearam a construção da análise apresentada. Tais padrões foram em boa parte construídos pelo próprio pesquisador, no sentido de que haviam questões que se desejava discutir, e hipóteses a testar. Mas são complementados por elementos que surgem ou se organizam ao longo da pesquisa empírica.

Finda e revisada a transcrição, nós a imprimimos e relemos, anotando em suas margens os padrões identificados. Como novos padrões foram se mostrando ou eram lembrados ao longo da leitura, houve a necessidade de uma segunda revisão deles ao final do processo, de forma, principalmente, a deslocar determinadas falas para categorias que só foram pensadas após sua leitura, bem como a unir categorias semelhantes. Por fim, tais categorias foram distribuídas ao longo do sumário prévio, começando a dar forma ao capítulo de análise.

Tais recortes das entrevistas receberam, na sequência, anotações retiradas dos cadernos de campo, compondo um relato abrangente da pesquisa de campo. A composição destes dois materiais de campo deu origem ao conteúdo descritivo do capítulo de análise da pesquisa.

A esse material coletado em campo, agregamos a coleta de exemplos, advindos de jornais (principalmente) e revistas, impressos ou online. Como nosso objeto de interesse pode estar em muitos veículos, não fizemos uma coleta sistemática, mas fomos reunindo exemplos de usos de imagens e formatos de publicação desde a fase do pré-projeto. Priorizamos a coleta em veículos dos quais éramos assinantes (fizemos assinatura em dois veículos regionais e dois de circulação nacional) e naqueles de livre acesso, mas também coletamos exemplos, embora de forma limitada pelo *paywall*, em veículos que não se enquadrassem nessas características.

Após o término da etapa de campo, continuamos a observar o material produzido pelos veículos onde estivemos, buscando também a produção daqueles profissionais cujo trabalho acompanhamos. Em alguns casos isso também se deu através do perfil do profissional no *Instagram*. Entretanto, não nos limitamos aos veículos e profissionais que observamos e entrevistamos, prosseguindo assim na coleta de exemplos de usos e funções de fotografias e vídeos na produção de narrativas jornalísticas.

Para finalizar, quando completou um ano da realização da pesquisa de campo, voltamos a fazer contato, via *Whatsapp*, com um profissional de cada redação, para verificar se havia ocorrido mudança na equipe de fotojornalismo.

3 AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Ela pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa compreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, apesar de todos os riscos, que é possível trabalhar com elas (LINS; MESQUITA, 2008, p. 10)

Tanto a fotografia quanto o jornalismo desenvolvem-se no século XIX a partir de valores burgueses, industriais e ligados às massas dos centros urbanos que a partir daquele momento se desenham. Ambos são produzidos por humanos através do uso de máquinas. Sendo, portanto, produtos da modernidade, é preciso compreendê-los pela ótica de Latour (2013): ‘prometem’ totalidades que são impossíveis de serem cumpridas. O jornalismo promete a verdade, promete ser um retrato fiel do evento narrado. E a fotografia promete registrar o mundo físico tal qual ele é, ao modo de um olho neutro, técnico, imerso no ambiente.

As duas promessas estão naufragando aos poucos, há décadas, e hoje já não sabemos se é melhor consertar o barco ou construir um novo. O jornalismo já não consegue entregar uma certeza totalizante e a fotografia já não oferece documentos objetivos. Possivelmente nunca o fizeram, embora as pessoas acreditassem nessas promessas.

A compreensão de que a fotografia pode atuar como ‘prova’ de acontecimentos do mundo histórico-social ou da existência e forma de corpos do mundo físico lastreou o fotojornalismo ao longo do século XX, e orientou seus preceitos éticos e prática cotidiana.

A noção de que a fotografia é um tipo muito específico de imagem também levou à criação de funções profissionais como a de fotojornalista. E mesmo quando se valiam de um idêntico filme 35 mm, fotojornalistas e cinegrafistas se diferenciavam por trabalhar com equipamentos diferentes, para mídias distintas, e gerar narrativas que não utilizavam a mesma gramática. Com a popularização de equipamentos convergentes no início do século XXI os fotojornalistas passam a realizar trabalhos que antes eram feitos por cinegrafistas. Teria esse movimento sido promovido por uma aproximação meramente técnica? As imagens fotográficas e videográficas da era digital já não carregam mais distinções? Ou pelo fato da

imagem cinematográfica ter se originado da imagem fotográfica, não possuiriam elas uma genealogia em comum, que lhes confere semelhanças mesmo na diferença?

Nosso intuito nesse capítulo é discutir a ontologia das imagens técnicas utilizadas pelo jornalismo, para com isso poder analisar os hibridismos e contaminações na linguagem e nos modos de trabalho a partir do que são hoje e não do que foram ontem. Posto que trabalhamos orientados por uma noção ecológica das mídias, traçaremos um itinerário por vezes arqueológico, que busca enfatizar as conexões dessa rede atemporal.

3.1 EM PRIMEIRO LUGAR, IMAGEM

Imagem é um conceito que deve sempre ser pensando no plural, tanto por sua variedade tipológica quanto pela múltipla distribuição espaço-temporal. Afinal, tudo que percebemos através de nosso sistema óptico é uma imagem. Mas tanto Klein (2005) quanto Santaella e Nöth (2008) lembram que o conceito de imagem também pode abarcar aquilo que vemos sem ver – nossas fantasias, imaginações, representações mentais – e que chamamos de imaginário. O escopo deste trabalho – mesmo sabendo e levando em consideração que as imagens produzidas materialmente e o imaginário se entrelaçam – irá se circunscrever, no entanto, apenas às primeiras.

Dentro do que é visível para nossos olhos, podemos pensar em imagens como a nossa percepção visual do que está no mundo (cenas) e como uma produção de algo para ser visto (representação/expressão visual). Estas últimas, que compõe nosso interesse mais direto, podem ser criadas de modo artesanal ou técnico. As primeiras são feitas pela mão humana, com ou sem o auxílio de instrumentos, e as últimas são feitas por aparelhos manipulados direta ou indiretamente por seres humanos. São estas últimas que nos interessam no presente trabalho.

Se existem no mundo, as imagens precisam se constituir associadas a elementos materiais para aparecer aos nossos olhos. Brea (2010) sugere que podemos pensá-las em três regimes, que coexistem em distintas épocas: a imagem-matéria (que existe inscrita e unida a um suporte do qual resulta inseparável), a imagem-filme (que ocupa uma fina camada sobre a superfície plana do suporte que a abriga), e a imagem eletrônica (formada por pontos acesos ou apagados eletrônica e individualmente). O caminho proposto pelo autor demarca a

transição das imagens de um regime artístico para o da cultura visual contemporânea, e pode nos ajudar a compreender as transformações pelas quais a fotografia – nosso foco de interesse dentro do universo das imagens produzidas – vêm passando. Nós o usaremos também para evitar a simples dicotomia entre imagens fixas e em movimento, uma vez que a sensação de fixidez ou movimento – ou sua temporalidade – está relacionada ao regime técnico que permite sua visualização. Acreditamos que as ideias de Brea carregam pontos de contato e divergências com os três paradigmas da imagem propostos por Santaella e Nöth (2008)². Como classificações que são, ambos deixam lacunas (Santaella e Nöth, por exemplo, não diferem a imagem fotográfica da cinematográfica, e Brea praticamente ignora a imagem fotográfica impressa), e por isso enxergamos que eles podem ser complementares e precisam ser usados – como todo modelo – com as devidas ressalvas. Por ser uma reflexão mais recente, no entanto, centraremos nossa argumentação principalmente a partir das ideias de Brea.

As imagens que aqui irão nos interessar são sempre bidimensionais, o que implica que sua representação se dará em uma superfície. Tais superfícies imagéticas são produzidas a partir do esforço humano em abstrair duas dimensões – a profundidade e o tempo –, bem como são lidas através de esforço semelhante em recuperar essas dimensões. Tal empreendimento se dá através da imaginação humana, mas pode ser estimulado através de artifícios técnicos como o fazem as imagens estereoscópicas ou as em movimento. Para decifrá-las é importante saber que se constituem em planos, e que portanto seu significado se encontra na superfície. “Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem” (FLUSSER, 2011, p. 21). Esse vaguear circular-caótico pode tanto retornar ao mesmo ponto quanto seguir em qualquer direção, buscando acompanhar a estrutura da imagem ou simplesmente seguir a intuição do observador. Dessa forma a compreensão da imagem se dá a partir de uma negociação entre a intencionalidade dos autores e do observador.

2 Os autores propõe uma divisão (ou paradigmas) baseada nas transformações ocorridas nos modos de produção das imagens. No pré-fotográfico, entre outras características, a criação é artesanal e depende do suporte, a imagem é única e criada ao longo do tempo, o autor a produz manualmente ou com instrumentos. No fotográfico a produção é técnica, a imagem é reproduzível, o processo é diádico (a imagem é um ‘duplo’ do real), seu produtor precisa de habilidades perceptivas e prontidão. E no pós-fotográfico o suporte da imagem é o dispositivo que a apresenta, sua base é simbólica e não material, o produtor se vale de habilidades lógico-rationais para criá-la.

E se é interpretada por um observador, uma imagem está aberta a variadas leituras. Alberto Manguel (2001), partindo da reivindicação de que os observadores comuns têm a responsabilidade e o direito de ler imagens e suas histórias, propõe que elas podem ser tomadas como narrativa, ausência, enigma, testemunho, compreensão, pesadelo, reflexo, violência, subversão, filosofia, memória ou teatro. Mais do que destrinchar os modos pelos quais cada uma dessas possibilidades se constrói, nos interessa aqui ressaltar a existência de tal multiplicidade, bem como a importância da recepção e do sujeito observador na produção dos significados das imagens. Tal liberdade de leitura está associada à destruição de imagens de igrejas europeias durante a Reforma Luterana, uma vez que isso poderia levar os cristãos a interpretações próprias – e indesejadas – das escrituras sagradas. Ao analisar o iconoclasmo religioso do século XVI, Dreher lembra que “quando se pretende ver a imagem apenas como ‘ídolo’, destrói-se a percepção para o pensamento simbólico” (2001, p. 33).

Embora de forma bastante diversa, a mesma noção de que a leitura da imagem se dá em quem a vê é proposta por Jonathan Crary (2012), que defende a hipótese de que um novo tipo de observador formou-se a partir das primeiras décadas do século XIX na Europa. Antes disso, entre o final do século XVI e a virada do século XVIII para o XIX o paradigma dominante – o que não implica que fosse o único – era o de “um observador interiorizado em relação a um mundo exterior” (CRARY, 2012, p. 40). Mesmo compreendendo que enquanto técnica a câmara escura e a perspectiva renascentista sobrevivem na fotografia, Crary defende que os modos de ver engendrados por tais técnicas na pintura são substancialmente diferentes daqueles que serão construídos na fotografia, no cinema e nas demais imagens técnicas que se desenvolvem a partir de então. O autor enxerga que a partir do século XVI se dá o surgimento de um observador isolado, distanciado do mundo, para quem o ato de ver é separado do corpo.

As sensações externas e internas são as únicas vias do conhecimento que encontro para chegar ao entendimento. Até onde pude descobrir, só elas são as janelas pelas quais a luz é introduzida nesse *quarto escuro*. Parece-me que o entendimento não difere muito de um armário totalmente vedado contra a luz, com apenas uma pequena abertura [...] que permite a entrada de imagens visíveis externas, ou alguma ideia de coisas externas; se as imagens que adentram nesse quarto escuro ficassem lá e permanecessem de tal forma ordenadas a fim de serem encontradas ocasionalmente, isso seria bastante semelhante ao entendimento do homem. (CRARY, 2012, p. 48)

Neste paradigma o observador é cartesiano e concebido de maneira diferente daquela do pensamento grego ou medieval. A câmara escura é usada pelo autor como um modelo para ilustrar a posição e as possibilidades daquele que observa.

Mas, logo no início do século XIX, as experiências de fisiologia ótica realizadas por Goethe sugerem que o observador não existe isolado daquilo que é visto. “O importante na exposição que Goethe faz da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos comumente apresentados como distintos e inconciliáveis: um observador fisiológico [...] e um observador [...] produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual” (CRARY, 2012, p. 73). Nesse paradigma, a percepção do mundo passa a estar ligada ao corpo que percebe, e o observador não está mais isolado ou distante do mundo. A teoria das cores de Newton, que estabelecia valores absolutos, dá lugar a uma compreensão na qual as cores são relativizadas pelo sujeito que as vê. Corpo e mente já não podem mais existir separadamente, como o eram para Descartes. “Schopenhauer rejeitou qualquer modelo do observador como receptor passivo das sensações; ao contrário, propôs um sujeito que era a um só tempo o lugar e o produtor de sensações” (CRARY, 2012, p. 78). Tal compreensão vai transformar o estatuto do observador. Vale lembrar que nesse período o próprio entendimento científico do que é a luz mudou de uma noção clássica e newtoniana corpuscular para outra eletromagnética e ondulatória. A fisiologia também mudou nessa época, e estudos mostraram que um mesmo impulso elétrico quando aplicado na pele pode gerar uma sensação de toque, mas quando aplicado a um nervo ótico pode produzir sensações visuais, levando à conclusão de que “a experiência que o observador tem da luz não mantém uma relação necessária com qualquer luz real” (CRARY, 2012, p. 91). E se tal sensação não depende necessariamente de uma fonte de luz externa, sua visão pode ser real sem que a existência física do referente o seja.

O que estava em jogo e parecia tão ameaçador não era apenas uma nova forma de ceticismo epistemológico acerca da inconfiabilidade dos sentidos, mas uma reorganização positiva da percepção e de seus objetivos. A questão não era somente como saber o que é real, mas que novas formas do real estavam sendo fabricadas. (CRARY, 2012, p. 93)

Goethe desenvolve a noção de pós-imagens retinianas³, ou da presença da sensação na ausência de um estímulo, fenômeno subjetivo que já era descrito desde a antiguidade, e que deu origem a muitas crenças em fantasmas. Com os novos estudos essas visões tornam-se uma verdade subjetiva, ótica. Tais descobertas implicam também que a percepção sensorial é produzida pelo sujeito que percebe, e que a temporalidade é um elemento inseparável da observação.

3 O fenômeno da pós-imagem retiniana, ou persistência retiniana consiste na tendência do cérebro a fundir mentalmente imagens vistas sequencialmente num espaço de tempo muito curto, porque quando a nova surge o estímulo da antiga ainda não se esvaiu.

Os estudos de Goethe, Müller, Schopenhauer, Plateau, Purkinje e outros fisiologistas permitiu a construção de diversos aparatos óticos que inicialmente tinham objetivos científicos, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular: o Taumatrópio⁴, a Roda de Faraday, o Fenascitoscópio/Fenaquistoscópio⁵, o Estroboscópio⁶, o Zootrópio⁷, o Diorama⁸, o Caleidoscópio⁹, o Estereoscópio¹⁰, o Praxinoscópio¹¹, bem como as Fantasmagorias¹² ou o Teatro Optico¹³. O que eles têm em comum é o fato de darem a ver imagens que são produzidas fisiologicamente e que não só dependem de um observador para existir quanto são produzidas a partir da relação entre os estímulos atuais e os anteriores

A criação de um aparelho que se valesse do princípio da persistência retiniana¹⁴ usando imagens técnicas, no entanto, só veio a ser viável após o desenvolvimento do obturador (que permitia tempos de exposição muito curtos) e de uma composição química para placas e filmes que ampliasse a sensibilidade à luz e reduzisse o tempo de exposição. Foi este pequeno salto, dado por Muybridge ainda usando colódio úmido (BENEDETTI, 2018) que possibilitou a produção sequencial de fotografias. E é a partir daí que podemos começar a falar em imagem fotográfica (imagem técnica estática, de cunho material) e imagem cinematográfica (imagem técnica em movimento, de cunho virtual). Assim, compreendemos que a imagem fotográfica está no DNA da imagem cinematográfica não apenas porque o fotograma está

4 <https://www.youtube.com/watch?v=vypEOfWjzv8>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=WhDBGFFrmUI> ou tutorial para fazer em <https://www.youtube.com/watch?v=2rzwdRqsuVM>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=XNp8UDZN0mI> ou <https://www.youtube.com/watch?v=CaNJFMfpeng>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=4l4lCgEa69A>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=VoCZscSBeOE>

9 <https://www.youtube.com/watch?v=1g4Dkd1vTP0>

10 <https://www.youtube.com/watch?v=0iNZ8btf60M>

11 <https://www.youtube.com/watch?v=VAPERoqO0po> ou com som em <https://www.youtube.com/watch?v=ChRD0UG0txw>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=S9hVVLOHdTI>

13 https://www.youtube.com/watch?v=TAUA6pg_EXk

14 Apesar de trazer aqui a noção de pós-imagem retiniana descrita por Goethe, consideramos importante demarcar que hoje tal noção já não é consenso. Não iremos entrar no debate acerca de qual princípio representa melhor a forma de funcionamento de nosso sistema visual mas tendemos a concordar com o que apresenta Betancourt (2002). Citando Hochberg e Brooks esse autor sugere a reconfiguração do tradicional modelo fisiológico (no qual o movimento aparente se deve à fisiologia do sistema óptico humano) por outro baseado na teoria cognitiva e na Gestalt, que compreende o movimento percebido não como uma ilusão, mas como algo perceptivamente tão real quanto qualquer outro movimento: “O que vemos resulta de uma comparação interna entre uma experiência de sentido imediato e um conhecimento anterior. Vemos movimento em ambos os casos porque compreendemos o que vemos em termos de encontros com o real” (No original: *What we see results from an internal comparison between immediate sense experience and prior knowledge. We see motion in both these cases because we understand what we see in terms of encounters with real* – Betancourt, 2000, online).

materializado na base de projeção, mas também porque é a criação do instantâneo que viabiliza o cinematógrafo (GUNNING, 1996).

Embora fotografias que dão ao observador a sensação de movimento já possam ser antevistas nas experiências cronofotográficas¹⁵ de Muybridge e Marey, é no cinematógrafo dos irmãos Auguste e Louis Lumière que tal possibilidade irá se cristalizar e desenvolver. As *motion pictures* são perceptualmente diversas das *still pictures* e mesmo que delas derivem passarão a ser conhecidas genericamente pelo nome de ‘cinema’. O cinema, no entanto, não se resume à imagem cinematográfica, embora a abarque. Cinema é uma indústria de entretenimento audiovisual que extrapola tais imagens e que não faz parte do foco deste trabalho. O que aqui nos interessa são as imagens fotográficas (‘estáticas’) e as cinematográficas/videográficas (‘em movimento’), por isso demarcamos tal separação.

Mas a imagem que requer nosso foco de atenção não é a do início do século XX, e sim aquela com a qual nos defrontamos atualmente. E se as ideias de Crary de forma alguma estão defasadas, posto que o observador subjetivo “ganha forma em práticas e discursos diferentes, e cujo imenso legado serão todas as indústrias da imagem e do espetáculo do século XX” (CRARY, 2012, p. 147), nos parece que tal noção precisa ser complementada. Para isso lançaremos mão das ideias de *imagem complexa* e de *imagem interface* desenvolvidas pelo espanhol Josep Català, para quem a *cultura do texto* – da era de Gutenberg – e a *cultura da imagem* – ligada à fotografia, cinema e televisão – estão a dar espaço no mundo ocidental a uma *cultura visual*, que “não depende tanto das imagens mas da tendência moderna a visualizar ou colocar em imagens tudo o que existe”¹⁶ (CATALÀ, 2005, p. 41).

Assim como Crary, Català enxerga que é a imagem técnica em movimento que começa a quebrar o paradigma representado pelas imagens produzidas sob a égide da perspectiva renascentista, que ele chama de ‘imagens fechadas’, por solicitar que concentremos nela, de forma exclusiva, nossa atenção. E por mais que o quadro pintado ou cenário teatral (imagem fechada) tenham sobrevivido na tela do cinema e mesmo nos dias atuais, é na imagem em movimento que os significados começam a se constituir, de forma aberta, através de um fluxo temporal.

15 Cronofotografia é o primeiro nome dado à captura sequencial de fotografias em intervalos curtos e iguais. O termo foi criado por Étienne-Jules Marey para seus estudos de fisiologia.

16 No original: “no depende tanto de las imágenes como de la moderna tendencia a visualizar o poner en imágenes lo existente”

Mas é com a televisão, computadores, *smartphones* e a atual infinidade de dispositivos digitais de tela que as imagens deixam de ser percebidas de forma isolada, seja porque mostram-se como parte de um ambiente diversificado, seja porque nosso sistema perceptivo as agrupa. E uma das consequências de tal abertura é que ela leva à hibridação. “A *imagen abierta* está constantemente propondo significados através de novas conexões: significados todos eles válidos, estáveis em seu momento particular” (CATALÀ, 2005, p. 47)¹⁷. Há assim um constante movimento, seja interno das próprias imagens, seja do olhar dentro ou entre as imagens, seja um movimento cognitivo através de sua cadeia de significados. Por isso Català diz que não existe mais contraposição entre imagens fixas ou dinâmicas, uma vez que a imagem contemporânea move-se entre o tempo-movimento-duração e o tempo-estático-memória.

As imagens, todas as imagens, são temporais, seja porque incorporem a duração através do movimento ou porque expressem distintas camadas de memória; seja porque proponham um prolongamento de si mesmas em outras imagens relacionadas ou porque a visão do observador as leve a estabelecer relações não pensadas com o entorno. (CATALÀ, 2005, p. 49)¹⁸

Mesmo as imagens que originalmente foram produzidas e/ou consumidas de forma fechada hoje se colocam, dentro de nossa cultura visual, em um contínuo diálogo, baseado em nosso imaginário que não para de reinterpretá-las. A *Monalisa* de Andy Warhol ou a foto de Che Guevara feita por Korda são apenas dois exemplos clássicos dessas múltiplas possibilidades de contaminações e hibridações.

Isso implica que a realidade contemporânea é multifacetada, e que portanto necessita de olhares através de múltiplos ângulos para que sejam reconectadas as diversas camadas de informação. Tais objetos não possuem mais uma característica unitária. São complexos, e precisam ser compreendidos através de uma *mirada*¹⁹ também complexa.

17 No original: “La *imagen abierta* está constantemente proponiendo significados a través de nuevas conexiones: significados todos ellos válidos, estables en su particular momento”.

18 No original: “Las imágenes, todas las imágenes, son temporales, ya sea porque incorporen la duración a través del movimiento o porque expresen distintas capas de memoria; ya sea porque propongan una prolongación de sí mismas en otras imágenes relacionadas o porque la visión del observador las lleve a establecer relaciones insospechadas con el entorno”.

19 Optamos por não traduzir o termo ‘*mirada*’ porque Català diferencia ‘*mirar*’ de ‘*ver*’. O segundo termo está relacionado a um olhar ingênuo, simples, como se fosse possível acessar a realidade através de uma janela. Já a noção de ‘*mirada*’ é usada no sentido de um olhar que negocia com o imaginário, com a cultura visual, com a memória e com o conhecimento, sendo em suma uma abordagem mais complexa da visualidade.

Desde logo Català alerta que complexidade não é sinônimo de complicação. Vivemos cercados de fenômenos complexos e tentar reduzi-los, simplificá-los, mesmo que isso leve a resultados práticos notáveis, não conduz a compreensões acerca dos mesmos.

A mirada complexa sobre este problema proporia, pelo contrário, uma axiologia baseada na busca do significado mais do que na de eficiência, sem deixar por isso de entender que os valores [...] também podem constituir o fundamento de âmbitos perfeitamente adequados para a obtenção de derivações práticas, com a vantagem de que nesse caso as mesmas não estariam desprovidas de *humanidade*, como ao contrário ocorre com as realizações técnicas atuais²⁰. (CATALÀ, 2005, p. 59)

Uma imagem complexa assume-se como imagem, não buscando ser mimese do real, e admite um componente ideológico como algo inevitável, posto que é tanto produto de uma época e de uma cultura, quanto produzida por um agente. Além dessa consciência de ser imagem, ela também se mostra como tal, assumindo suas características e mecanismos representativos.

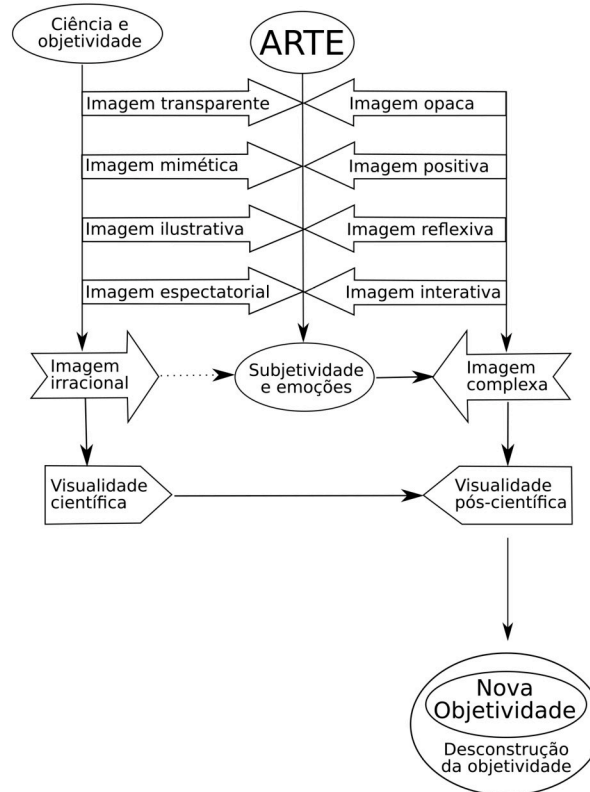
Mas a complexidade também se refere a um modo de interrogar a imagem, e assim “não deveremos nos referir somente a imagens complexas em si, mas também a uma mirada complexa sobre as imagens”²¹ (CATALÀ, 2005, p. 66). Isso implica que realidade, *mirada* e representação formam uma ecologia que produz fenômenos complexos.

A imagem complexa é típica da cultura visual, sendo opaca, positiva, reflexiva e interativa. Em oposição a ela, a imagem da cultura textual, denominada por Català de imagem irracional por ter o raciocínio substituído pela persuasão, é transparente, mimética, ilustrativa e espetacular (Figura 2). Atualmente convivemos com ambas, ou seja, produzimos e consumimos tanto imagens complexas quanto irracionais.

20 No original: “La mirada compleja sobre este problema propondría, por el contrario, una axiología basada en la búsqueda del significado más que en la persecución de la eficacia, sin dejar por ello de entender que los valores [...] también pueden constituir el fundamento de ámbitos perfectamente adecuados para la consecución de derivaciones prácticas, con la ventaja de que en tal caso las mismas no estarían desprovistas de *humanidad*, como por el contrario ocurre con los logros técnicos actuales”.

21 No original: “no deberemos referirnos sólo a imágenes complejas en sí, sino también a una mirada compleja hacia las imágenes”.

Figura 2 – Da imagem irracional à imagem complexa



Fonte: CATALÀ, 2005, p. 68

A transparência é a busca por estabelecer uma conexão direta com o real, mito fundante do conhecimento ilustrado, geralmente representado pela ideia de uma janela aberta para o mundo. Tais imagens buscam “substituir a interpretação e a crítica por um conhecimento visual supostamente objetivo”²² (CATALÀ, 2005, p. 70). Ao contrário dela, a imagem complexa propõe a opacidade, algo que nos faz parar a fim de iniciar, a partir dela, uma caminhada que pode levar a compreender a realidade. A imagem deixa de ser um ponto de chegada para se converter em ponto de partida.

A mimese implica na busca da semelhança, da cópia, da imitação ou mesmo da substituição do real. Català argumenta que a construção cultural de tal noção é tão forte que quando a deixamos de lado nos agarramos ao símbolo como forma de estabelecer uma ligação entre realidade e representação. Diante dela, a imagem complexa propõe a noção de exposição, ou seja, de uma construção visual que toma a realidade como ponto de partida, oferecendo assim algo mais que um suposto testemunho.

22 No original: “sustituir la interpretaci3n y la cr3tica por un conocimiento visual supuestamente objetivo”.

Porém, uma vez que estamos propondo a validade didática das imagens, devemos apresentar uma construção visual que proponha pontos de referência com a realidade, sem recorrer necessariamente a um realismo fantasmagórico que não pode fazer outra coisa senão obliterar nossa capacidade de ver uma vez que a relega à inconsciência²³ (CATALÀ, 2005, p. 75)

A noção de ilustração traz consigo a relação tradicional entre texto e imagem, no qual cabe à imagem apresentar o fundamento visual daquilo que o texto apresenta, atuando assim como um testemunho. Ao contrário dela a imagem complexa traz a ideia de reflexividade, ao atuar como ferramenta do pensamento, processo que é tanto didático quanto estético. Català enxerga na hipermidialidade contemporânea um uso no qual as imagens fazem parte de um conjunto que promove o pensamento através da visualidade. Esta noção é usada pelo autor para desenvolver a ideia de *imagem interface*²⁴.

Por fim a noção de espetacularidade, ou de uma imagem que é feita para ser vista e que portanto deve estar separada de um observador que a olha. Tal separação permite a construção de discursos sempre exteriores ao observador, e fundamenta a noção de uma janela para o mundo. Diante dela a imagem complexa apresenta a noção de interatividade, que é outro fundamento da noção de *imagem interface*, e que permite que seu significado não se esgote em uma visualização espectral, mas que sirva de conexão com outros discursos – visuais ou não – que levarão à construção de uma compreensão mais ampla, ou seja, mais complexa, daquilo que é apresentado.

Com tal noção de uma imagem que é complexa, tanto no sentido de sua produção quanto de sua compreensão, Català pretende aproximar ciência e arte, ao propor a superação de um método científico que é reducionista, normativo, simplificador e baseado numa lógica textual, por outro que é complexo, ecológico e visual. Por isso a noção de *mirada* é tão importante, uma vez que “permite separar a visão da ótica para incorporar a ela elementos culturais e cognitivos”²⁵ (CATALÀ, 2005, p. 87).

23 No original: “Sin embargo, puesto que estamos proponiendo la validez didáctica de las imágenes, debemos plantearnos una construcción visual que proponga puntos de referencia con la realidad, sin recurrir necesariamente a un fantasmagórico realismo que no puede hacer otra cosa que obliterar nuestra capacidad de ver puesto que la relega a la inconsciencia”.

24 Català compreende que é possível dividir em três fases a história da imagem moderna (renascentista, técnica e fantasmagórica), que são precedidas pela imagem medieval, e que estariam sendo suplantadas pela imagem interface. “A imagem interface é um espaço de relações que muda de acordo com a dialética que se estabelece entre seus polos, [...] o dispositivo [...] e o usuário. Esta imagem pode ser realista, abstrata ou conceitual [...] mas em todos os casos implica processos dialéticos e hermenêuticos de caráter uníssono” (CATALÀ, 2016, p. 35).

25 No original: “permite desgajar la visión de la óptica para incorporar a ella elementos culturales y cognitivos”.

3.2 A FOTOGRAFIA E O SURGIMENTO DAS IMAGENS TÉCNICAS

Imagens técnicas são imagens feitas por aparelhos (FLUSSER, 2011). E dado que a obra de Flusser nos leva a pensar na fotografia como a pioneira, é preciso lembrar que o caminhar humano não se dá por degraus. Se a fotografia demarca um alto grau de automatização do processo de produção imagética, isso se deve ao conhecimento acumulado ao longo dos séculos. Pois antes dela já existiam diversos artefatos que potencializavam a criação de imagens, seja permitindo obter uma percepção mais realista ou a reprodução de um grande número de cópias muito similares entre si, características que a fotografia herdaria.

O principal deles, no que diz respeito à fotografia, é a câmara escura. Aristóteles (cerca de 330 AC) já havia descrito seu uso na observação de eclipses, e o egípcio Ibn al-Haitham (965-1039 DC) a utiliza como instrumento para examinar os raios de luz (RENNER, 2009). A partir da Idade Média o conhecimento a respeito de seu uso se dissemina entre cientistas e artistas (Figura 3). Hockney (2001) defende a tese de que os mestres da pintura renascentista se valiam de instrumentos óticos – câmara clara, câmara escura e lente-espelho são os mais citados – para obter o grau de realismo captado por suas obras. E embora seja apenas mais uma ferramenta nas mãos dos pintores, é sua popularização que a levará a ser usada pelos pioneiros da fotografia.

Figura 3: Aparelho de perspectiva usado por desenhista no século XVI



Fonte: Albrecht Dürer (Book of measurements, circa 1525) in RENNER, 2009, p. 49

As técnicas de produção em série nascem com a xilogravura, se ampliam com as gravuras em metal e se aceleram com a litografia. A primeira consiste na impressão em papel a partir de originais esculpidos em negativo sobre pranchas de madeira. De acordo com Herskovits (1986) a técnica era utilizada pelos chineses desde o século II, mas se expande a partir do século V. A gravura em metal é desenvolvida por ourives europeus no século XV, melhorando a qualidade do traço da imagem (MARTINS FILHO, 1982). A litografia é criada por Alois Senefelder no século XVIII e se vale de uma pedra planificada sobre a qual um desenho é feito com um lápis gorduroso (CAVENAGHI, 2008), o que acelera a produção da figura de base em relação à xilogravura e à gravação em metal. Foi uma técnica muito usada pela imprensa ao longo do século XIX, inclusive no Brasil (ANDRADE, 2004). Niépce começa suas pesquisas, que culminarão no desenvolvimento da heliografia²⁶, com o objetivo de melhorar a litografia. Mas nenhuma delas pode ser considerada uma imagem técnica, pois o que está automatizado é apenas o processo de reprodução. Toda a criação das matrizes é feita, ainda, de modo artesanal.

Para Flusser as imagens técnicas estão no topo da escalada de abstração da relação entre homem e natureza. Em um primeiro momento o ser humano vivenciava uma relação mágica com as imagens (idolatria). Para desmágicizar tal relação, foi criada a escrita, código linear que permitia codificar cenas em textos, criando o pensamento conceitual. Nesse período as imagens se refugiaram em guetos, deixando de influir na vida cotidiana. A fotografia teria por objetivo reintroduzir as imagens na vida cotidiana, assim como emancipar a sociedade do pensamento conceitual linear. A noção de autonomia é central em *Filosofia da caixa preta*, onde Flusser toma a fotografia apenas como pretexto para discutir a liberdade numa sociedade pós-industrial, na qual os objetos perdem valor e a informação ganha importância. Imagens técnicas, ou seja, imagens produzidas por aparelhos, são, assim, “produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais” (2011, p. 29).

Desenvolvidos nas primeiras décadas do século XIX em diversas partes do mundo (MONTEIRO, 2001), os processos de obtenção de imagens através da luz – que a partir de meados do século passam a ser chamados de fotografia – reduzem ao extremo a intervenção

26 O termo ‘heliografia’, cunhado por Niépce para o processo que inventa, é usado na França até 1854 para se referir a todos os processos que produzam uma imagem pela ação da luz. Só a partir desse ano é que o termo ‘fotografia’ passa a ser usado, sob influência de Talbot (CAVENAGHI, 2008)

manual humana para sua produção, sendo por isso considerados como o primeiro tipo de imagem técnica. E isso a diferencia das imagens mentais, bem como das imagens artísticas ou artesanais. Vários tipos de imagens técnicas são criadas a partir de então, mas só nos interessam no presente trabalho aquelas usadas atualmente no processo de captação de informações jornalísticas. Considerando que há vários dispositivos produtores de imagens – câmeras fotográficas, cinematográficas e de vídeo, *scanners*, radares, sonares, aparelhos de ultrassom, aparelhos de raios-x, ressonância magnética, tomografia, etc. – restringiremos nosso trabalho e atenção às imagens fotográficas e videográficas, que são formadas a partir da passagem e inversão dos raios luminosos pelo estenopo²⁷ de uma câmara escura.

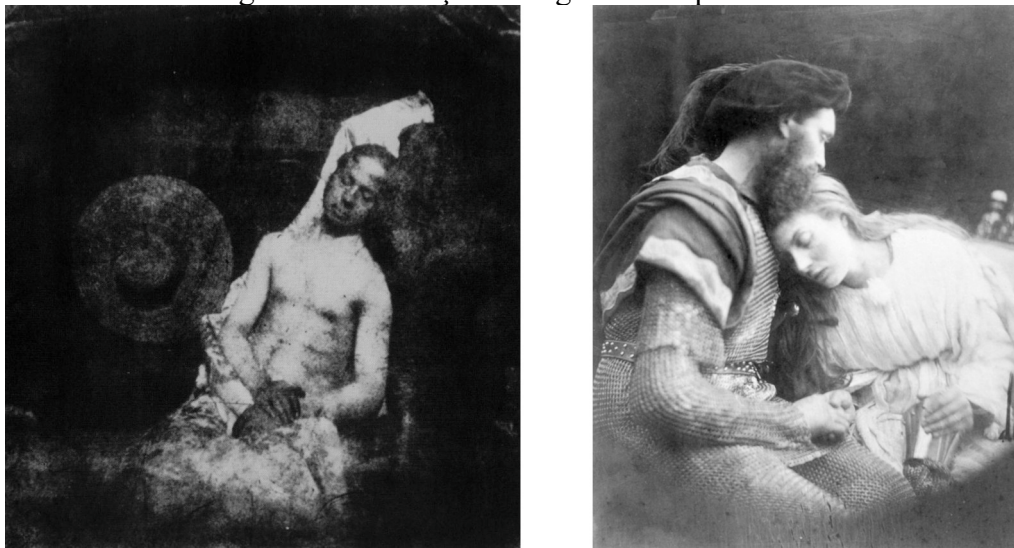
Quando a fotografia é inventada sua nitidez, aliada à crença dominante em alguns círculos a respeito da superioridade da máquina sobre o trabalho humano, colaborou para que se criasse um entendimento de tais imagens como espelho do real. Isso contribuiu para um uso inicialmente científico (SILVA, 2014) e a negação de qualquer caráter artístico ou expressivo. Didi-Huberman (2015) descreve o uso que Charcot fez da fotografia para estudar a histeria, ‘doença’ que não tinha causas neurológicas conhecidas mas tão somente ‘sintomas’ visíveis. A crença de que a fisionomia – o visível – externaria as doenças ou mesmo o caráter de uma pessoa também levou o funcionário da polícia francesa Alphonse Bertillon a definir normas para o uso da fotografia na identificação criminalística (SCORSATO, 2012), cujos princípios são seguidos até hoje. A crença na objetividade da imagem fotográfica está na base de todos esses usos, e não por acaso chegará ao jornalismo.

O entendimento de que a fotografia espelhava a realidade a separava da arte, por se considerar que não havia na imagem técnica presença de criatividade humana. “Na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um ‘servidor’) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender ‘invadir’ o campo reservado da criação artística” (DUBOIS, 1998, p. 30). Dubois busca mostrar que tanto os que elogiavam quanto os que eram críticos à nova imagem referiam-se a ela dentro desse espectro de compreensão mimética. Havia, assim, um entendimento de que as imagens eram produzidas pelo ‘lápiz da natureza’ – expressão que deu título ao primeiro livro de fotografias, feito por Henry Fox Talbot em 1844 – e que portanto seriam “formadas ou captadas apenas por meios químicos e ópticos e sem o auxílio de

27 Estenopo é o pequeno orifício que permite a entrada de luz em uma câmara escura, sendo portanto o elemento fundamental para que se dê a formação da imagem na parede interna oposta.

qualquer pessoa familiarizada com a arte do desenho [...] Elas são impressas pela mão da Natureza”²⁸ (TALBOT, 2011, p. 6) Dentro de tal compreensão “a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 1998, p. 32). Assim, os usos documentais, científicos, jornalísticos e policiais derivariam todos dessa crença na objetividade da imagem fotográfica, que crescia com os aprimoramentos técnicos que ampliavam suas qualidades miméticas. Tal compreensão, no entanto, não é monolítica, o que demonstram trabalhos pioneiros como o autorretrato de Hippolyte Bayard ‘morto’, de 1840²⁹, considerado como a primeira encenação fotográfica, ou os retratos de Julia Margaret Cameron e Nadar, produções que não seguiam a visão hegemônica da época (Figura 4).

Figura 4 - Produções fotográficas expressivas



Fonte: Bayard: <https://iconicphotos.wordpress.com/2009/08/27/self-portrait-as-a-drowned-man/> e Cameron: <http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/as-alegorias-e-retratos-de-julia-margaret-cameron/> (Acesso em 18 maio 2019)

Notas: “Autoretrato como um homem afogado” (esquerda – Bayard, 1840) e ‘A despedida de Sir Lancelot e rainha Guinevere’ (direita – Cameron, 1874)

Bayard é hoje lembrado muito mais pela imagem de seu suposto suicídio do que por haver questionado o protagonismo da invenção de Daguerre. Seu lugar na história da

28 No original: “Formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing [...] They are impressed by Nature’s hand”.

29 Bayard, que também é um dos múltiplos inventores da fotografia (MONTEIRO, 2001), lutou contra o monopólio da invenção de Daguerre. Após ver que os louros da descoberta tinham ido todos para seu concorrente, ele decide se afogar, mas apenas ‘fotograficamente’, mostrando o potencial criativo e expressivo da fotografia.

fotografia se deve ao fato de ter sido o primeiro a fazer um uso não documental, centrado na crítica expressiva – ou, para alguns, na mentira – quando produz seu ‘Autoretrato como um homem afogado’. Sua morte simulada expressa a morte do autor, uma crítica por não haver sido reconhecido como um dos inventores da fotografia pelas autoridades francesas³⁰.

A fotografia-documento possui diversas funções sociais: arquivar, ordenar, fragmentar, unificar, modernizar os saberes, ilustrar e informar. Através de séries – álbuns, arquivos, panoramas, jornais, revistas, livros ilustrados, etc. – ela funciona como um inventário do real, que sendo organizado, ordenado, apresenta uma visão a respeito do mundo. Em tais imagens, o rigor é mais importante que quaisquer aspectos estéticos. Quando o período entreguerras favorece a expansão econômica, e comércio e indústria passam a se valer de fotografias para seus catálogos e publicidades, tais crenças são incorporadas a seu uso ilustrativo. A partir dos anos 1920, a imprensa passa a se valer da noção de fotografia-documento de forma ampla, com o objetivo de informar. Para Rouillé (2009) a informação gráfica se define mais por suas alianças do que por suas ferramentas, sugerindo que não é a fotografia que cria a objetividade, mas a busca de objetividade que se vale da fotografia, de forma retórica. O momento decisivo, a fotografia única e mítica que conseguia expressar o acontecimento da melhor forma, estava em sintonia com tais compreensões, bem como com o que seria futuramente expresso na forma da teoria indicial. O uso de objetivas 50 mm ou de distância focal ‘normal’, a nitidez das imagens, a minimização do grão, a amplitude e continuidade nos tons de cinza, e mesmo a recusa ao reenquadramento, também fazem parte dessa busca por uma fotografia objetiva e documental.

Dubois enxerga um prolongamento de tal compreensão em duas conceituadas abordagens teóricas do século XX: ‘Ontologia da imagem fotográfica’, de André Bazin, que constrói a noção de ‘gênese automática’ da imagem fotográfica; e ‘A mensagem fotográfica’, de Roland Barthes, que traz a ideia de que a imagem fotográfica é uma ‘mensagem sem código’ ou um ‘*analogon* perfeito’ por suas qualidades de verossimilhança.

Podemos ir além e ver que tal compreensão permanece viva no entendimento de que o jornalismo é capaz de ‘dar provas’ – e não apresentar ‘discursos’ – visuais dos (ou sobre os) fatos ocorridos, como sugere o estudo de Beatriz Sallet junto a repórteres fotográficos do jornal gaúcho Zero Hora:

30 A fotografia de Bayard e uma discussão sobre o caso podem ser vistos em <https://muse.jhu.edu/article/20909>

O episódio em que ouviu um juiz condenar os policiais responsáveis pela morte de Julio Cesar (“O caso do homem errado”) é indicativo do que Bernardi defende: a fotografia como prova. E suas fotos são elucidativas, já que há um homem ferido e sendo espancado por policiais. Esse homem é posto algemado no carro da polícia para ser conduzido a atendimento médico e chega morto ao Pronto Socorro. (SALLET, 2006, p. 257)

A força desta crença ainda é tão grande, tanto por parte de jornalistas quanto de consumidores de jornalismo, que a pesquisadora pergunta: “a denúncia se sustentaria sem as imagens?” (SALLET, 2006, p. 258). O desmonte dessa mitologia requer a revisão de diversos entendimentos.

Contra a noção de ‘lápiz da natureza’ é fundamental compreender que os aparelhos não trabalham sozinhos, precisando de seres humanos para operá-los, o que implica que entre as imagens técnicas e os observadores exista o que Flusser chama de *caixa preta*, sistema formado pela atuação conjunta do aparelho e do operador. Esse é um sistema do qual vemos apenas as entradas e saídas, nunca o processo que ocorre em seu interior.

O fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER, 2011, p. 44)

Tal sistema fechado tem em si, inscritas previamente, todas suas potencialidades. Para Flusser o programa (*software*) é muito mais importante que objeto físico (*hardware*), posto que será ele quem definirá as possibilidades e limites do aparelho. Por fazer parte dessa caixa preta, o operador procura esgotar-lhe as possibilidades. “Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais o *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa” (FLUSSER, 2011, p. 43), mas para isso precisa incorporar-se a ele. Não para compreendê-lo ‘por dentro’, mas para explorar suas potencialidades e mesmo subvertê-las. O que remete à ideia de integração entre humanos e não-humanos de Latour (2013), para quem tais quase-objetos quase-sujeitos podem aparecer como sujeitos, objetos, narrativas ou laços sociais embora nunca se reduzam a nenhum deles. E assim fotografias são produzidas dentro de uma rede que conecta fotógrafos, dispositivos, narrativas e crenças, e que não pode ser simplificada sem que se perca a compreensão do conjunto.

A atuação do homem em tal sistema é bastante diversa. Flusser fala em *funcionários*, que seriam aqueles fotógrafos que agem de acordo com o programa do aparelho, e em *fotógrafos experimentais*, que buscam atuar contra o programa do aparelho para criar novas possibilidades. Mas embora em ‘Filosofia da Caixa Preta’ o autor considere que “liberdade é jogar contra o aparelho” (2011, p. 106), também deixa claro que sua concepção de fotografia “exclui o homem enquanto fator ativo e livre” (2011, p. 101), questão que foi repensada em obra posterior (FLUSSER, 2008), na qual a ideia de fotografia como *jogo* é melhor desenvolvida. Silva considera que o universo digital facilitou o jogo, e ajudou a quebrar a ideia de que só os fotógrafos experimentais poderiam lançar mão da imprevisibilidade, uma vez que “o método do jogador não deve ser a ‘inspiração’, mas o ‘diálogo com os outros e consigo mesmo’, de forma a permitir a elaboração de informações novas por meio de informações recolhidas ou já armazenadas” (SILVA, 2016b, p. 129). A ideia de jogo ou de brinquedo explicita a noção de Flusser de que o aparelho já vem programado, tendo possibilidades discretas e definidas (determinadas opções de velocidade do obturador, abertura do diafragma, ISO, etc.). Uma relação meramente técnica com tais possibilidades é bastante limitada, embora possa trazer imagens perfeitas e mesmo efeitos impressionantes. Mas tudo isso já estava previsto no aparelho. Jogar contra ele é buscar ir além da simples combinação das possibilidades dadas, agindo criativamente, possibilidade que o universo digital expande para muito além do momento da captura.

Assim, é necessário que antes de produzir a imagem o fotógrafo conceba sua intenção, seja ela estética, política, informativa, etc. É preciso ter claro o que deseja como saída do aparelho, uma vez que este o obriga a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transformá-los em imagens. Nesse sentido, fotografar é criar conceitos visuais, que estarão colados à superfície da verossimilhança sem se reduzir a ela, mas valendo-se dela. Fotografias “significam conceitos programados [...]. Mas não é o que se vê quando para elas se olha. Vistas ingenuamente, significam cenas que se imprimiram automaticamente sobre superfícies” (FLUSSER, 2011, p. 57). Nesse sentido, as melhores fotografias não são as mais nítidas ou tecnicamente perfeitas, como propunha Ansel Adams, mas aquelas nas quais o fotógrafo venceu a programação do aparelho, impondo-se para criar cenas que traduzam suas ideias. Algo semelhante ao escritor, que não coloca apenas uma palavra após a outra para formar frases com sentido, mas que se vale de todas as possibilidades da língua e da cultura

para, através do texto, construir um significado desejado. E aqui Flusser desvia de uma compreensão centrada apenas no dispositivo – mesmo fazendo sua reflexão a partir dos aparelhos – e coloca em foco a importância do sujeito produtor das imagens. Ele também enxerga a potência do sujeito observador quando diz que fotografias são pontas de iceberg, noção que se aproxima muito da ideia de Català de que imagens complexas são pontos de partida, pistas para compreender o mundo. Também enxergamos aproximações com as ideias do pesquisador espanhol quando Flusser compreende a fotografia como o abandono da linearidade do mundo textual em prol de uma estrutura quântica, discreta e feita de saltos, tal como um hipertexto (LONGHI; PEREIRA, 2016). E embora tais saltos se refiram à opções do fotógrafo, nos parece que essas escolhas descontínuas já prenunciam uma cultura de acesso à informações de modo discreto e não-linear.

E se a fotografia-documento se apoia na negação da subjetividade do fotógrafo, na negação das relações sociais ou pessoais com os seres e coisas, e na negação da escrita fotográfica, a fotografia-expressão é seu oposto, constituindo-se a partir do elogio da forma, da afirmação da individualidade do fotógrafo e do dialogismo com os seres humanos (ROUILLÉ, 2009). Ela, no entanto, não se opõe totalmente aos objetivos documentais, mas sugere outras vias, indiretas, de acesso ao mundo.

A fotografia-expressão assume que intervém no mundo, participando de sua construção, invés de simplesmente querer representá-lo. Acredita que a visibilidade não pode ser extraída dos objetos e seres, mas que deve ser produzida ao se trabalhar a forma, priorizando os processos e não apenas a impressão visual, bem como as problemáticas e não a mera constatação.

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 extrai-lo das aparências. [...] Não sendo uma qualidade física, mas um atributo incorpóreo das coisas e dos estados de 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)

Nela o fotógrafo assume sua vivência pessoal e sentimental indo contra o observador técnico, estético e fiel às leis da perspectiva renascentista. Deixa de *mostrar* para *se mostrar*. A estética clássica é substituída por regras que não são nem obrigatórias nem invariáveis, posto que dependem do sujeito que produz as imagens. A representação de coisas (objetos e

fatos) é substituída pela apresentação de acontecimentos vistos pela ótica do fotógrafo. Nesse sentido, ausências e presenças falam, pois aceita-se que o olho não vê tudo.

A expressividade fotográfica recusa-se a *roubar* as imagens de um *outro* que é sempre objeto, buscando dar a quem é fotografado autonomia e liberdade através do diálogo. Para Rouillé (2009), a pressa típica do exercício fotojornalístico e da sociedade ocidental que caracteriza a noção de ‘instante decisivo’ bressoniano está condenada à cegueira, pois não se permite observar nem busca compreender, pois não se dispõe a ouvir e ver atentamente esse *outro* que é fotografado. Nesse sentido, o procedimento dialógico é colocado como opção alternativa à reportagem-testemunho, onde “mais do que o registro de um estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de processos sociais” (ROUILLÉ, 2009, p. 179). Se na fotografia-documento o mundo é um palco e o fotógrafo um espectador, na fotografia-expressão busca-se abolir a distância entre fotógrafo e fotografado, bem como o palco simbólico que os separa. “O fotógrafo e seus modelos estão [...] engajados em um mesmo projeto, em que a foto não passa de um momento, sem ser necessariamente a finalização” (ROUILLÉ, 2009, p. 183). As fotografias buscam exprimir situações que vão além do visível. Para Rouillé isso altera a própria noção de testemunho, que “não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível” (ROUILLÉ, 2009, p. 184).

Se pensarmos a partir de Bruno Latour, num mundo onde os híbridos se multiplicam, onde o fim de dicotomias impulsiona outras compreensões, pode ser interessante enxergar a fotografia fora da dualidade documento/expressão, como uma imagem na qual documento e expressão são dois polos de uma linha onde podem haver múltiplas possibilidades, exceto seus extremos individualizados.

Foi o entendimento de que a fotografia possui capacidades expressivas (embora não da forma como propusemos no parágrafo anterior) que a leva a ser compreendida como uma transformação do real, noção que surge ao longo do século XX em estudos estruturalistas críticos do efeito ou impressão de realidade produzido pelas imagens fotográficas e cinematográficas, na psicologia da percepção, nas desconstruções ideológicas e nos estudos de usos antropológicos da fotografia. Tal expressividade, no entanto, não é vista de modo positivo, mas como um defeito, como se a fotografia apresentasse falhas e por isso não tivesse como dar uma representação perfeita do mundo. Essa noção é uma crítica à compreensão da fotografia como espelho do real. Retomada de forma mais sistematizada e ampliada no século

XX com os estudos da psicologia da percepção de Rudolf Arnheim, compreende que a imagem fotográfica é determinada pelo ângulo de visão escolhido, pela distância do objeto e pelo enquadramento; que reduz o espaço tridimensional a uma imagem bidimensional, e as variações cromáticas a tons de preto e branco; que é puramente visual, ou no máximo audiovisual no caso do cinema³¹, deixando de lado os outros canais perceptivos; e que isola um ponto determinado do espaço-tempo contínuo.

As críticas ideológicas, principalmente aquelas construídas após maio de 1968, seguem na linha de que a imagem fotográfica é guiada pelos princípios de um tipo de perspectiva, a renascentista, adotando portanto uma convenção que não é neutra. A adaptação de premissas dos estudos linguísticos à imagem aparece na vertente estruturalista, que se preocupa com estes e outros significados codificados. E é justamente no aprendizado de tais códigos que se concentra a vertente antropológica. Assim, o que antes era compreendido como transparente e natural, passa a ser visto como construído e culturalmente aprendido; a imagem que antes estava ligada à própria realidade, passa agora a estar ligada à mensagem, ou seja às ideias daquele que a constrói.

Mas a principal corrente de pensamento teórico do século XX sobre fotografia compreende que ela carrega em si traços da realidade exterior. O referente, assim, se torna mais importante que a mimese ou que a codificação, impondo-se. Um dos trabalhos que defende tal compreensão é *A câmara clara* de Roland Barthes, que apresenta a noção de ‘isso foi’ para a fotografia.

[...] na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: ‘Isso-foi³²’. (BARTHES, 1984, p. 115)

Dubois, no entanto, nota que essa pode ser uma visão generalizante, uma absolutização do princípio de transferência da realidade, e por isso sugere que seja relativizada. Para ele a natureza indicial refere-se apenas ao momento de exposição do filme à luz, pois tanto antes quanto depois da sensibilização do suporte há processos codificados culturalmente, bem como

31 Entendemos a posição de Arnheim, que está preocupado com a percepção humana. Mas consideramos que não cabe no entendimento da fotografia dizer que ela é “às vezes sonora no caso do cinema falado” (DUBOIS, 1998, p. 38), posto que o som faz parte de um produto audiovisual (o cinema, no caso) e não da fotografia em si.

32 Na tradução brasileira há a seguinte nota de rodapé acerca da tradução deste termo: “A tradução perde a uniformidade do original na medida em que ao verbo *être* correspondem ora ‘ser’, ora ‘estar’, ora ‘existir’.”

o produto final pode ter aparência muito semelhante a seu referente. Apesar disso o caráter indicial se mostra tão importante nessa concepção de fotografia desenvolvida no final do século XX que Dubois diz: “aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia” (1998, p. 51). O que implica que mesmo relativizando o domínio do referente, o autor não deixa de considerá-lo fundamental para a compreensão do que é uma fotografia. E significa que a fotografia tem uma conexão física com um único referente que lhe produz, ao qual ela designa, atestando sua existência, sem lhe indicar o sentido.

A noção indicial é abandonada com a chegada da fotografia digital, quando todos os tipos de imagens, textos ou sons passam a ser compostos de zeros e uns, e por isso não carregariam mais uma conexão com o mundo. Dubois (2016) sugere então que a fotografia pode ser compreendida como um ‘mundo possível’:

[...] não mais alguma coisa que ‘esteve (ali)’ no mundo real mas alguma coisa que ‘está (aqui)’, diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar), não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou mais exatamente por *aquilo que ele mostra ser*: um ‘mundo possível’, nem mais nem menos, que existe *paralelamente* ao ‘mundo atual’, um mundo ‘a-referencial’, para retomar uma expressão de André Gunthert, um mundo ‘plausível’, que possui *sua* lógica, *sua* coerência, *suas* regras próprias, e que não deve nada a um mundo de referência, um mundo ‘à parte’, tão aceitável quanto recusável, sem critério de fixação e que existe em sua própria visibilidade, presentificado e presente, sem ser necessariamente o traço de um mundo revelado, contingente e anterior. Uma imagem pensada como um ‘universo de ficção’ e não mais um ‘universo de referência’. (DUBOIS, 2016)³³

A reflexão de Dubois volta-se principalmente à fotografia artística, que assume por completo sua vertente expressiva, podendo criar documentos, arquivos, memórias. Inúmeros trabalhos já o fazem, e as paisagens construídas de Cláudia Jaguaribe ou a realocação de arquivos fotográficos feita por Rosângela Rennó são apenas alguns exemplos³⁴. Mas decorre unicamente da transição analógico-digital, evidenciando que as principais compreensões teóricas sobre a fotografia centram-se na relação da imagem com o dispositivo de produção

33 No original: “[...] non plus quelque chose ‘qui a été (là)’ dans le monde réel mais quelque chose ‘qui est (ici)’, devant nous, quelque chose que l’on peut accepter (ou refuser), non pas comme trace de quelque chose qui a été, mais pour ce qu’il est, ou plus exactement pour ce qu’il montre qu’il est: un ‘monde possible’, ni plus ni moins, qui existe parallèlement au ‘monde actuel’, un monde ‘a-référentiel’ pour reprendre une expression d’André Gunthert, un monde ‘plausible’, qui a sa logique, sa cohérence, ses règles, bien à lui, et qui ne doit rien à un au-delà de référence, un monde ‘à part’, acceptable autant que refusable, sans critère de fixation et qui existe dans sa monstration même, présentifié et présent, sans être nécessairement la trace d’un monde avéré, contingent et antérieur. Une image pensée comme un ‘univers de fiction’ et non plus un ‘univers de référence’.”

34 Refiro-me aqui aos livros fotográficos (e respectivas exposições) ‘Entre Morros’ (Cláudia Jaguaribe, Cosac Naify, 2012) e ‘O arquivo universal e outros arquivos’ (Rosângela Rennó, Cosac Naify, 2003).

fotográfica: primeiro na crença de que o automatismo do dispositivo faz da fotografia uma cópia fiel daquilo que está diante da lente; depois entendendo que o dispositivo transforma aquilo que está diante de si, criando uma imagem codificada; vislumbrando que o dispositivo fotoquímico possibilita uma conexão indicial da imagem com o referente; e por último dizendo que tal relação indicial é perdida quando o dispositivo de captação muda da base química para a digital e que com isso a imagem passa a habitar um mundo ficcional.

Numa aparente crítica às compreensões da fotografia como espelho e índice do real, Flusser diz que “elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas” (2011, p. 30), ou seja de que parecem ser janelas para o mundo. Para ele as imagens técnicas são sempre simbólicas, e portanto sua objetividade é apenas aparente, precisando ser decifradas para que seu significado seja captado. Para ele “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (FLUSSER, 2011, p. 31).

O que tal percurso nos mostra é que a fotografia é uma imagem com múltiplas possibilidades, que deve ser compreendida a partir de potencialidades e não de afirmações fechadas. Concordamos com Flusser quando diz que a fotografia, sendo imagem, é necessariamente simbólica, no sentido de não se dar automaticamente à leitura, de precisar ser interpretada através dos elementos de sua superfície mas também de seu extra-campo, ou seja, do seu contexto de produção e leitura. No entanto, diferente da maioria de pinturas e desenhos, a fotografia traz uma verossimilhança muito grande com as cenas do mundo que vemos com nossos olhos, o que sugere que a fotografia possui uma potência icônica. Como é produzida a partir de um dispositivo fotográfico, tal potência pode não se realizar, pois depende das escolhas daqueles que criam a imagem. Quanto ao índice, nos parece que esse foi um sonho da geração dos anos 1980, que mais buscou justificar o realismo fotográfico do que necessariamente esteve ligado a uma compreensão técnica do processo de produção da fotografia, atendo-se a uma única possibilidade como se fosse a norma geral. Não sendo nem cópia nem indício do real, embora seja a este visualmente semelhante, a fotografia pode ter duas possibilidades de promover conhecimento. A primeira é um conhecimento mais afetivo, visual, no qual a verossimilhança ativa memórias que levam o cérebro a reconhecer na imagem uma janela para o mundo. É um conhecimento mais sensorial que lógico/racional, que nos leva a crer que o que vemos na imagem é verdade, pois se parece com o que vemos

no mundo real. A segunda possibilidade é de um conhecimento mais complexo, no qual a fotografia é ponto de partida para uma compreensão sobre o mundo. A verossimilhança, no entanto, não é tomada como indicador de nada, pois a fotografia é uma janela que além de embaçada fornece apenas um único ponto de vista, trazendo elementos que devem ser complementados, para gerar conhecimento.

3.3 A IMAGEM TÉCNICA GANHA MOVIMENTO

Enquanto esteve presa à matéria, incrustada em algum objeto que lhe dava suporte, a imagem se manteve fixa, imutável. De acordo com Brea (2010), a imagem-matéria tem como características a durabilidade ao longo do tempo, ser uma imagem fixa ou congelada, funcionar como um arquivo ou memória, ser um objeto singular, ter um leitor e um produtor também singulares, ser consumida em espaços específicos como igrejas e museus, e ter valor de mercadoria. Isso ‘educa’ o olhar dos leitores para determinados modos de ver e leva a que ela se relacione a um modelo visual de percepção no qual a imagem permite conhecer o mundo através da crença que temos nela. Sob seu regime técnico específico, ela adquire a qualidade de imutabilidade, capturando um tempo único e o entregando à atemporalidade. Sendo seu tempo interno único, estático, ela não carrega narratividade³⁵. Em função dessa imutabilidade ela é uma imagem que carrega uma potência de promessa, principalmente de memória. A memória – de arquivo – é construída a partir do momento que essa imagem imutável carrega signos que serão resgatados futuramente. Nesse sentido ela promete um ‘retorno do mesmo’, de algo que já se foi. Impedida de esquecer, ela está condenada a recordar sempre o mesmo conteúdo. “Elas funcionam como *operadores de repetição*, cujo trabalho simbólico é precisamente o de fazer retornar o idêntico como idêntico”³⁶ (BREA, 2010, p. 14), constituindo-se como a primeira tecnologia de registro de acontecimentos. Sob tal regime técnico de produção a imagem organiza nossa visão, transformando o mundo em quadro. “Ela nos ensina um modo de *ver*, de olhar, que corrige o puramente espontâneo para torná-lo produto de conhecimento, modo construído – culturalmente enriquecido – de um

35 Manguel (2001) mostra que algumas imagens possuem tempos internos múltiplos, e nesse caso podemos dizer que há ali uma narrativa. Por outro lado, podemos pensar que a associação ou sequência espacial de duas ou mais imagens estáticas também pode constituir uma narrativa.

36 No original: “ellas ofician como *operadores de repetición*, cuyo trabajo simbólico es precisamente el de hacer volver a lo idêntico como idêntico”.

saber adequado”³⁷ (BREA, 2010, p. 23). Tal forma de ver está condicionada por um determinado marco histórico e cultural. “A constelação de crenças que torna possível lhe dar verossimilhança [...] se institui como ‘regime escópico’ dominante para uma tradição que se estende, para o ocidente, ao longo de vários séculos”³⁸ (BREA, 2010, p. 24). Dentro dessa lógica oculo-centrista “o visível é verdadeiro – e o verdadeiro visível”³⁹ (BREA, 2010, p. 24), sendo a visão compreendida como uma fonte de conhecimento válido e que traz a verdade. O autor argumenta que há toda uma tradição teórica que coloca a visão – ver e ser visto – como fundamental para a constituição do sujeito, uma vez que a luz que recebemos em nossos olhos traz imagens das coisas do mundo.

Chamamos *conhecer* a algo que, feito possível pela disposição de um aparato que retém e coleciona em sua sequência recursiva o fluxo das impressões recebidas, significa encontrar no posterior, no diferente, a semelhança e o parecido com o anterior sedimentado e atuante ali como variável de contraste⁴⁰ (BREA, 2010, p. 28).

Para ele esse modelo pode ser compreendido como uma afirmação do poder do conhecimento daquilo que é arquivado e recordado. “Para este sistema da ontoteologia, da metafísica ocidental, conhecer é ‘reconhecer’ – é *anamnese* – é encontrar e destilar o idêntico no distinto”⁴¹ (BREA, 2010, p. 30).

Para o autor, “a fotografia não é imagem estática, senão uma imagem situada no tempo”⁴² (BREA, 2010, p. 43), uma película de metragem extremamente curta. Mas Brea leva em conta apenas o ‘original’ fotográfico, ou seja, a fotografia em formato de filme ou chapa. Não é nessa forma, no entanto, que ela invadiu nosso dia a dia, senão impressa sobre papel ou outras superfícies. E é impressa – compreendemos – que a fotografia representa um momento de transição entre a imagem fílmica e a imagem-matéria. O daguerreótipo é uma imagem-matéria, mas quando a fotografia passa a ser feita com emulsão de colódio sobre placa de vidro, opera-se a transição: o negativo carrega características da imagem fílmica, e a cópia em

37 No original: “ella nos enseña un modo de *ver*, de mirar, que corrige el puramente espontáneo para tornalo producto de conocimiento, modo construido – culturalmente enriquecido – de un saber adecuado”.

38 No original: “la constelación de creencias que hace posible darle verosimilitud [...] se instituye como ‘régimen escópico’ dominante para una tradición que se extiende, para Occidente, a lo largo de vários siglos”.

39 No original: “lo visible es verdadero – y lo verdadero visible”.

40 No original: “llamamos *conocer* a algo que, hecho posible por la disposición de un aparato que retiene y coteja em su secuencia recursiva el flujo de las impresiones recibidas, significa encontrar en lo posterior, en lo diferente, la similitud y el parecido con lo anterior sedimentado y actuante allí como variable de contraste”.

41 No original: “Para este sistema de la ontoteología, de la metafísica occidental, conocer es ‘reconocer’ - es *anamnesis* -, es encontrar y destilar lo idêntico en lo distinto”.

42 No original: “La fotografía no es imagen estática, sino imagen situada en el tiempo”.

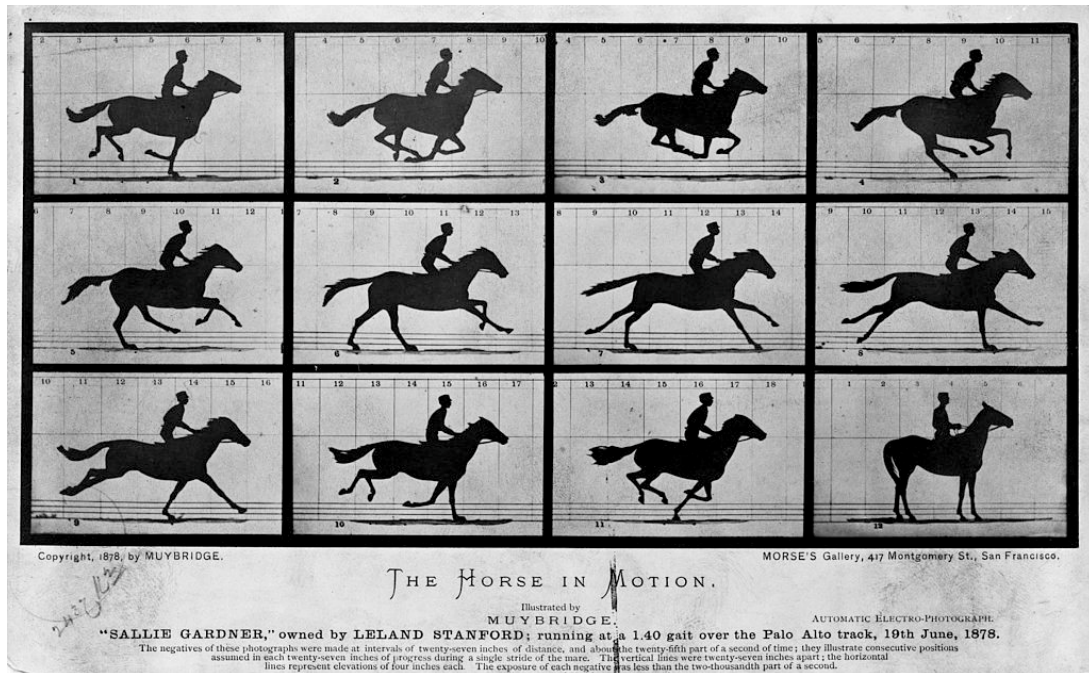
papel características híbridas. Suas condições de visualização não se encaixam em nenhuma das duas categorias, por não estar mais restrita a espaços específicos nem se dar no ambiente escuro das salas de projeção, mas sim através de folhas de papel.

A incorporação de imagens incrustadas em objetos manuseados no dia a dia já havia começado a ocorrer na produção de retratos com o desenvolvimento de técnicas de produção a baixo custo – retratos em miniatura, fisionotrago e silhueta (FREUND, 1976) – e com o uso de técnicas de impressão – xilogravura, litografia e clichê em metal –. O desejo cada vez maior por parte da burguesia em ascensão no século XIX em ter imagens, principalmente retratos seus e de pessoas de suas relações, tal como o possuíam as camadas sociais mais abastadas, atuou como mola propulsora para o desenvolvimento de métodos que permitissem ampliar a circulação de imagens na sociedade. Tal universo, no entanto, não é explorado por Brea. Assim, os potenciais das imagens filmicas, na forma como as descreve Brea, são desenvolvidos somente a partir dos experimentos com máquinas óticas e dos trabalhos de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, e nesse modelo a fotografia impressa sobre papel cabe apenas como uma imagem híbrida, situada entre a imagem-matéria e a imagem-filme.

Mas a imagem-filme nasce desse híbrido. A simulação de movimento⁴³ em imagens técnicas só é possível com a conquista do instantâneo fotográfico (GUNNING, 1996), bem como a partir do momento em que elas passam a ser apresentadas em telas. Enxergamos e defendemos que uma tela “não deve ser compreendida como apenas o anteparo físico que recebe as imagens projetadas. No sentido que propomos, ela é o local de visualização de uma imagem luminosa e intangível” (LONGHI; PEREIRA, 2017, p. 8). Mas para que haja a sensação de que a imagem está em movimento, não basta existir uma tela. É preciso também de um sistema que promova o movimento da imagem-filme, quadro a quadro, ou o movimento de acende-apaga dos pontos de luz, na imagem-eletrônica. É pela ausência desse conjunto que Muybridge, quando realiza a famosa sequência de doze fotografias da égua Sallie Gardner trotando, as apresenta na forma matricial, reunidas sobre uma única prancha (Figura 5).

43 Falamos em ‘simulação’ porque não há um efetivo movimento da imagem. Nosso sistema ótico é que o interpreta como movimento da imagem ao ignorar os lapsos existentes entre cada uma das imagens-filme ou entre o acender-apagar de cada ponto luminoso (na imagem eletrônica).

Figura 5 – Sequência fotográfica da égua Sallie Gardner



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Sallie_Gardner_at_a_Gallop

Notas: Imagens captadas por Muybridge para Stanford. O alto contraste e a ausência de outros elementos denota que elas foram editadas retocadas.

Feitas em 1878 as imagens só vieram a ser animadas por Muybridge em 1879 através do uso de um zoopraxiscópio⁴⁴ (BENEDETTI, 2018). Mas o equipamento projetava imagens que eram cintilantes, oscilantes e – pior – distorcidas. Para solucionar esse problema, Muybridge passa a usar desenhos achatados e alargados, feitos a partir das fotografias, o que compensava a deformação provocada pelo aparelho.

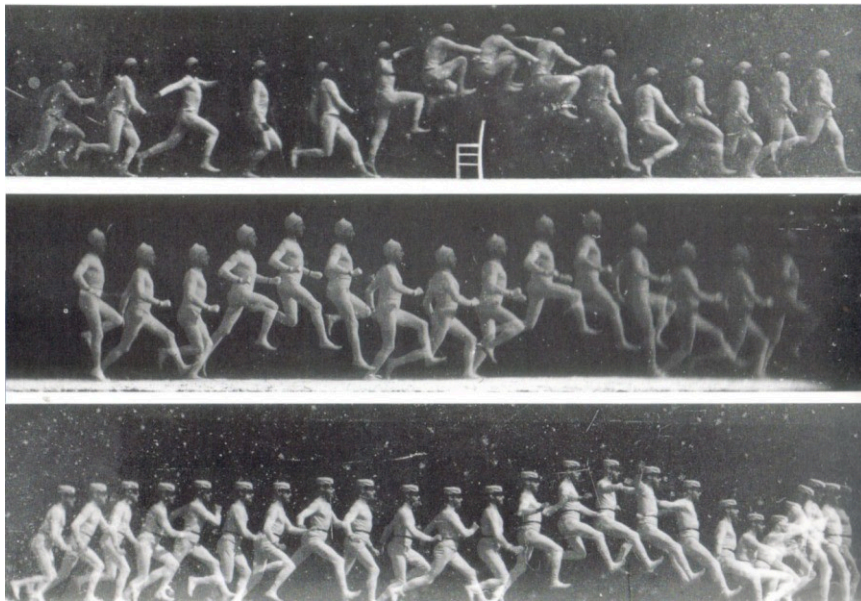
Ao contrário do que geralmente se vê em filminhos que são atribuídos a ele, nunca em vida ele conseguiu reproduzir suas fotos de modo a gerar a ilusão do movimento. As animações a que hoje se pode assistir, a partir de suas fotografias, não foram produzidas por ele, mas por outras pessoas que se deram a esse trabalho depois de sua morte. Esse dado leva a afirmar que Muybridge não pode ser considerado como *'the father of motion pictures'* ou *'the man who invented the moving pictures'*, atribuições que normalmente são designadas a ele. (BENEDETTI, 2018, p. 126).

A fotografia instantânea e o obturador desenvolvidos por Muybridge estimularam Marey a – e tornaram tecnicamente possível – construir um rifle fotográfico para o estudo do voo dos pássaros. Construído entre 1881 e 1882 ele captava em torno de doze quadros por segundo, num processo que mais tarde Marey batizaria de *cronofotografia* (Figura 6). As

44 “Instrumento duplo capaz de projetar tanto imagens fixas de lanterna mágica como discos transparentes de vidro que reconstituíam o movimento” (BENEDETTI, 2018, p. 125) criado pelo próprio Muybridge.

imagens, gravadas sobre um disco, podiam ser passadas num zootrópio ou fenaquistiscópio, mas a baixa qualidade delas fez Marey mudar a forma de captura e passar a registrar todas as imagens sobre uma mesma placa fotográfica (BENEDETTI, 2018)

Figura 6 – Estudos de corrida produzidos por Marey em 1886



Fonte: <https://tendimag.com/2013/03/25/fotografar-o-movimento-do-corpo/01-etienne-jules-marey-estudo-de-corrída-1886/>

Mas foi a criação do filme fotográfico, onde diversas ‘chapas’ eram colocadas uma após a outra sobre tiras de papel, que possibilitou a Marey, em 1888, produzir a primeira série de imagens fotográficas sequenciais em ‘filme’. Mudando a base para celuloide ele produz, a partir de 1891, o que Mannoni (2003) chama de ‘obra filmica’: curtas sequências de imagens voltadas ao estudo da fisiologia animal. Como seus filmes não tinham as bordas perfuradas, o espaçamento entre os quadros era irregular, tornando impossível a exibição através de lanternas mágicas com obturador. Isso o levava a recortar e remontar a sequência fotográfica em espaços regulares.

Mas se Marey enxergava apenas usos científicos para tais imagens, o estadunidense Thomas Alva Edison vislumbrava a possibilidade de gerar entretenimento, e criou uma espécie de caixa óptica, similar às usadas no século XVIII, na qual podia-se ver um filme cronofotográfico através de um visor situado na porção traseira (MANNONI, 2003). Com isso as imagens não precisavam mais ser recortadas, remontadas e retocadas, como faziam Marey

e Muybridge. Mas foram os irmãos Lumière que construíram um equipamento que permitisse a projeção de imagens cronofotográficas, o que foi feito publicamente em 22 de março de 1895. Logo, no entanto, eles foram copiados, até porque pesquisas nesse sentido corriam paralelas em diversas partes do mundo nesse período.

O surgimento de um aparelho capaz de capturar e reproduzir imagens mecânica e sequencialmente modificou os modos de produzi-las, vê-las, representá-las e de lhes extrair valor simbólico, assim como transformou toda a cultura em torno da visualidade. Com a chegada do ‘filme’⁴⁵, a imagem perde espessura e passa a ocupar uma fina camada sobre a superfície plana do suporte que a abriga. A partir de tais condições técnicas a imagem perde sua fixidez⁴⁶, e isso reduz seu potencial de memorizar e reconstituir o passado; passa a ser tecnicamente reproduzível, deixando de ser um objeto singular; e, graças à sua volatilidade, potencializa a expansão do tempo interno, ganhando força narrativa.

O testemunho que a imagem filmica nos entrega é o de seu constante *vir a ter sido diferente*, o de estar em *permanente mudança*. A imagem aqui não guarda *memória* do que foi no passado para exercer seu retorno no presente, senão que nos oferece a recordação de que o presente resulta precisamente desse *fluxo de mudança* do que esteve, e que o único modo que tem o passado de *se fazer presente* no novo agora é justamente o de reproduzir a constante transformação que no *acontecimento* se verifica, sempre, como um *vir a ser diferença* no curso do tempo⁴⁷ (BREA, 2010, p. 41).

Para que isso seja possível o olho técnico, associado a um obturador, minimiza a diferença, reduzindo a distância entre a captura de cada imagem. “O que se coleta e devolve, graças a isso, é uma sequência finita de instantâneos que recortam e destilam a pequena diferença, a *diferença mínima*, para devolvê-la sequenciada em um *fluxo de mudanças*”⁴⁸ (BREA, 2010, p. 42). Para que esse processo funcione é preciso que a memória seja de muito curto alcance. Tal micro-recordação impregnada na retina deve perder-se logo para que uma

45 A imagem-filme é aquela produzida a partir de um substrato químico, seco, sensível à luz, fixado através de uma emulsão final transparente de celuloide/plástico.

46 O autor se refere aqui à visualização sequencial de imagens-filme. Ele não aborda a visualização de uma única imagem-filme, individualmente, sobre esse suporte ou impressa.

47 No original: “el testimonio que la imagen filmica nos entrega es el de su constante haber *debenido-diferente*, el de estar en *permanente cambio*. La imagen aquí no guarda *memoria* de lo que fue en el pasado para ejercer su reposición en el presente, sino que nos ofrece el recordatorio de que el presente resulta precisamente de ese *flujo de cambio* de lo que estuvo, y que el único modo que tiene el pasado de *hacerse presente* en el nuevo ahora es justamente el de reproducir la constante transformación que en el *acontecimiento* se verifica, siempre, como un *devenir-diferencia* en el curso del tiempo”.

48 No original: “Lo que se recoge y devuelve, gracias a ello, es una secuencia finita de instantâneas que recorta y destila la pequeña-diferencia, la *diferencia-mínima*, para devolverla secuenciada en un *flujo de cambio*”.

nova micro-recordação se institua. “A imagem fílmica precisa ser uma memória que tanto [...] recorde quanto *esqueça*”⁴⁹ (BREA, 2010, p. 42).

Embasado nas ideias de Deleuze, Brea argumenta que a imagem fílmica assenta todo *vir a ser diferença* na forma de movimento, do deslocamento dessa diferença no espaço. Ele considera como imagem fílmica aquela obtida pela sequência de *frames*, quadro após quadro, conforme capturados por uma única câmera, sem cortes ou montagens. E lembra que quando captura e exibição são regidas pelos mesmos intervalos temporais, a imagem fílmica carrega uma força de verossimilhança espaço-temporal que a leva a ser usada como representação, tal como faz o cinema *verité*⁵⁰ – e, podemos pensar, também o jornalismo.

Mas a força da imagem fílmica e seu potencial de conhecimento se dão principalmente na forma de narrativa, e não de representação ou memória. Nesse sentido sua leitura é uma apreensão do conjunto temporalizado.

O *consumo simbólico* está [...] absolutamente ligado à percepção *inteligente* de um significado, [...] como uma totalidade de sistema – nesse caso, de ‘sistema de sentido’, de narrativa, de relato. Através dele não contemplamos estas imagens como provedoras de repetição [...] pelo contrário: como provedoras do discorrer da diferença, do se dar da mesma imagem como *diversão*, como o advir *daquilo que é diverso*⁵¹ (BREA, 2010, p. 54).

Assim, ele associa a imagem fílmica a um conhecimento aberto à diferença – ou seja, não mais preso a uma interpretação prévia, ritual, autoritária – e vinculado a uma compreensão ativa dos atos discursivos dispostos temporalmente.

Se não é apreendido apenas pela visão, o conhecimento pode ser produzido na imagem fílmica pela apreensão de um sentido que se constrói ao longo do tempo, na sucessão de cenas. E isso faz com que não exista mais um conteúdo verdadeiro, único, exato da sequência de enunciados, mas sim uma apresentação dialética de um conjunto de operadores que devem ser interpretados.

A leitura precisa se mover em um território que não persegue a entrega de uma verdade absoluta obtida pela força da análise, senão o rastreamento da capacidade dos usuários de linguagens de narrar através delas histórias e compreendê-las, desde que julgadas com cuidado ao longo de uma *linha do tempo*, no espaço de uma

49 No original: “la imagen fílmica ha de ser una memoria que tanto [...] recorde como *olvide*”.

50 Conceito criado por Jean Rouch para designar um tipo de documentário audiovisual onde se busca reduzir ao máximo as interferências externas, captando imagens (e sons) de modo direto e mecânico.

51 No original: “el *consumo simbólico* está [...] absolutamente ligado a la percepción *inteligente* de un significado, [...] como una totalidad de sistema – en este caso, de ‘sistema de sentido’, de narrativa, de relato –. Por ello, no contemplamos estas imágenes como provedoras de repetición [...] sino al contrario: como provedoras del discurrir de la diferencia, del darse de la misma imagen como *diversión*, como advenir *de lo diverso*”.

tradição compartilhada na qual os relatos e suas realizações se condensam⁵² (BREA, 2010, p. 60).

Brea observa que tanto as práticas de produção quanto de análise de imagens fílmicas são retóricas. Não há mais verdade, mas um efeito ou experiência de verdade, obtido pelo sujeito em sua imersão visual.

Não se trata [...] de obter um programa de certezas absolutas, mas de desenvolver um método que forneça um mínimo de garantias de que no trânsito de símbolos *entre humanos* haja *comunicação*, [...] *entendimento* mútuo. [...] *Verdade* se refere aqui unicamente ao mero *efeito de verdade*, e este é um ponto de partida, colocado pela própria experiência do objeto⁵³ (BREA, 2010, p. 61).

E se é um ponto de partida e não de chegada, a imagem fílmica precisa ser lida dentro de um contexto relacional, que passa necessariamente por outros discursos, visuais ou não.

Mas tal rede de relações vai além dos discursos e perpassa toda nossa vivência com imagens, principalmente com a fotografia impressa, que mesmo não nos entregando o movimento já nos trazia a força da verossimilhança e todos os seus desdobramentos de cunho supostamente realista. Por isso compreendemos que as imagens técnicas fotográficas e cinematográficas/videográficas⁵⁴ são imagens simbólicas produzidas por dispositivos e que apresentam um potencial de conexão com o que nossos olhos enxergam do mundo físico. Mas que ao mesmo tempo são imagens fisiológicas, porque produzidas no corpo de um observador que está mergulhado em uma cultura e possui uma história pessoal de vida. Por isso elas devem ser compreendidas a partir de um quadro complexo e em rede (LATOURET, 2013), que

52 No original: “la lectura ha de moverse en un territorio que no persigue la entrega de una verdad absoluta obtenida por la fuerza del análisis, sino el seguimiento de la capacidad de los usuarios de lenguajes de narrarse a través de ellos historias y comprenderlas, en tanto aquilatadas a lo largo de un *timeline*, en el espacio de una tradición compartida en la que los relatos y sus logros se condensan”.

53 No original: “No se trata [...] de obtener un programa de certidumbres absolutas, sino de desplegar un método que libere un mínimo de garantías de que en los tránsitos de símbolos *entre humanos* hay *comunicación* [...] un *entendimiento* mutuo [...]. *Verdad* dice ya aquí únicamente el mero *efecto de verdad*, y éste se tiene como punto de partida, puesto por la propia experiencia del objeto”.

54 Evitamos usar os termos ‘fotografia’, ‘cinema’ e ‘vídeo’ porque estamos nos referindo especificamente às imagens das quais eles se valem. Assim, ‘imagem fotográfica’ é uma imagem técnica estenopeica que não apresenta movimento relativo dentro de seu enquadramento, ao longo do tempo; ‘imagem cinematográfica’ refere-se à imagem animada mecanicamente a partir de positivos fotográficos; e quando falamos de ‘imagem videográfica’ falamos da imagem animada eletronicamente, a partir de pontos luminosos ativados em linha ou matricialmente. Quando da invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, elas eram chamadas de *motion pictures* ou *images animées*, o que pode ser compreendido como ‘imagens em movimento’, ‘imagens animadas’, ‘fotografias em movimento’ ou ‘fotografias animadas’, termos que no Brasil são geralmente traduzidos simplesmente por ‘cinema’. Mas ‘cinema’ e mesmo ‘vídeo’ são muito mais que as imagens que os compõem, tanto por terem geralmente na banda sonora um importante elemento de linguagem. Além disso os termos fotografia, cinema e vídeo também abrangem em sua significação uma indústria, uma forma narrativa, bem como um modo de circulação-recepção. Universos que a partir da ascensão das tecnologias digitais passam a convergir em maior intensidade.

integre humanos (aqueles que as produzem; aqueles que as observam; aqueles que refletem a respeito delas; aqueles que influem na produção, circulação ou consumo delas), não humanos (sua base física; seu processo de produção; os dispositivos de criação, edição, circulação e visualização; as classificações que as delimitam; o mercado de imagens; o mercado de processos e dispositivos), linguagem (o modo como os significantes visuais engendram significados; suas características icônicas, indiciais e/ou simbólicas) e os ‘deuses’ (os mitos que criam e fazem circular; as crenças que engendram; sua relação com as religiões, com o direito e com as narrativas sobre a realidade).

Enxergamos muitos pontos de contato entre as imagens videográficas/cinematográficas e fotográficas, mas isso não nos impede de ver também as diferenças entre elas. Já defendemos essa aproximação (LONGHI; PEREIRA, 2017) a partir do entendimento de que a fotografia nasce estática em função da tecnologia impressa disponível na época, e que tão logo a fotografia se torna instantânea (GUNNING, 1996) passa a ser possível ter imagens cinematográficas. Antes disso as máquinas ópticas dependiam de desenhos para gerar imagens que davam ao observador a sensação de movimento.

As aproximações entre imagens fotográficas e cinematográficas são diversas, e a mais evidente é que a imagem cinematográfica foi desenvolvida a partir da captura sequencial de instantâneos fotográficos, que depois são apresentados na mesma ordem e velocidade em que foram obtidos. Do ponto de vista tecnológico, uma importante ligação é a possibilidade de utilizar o mesmo tipo de filme, o que permite separar um *frame* de uma sequência cinematográfica para utilizá-lo como imagem fotográfica ou usar várias fotografias para criar um fotofilme. Tanto as fotográficas quanto as cinematográficas são feitas a partir do direcionamento da luz através de objetivas que utilizam diafragmas para deixar a passagem da luz mais aberta ou fechada, controlando assim a profundidade de campo, característica que pode ser explorada em ambas como efeito de sentido. Em termos estéticos, imagens fotográficas e cinematográficas são produzidas a partir da luz, cujo controle é central para quem as cria. E embora ambas se valham de enquadramento e composição para organizar as cenas registradas, eles serão estáticos para a fotografia (o momento do corte) e dinâmicos para o cinema (ao longo da tomada). Nesse sentido é muito mais comum que o cinema trabalhe com movimentos de câmera do que a fotografia, que só os utiliza quando busca captar uma ação em meio a seu percurso. Várias contaminações são elencadas por Cuarterolo (2013) que

mostra como o *cinema de atrações*⁵⁵ incorporou diversos códigos da fotografia no final do século XIX. Ela cita o uso de vestuário para caracterizar a pessoa/personagem, o uso de fundos pintados para servir de cenário, da pose para compor traços psicológicos ou intelectuais, o uso de primeiro plano para concentrar a atenção de um detalhe ou de lentes anamórficas ou sobreposições para sugerir delírio ou loucura, entre outros. Tais exemplos nos interessam aqui porque falam de uma época em que o cinema ainda não era narrativo, pois colocam em evidência um caráter fotográfico e representacional.

Essa transversalidade é observada por Dubois no início da década de 1990, quando em uma entrevista ao pesquisador Antonio Fatorelli diz – referindo-se ao seu livro ‘O ato fotográfico e outros ensaios’ – que

a teoria tem sido cada vez mais substituída pela estética e pela história, e o específico da linguagem substituído por um discurso sobre o não específico, isto é, sobre o transversal, sobre o que passa de uma categoria para outra. [...] Então, não existe mais o interesse pela fotografia como modo autônomo. Percebe-se, ao contrário, que a fotografia não pode ser pensada por ela mesma, que é preciso pensá-la em relação à pintura, às novas tecnologias da informática, das imagens magnéticas. Não é mais uma questão de especificidade, mas uma questão de integração das artes, integração das imagens. (DUBOIS apud FATORELLI, 2013, p. 46)

Tal modo de enxergar as imagens fotográficas e cinematográficas/videográficas não busca apagar ou esquecer suas diferenças, mas privilegiar o olhar ao que elas possuem de relacional, à relevância de pertencerem a um mesmo regime escópico, a uma mesma rede de expressiva. Pois, como observa Fatorelli (2013, p. 48) “a história recente dos meios visuais e audiovisuais é a de uma trama de assimilações, contágios e refutações recíprocos entre as diversas formas de expressão, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e autonomia”.

Català, ao desenvolver a noção de imagem complexa como uma imagem aberta, que é percebida dentro de uma cultura visual, que pertence a diversos territórios, que é agrupada junto a outras por nossa *mirada*, que nos propõe significados através de novas conexões, e que portanto caminha para a hibridação, entende que “já não existe contraposição entre ambos os

55 O termo foi cunhado por Tom Gunning e André Gaudreault para se contrapor a ‘cinema primitivo’, ‘cinema dos primeiros tempos’ ou ‘cinema das origens’. Para eles o componente distintivo da primeira fase da produção cinematográfica é “seu componente exibicionista, sua evidente consciência da presença de um espectador ao qual interpela de forma direta e explícita” (CUARTEROLO, 2013, p. 29 – No original: “su componente exhibicionista, su evidente conciencia de la presencia de un espectador al que se interpela de forma directa y explícita”). A noção de ‘atração’ está ligada ao fato de que as imagens aparecem, atraem a atenção do público, e terminam, sem desenvolver uma linha narrativa. De acordo com Cuarterolo esse formato dura até em torno de 1906, quando começa a ser substituído gradualmente pelo cinema narrativo.

mundos: as imagens cinéticas atuam como fixas, as imagens fixas como cinéticas”⁵⁶ (2005, p. 47). Ele compreende que as imagens contemporâneas se movimentam entre esses dois polos, não em uma síntese que faça desaparecer a tensão entre eles, mas de forma colaborativa, em uma síntese ativa que mantém a tese e a antítese. Nessa abordagem todas as imagens são temporais, entendimento próximo às recentes reflexões de Dubois, que ao tratar da percepção de temporalidade coloca:

Ao longo do século XX (e da sua pretendida ‘modernidade’), tomou-se o hábito de opor, de modo bastante maniqueísta, o mundo (e, portanto, o tempo) da imagem fixa àquele da imagem móvel, como se essa fosse uma partilha estabelecida e estável de uma herança secular, de uma história claramente instalada e mesmo instituída: a fotografia aqui (‘a herdeira do século XIX’), com seu culto do ‘instante’ conquistado pela máquina, da fatia do tempo congelada pelo processo do instantâneo e eternizada em seu estado de tempo parado, a ‘foto-foto’, portanto, *contra* o cinema (‘a arte do século XX’), com o desfile da película, com a duração dos seus planos, com seus movimentos de câmera, etc. O cinema como ‘verdadeira duração’, com seu tempo ‘real’ [...]. Essa oposição, forte e maciça, foi verdadeiramente estruturante ao longo de todo o século passado para pensar a relação entre imagem (tecnológica) e tempo. (DUBOIS, 2016b, p. 19)

Mas – tomando emprestada uma expressão muito utilizada por Latour – vivemos tempos onde proliferam os híbridos, e Fatorelli (2016), ao abordar as contaminações entre imagens fixas e em movimento, enxerga que as fotográficas estão ganhando fluidez e as cinematográficas/videográficas interrupções e retardos.

Tanto as imagens fotográficas quanto as cinematográficas/videográficas são produzidas por dispositivos ópticos que direcionam os raios de luz – que lhes chegam refletidos a partir de seres e objetos do mundo físico-histórico-social – para uma superfície registradora. Esse sistema que simplificadaamente pode ser compreendido como uma câmara escura com lentes é comum à produção de todas estas imagens. Mas os sistemas de captação (superfície registradora, controle de obturação e dispositivo de armazenamento) e apresentação das imagens têm se transformado radicalmente. Isso implica em potenciais e modos de ver que podem ser diversos entre si. Apesar disso, quando observadas por seres humanos, essas imagens carregarão traços de uma plasticidade que é programada química, física e/ou algorítmicamente, bem como poderão mobilizar crenças realistas, ligadas à percepção de semelhança visual engendrada pelo uso, a partir da Idade Média, de técnicas como a perspectiva e o *sfumato*⁵⁷.

56 No original: “no existe ya contraposición entre ambos mundos: la imágenes cinéticas actúan como fijas, las imágenes fijas como cinéticas”.

57 Variação tonal gradual entre o claro e o escuro (esfumado, ou que se desfaz como fumaça), desenvolvida por pintores do Renascimento, e que dá noção de volume à imagens planas.

A imagem fotográfica instantânea pode nos dar a ver: algo semelhante ao que nosso sistema ótico conseguiria enxergar diretamente se estivéssemos olhando para o mesmo espaço no mesmo tempo em que a imagem foi produzida (a forma de um objeto ou pessoa), embora o grau de semelhança possa variar com as lentes empregadas e com as características do material que registra a imagem (cor/pb; granulação; etc.); o que nosso sistema ótico não visualiza mas que ocorre fisicamente (as quatro patas do cavalo que perdem simultaneamente o contato com o solo quando ele galopa); elementos que não existem (*lens flare*⁵⁸); elementos que nosso sistema ótico não enxerga daquela forma (anamorfoses). Já uma imagem cinematográfica ou videográfica não pode nos dar a ver o mundo histórico, senão uma reconstrução simulada dele. Porque se ela pode nos entregar uma imagem que – a exemplo da fotográfica, mesmo porque em função do uso de sistema ótico similar – carrega grande semelhança com o mundo físico que enxergamos diretamente ou pode agregar distorções óticas, a possibilidade de controle do tempo e da edição (recorte, montagem, adição ou retirada de trechos, etc.) torna possível construir muitas narrativas, que já não guardam senão semelhanças com o mundo físico, e diferenças – grandes ou pequenas – do mundo histórico-social.

Por fim há que se considerar ainda a temporalidade de recomposição na produção das imagens cinematográficas ou videográficas. Essa síntese temporal pode ser feita de inúmeras maneiras: câmera lenta (o intervalo entre dois instantâneos é maior na recomposição do que na captura), *timelapse* (o intervalo entre dois instantâneos é menor na recomposição do que na captura), *stop-motion* (a captura dos instantâneos é feita quadro a quadro, e a síntese pela composição de intervalos bem curtos que criam a impressão de movimento), representação naturalista (o intervalo entre dois instantâneos é idêntico na captura e recomposição), de trás para frente (a recomposição inicia no último e termina no primeiro instantâneo captado), ou mesmo em ordenação temporal caótico-aleatória (não há mais relação entre a ordem de captura dos instantâneos e a ordem de recomposição dos mesmos).

Tal imagem complexa não é uma janela transparente para o mundo. Mesmo que sua construção plástica mantenha referência à forma de objetos e seres do mundo físico, sua fantasmagoria – que pode até parecer natural – não é realista nem naturalista. É subjetiva e construída.

58 'Aberrações' óticas, geralmente circulares ou hexagonais, criados sobre a imagem pela dispersão da luz que entra através das extremidades da lente.

3.4 A IMAGEM SINTETIZÁVEL

Mas Brea enxerga mais diferenças entre as imagens cinematográficas e videográficas do que apresentamos de similaridades até aqui. Para ele as imagens eletrônicas (e-imagens) estão mais próximas das imagens mentais, sendo espectrais ou fantasmagóricas. Caracterizadas pela transitoriedade ou efemeridade, elas estão sempre se esvanecendo. Ao mesmo tempo que são ‘aparições’ são também ‘desaparecimentos’. As imagens eletrônicas são visíveis para nós através de telas compostas por pontos acesos/apagados eletronicamente, podendo oferecer impressões bem realistas (fotografia ou vídeo digital), menos realistas (videogames ou modelagens sólidas) ou gráficas (interfaces de computadores ou efeitos especiais de filmes). Essa divisão, no entanto, é meramente didática, uma vez que sendo compostas por matrizes de pontos, elas são totalmente hibridizáveis.

Como estão potencialmente em todos os lugares, o sujeito receptor decide o momento e o lugar em que deseja vê-las. Sua recepção é, portanto, assíncrona. Os públicos são desagregados, instáveis e movidos por impulsos de diversidade ou diferenciação. A recepção é um trabalho de constante curadoria, onde o usuário irá “selecionar a cada momento e ativamente quais conteúdos *consume e compartilha*, e através de quais canais irá descarregá-los”⁵⁹ (BREA, 2010, p. 90).

Também partindo das ideias de Deleuze o autor compreende que a imagem eletrônica é uma imagem-tempo porque “salta por cima do tempo mecânico dos aparelhos [...] e dita o seu próprio à velocidade de uma montagem que já não tem porque respeitar regras de unidade de espaço ou tempo”⁶⁰ (BREA, 2010, p. 46/47). Nesse sentido elas são “temporais e incapazes como tais de dar testemunho de *duração*”⁶¹ (BREA, 2010, p. 67), porque nelas o que está em curso é uma diferença não submetida às exigências de representação. São pura ‘apresentação’.

Para o autor já não há como falar em *frames* ou quadros porque “é nossa conceitualização sequenciada do tempo que distribui puras quantidades contínuas de

59 No original: “seleccionar en cada momento y activamente qué contenidos *consume-comparte* y a través de qué canal se los descarga”.

60 No original: “salta por encima del tiempo mecánico de los aparatos [...] y dicta el suyo propio a la velocidad de un montaje que ya no tiene por qué respetar reglas de unidad de espacio o tiempo”.

61 No original: “temporales e incapaces como tales de dar testimonio de *duración*”.

informação [...] em uma matriz multidirecional e acessível aleatoriamente”⁶² (BREA, 2010, p. 73). Na imagem eletrônica há apenas um fluir das diferenças, pois elas não mantêm uma relação de re-(a)presentação⁶³, de memória, com aquelas que lhe antecedem. Dito de outro modo, não são imagens-movimento. São um acontecimento em si, algo que está em processo, que está passando. “O que ocorre entre uma imagem e a que lhe segue não está sujeito a um *vínculo de continuidade*, não pressupõe uma relação ontológica de mesmidade. Senão que efetua um diferir-se em toda sua extensão”⁶⁴ (BREA, 2010, p. 74). Por isso elas não são boas para evocar recordações do passado, como o são as imagens-matéria, ou para invocar uma narrativa histórica como as imagens fílmicas. Seu modo de fluir leva a narrativa a se romper em muitas direções. “Um formato de escrita disseminante e em rizoma, matricial, que faz que a partir de qualquer *cluster* se possa saltar a qualquer outro, sem preferência de ordenação”⁶⁵ (BREA, 2010, p. 74). Algo que antes só víamos nos sonhos. Ou no cinema, posto que a partir do momento em que se vale do corte e montagem ele passa a ser – visualmente – composto tanto por imagens-movimento quanto por imagens-tempo, renunciando assim a chegada das imagens eletrônicas.

Tais imagens já não ficam restritas a locais específicos, mas estão por toda a parte, em milhares de telas eletrônicas. Brea diz que o fim da existência em locais específicos (*ubicación*) leva a imagem a estar em todos os lugares (*ubicuidad*). Por isso o ver passa a ser também uma operação de seleção, de escolher aquilo que se deseja a cada momento. Tal saturação leva não só a que as mercadorias se tornem imagens, mas que as imagens ganhem vida, autonomia, e passem a ser elas mesmas as mercadorias do nosso tempo. A economia aqui é da abundância, uma vez que elas jorram aos borbotões, em todos os lugares. Brea, no entanto, considera que a lógica de mercado irá sempre tentar nos convencer de que há escassez, para que elas possam continuar sendo reguladas por uma economia proprietária.

As e-imagens também potencializam uma reorganização da relação entre atividades simbólicas e produtivas, tendendo a dissolver o distanciamento entre ambas, “pondo fim a

62 No original: “es nuestra conceptualización secuenciada del tiempo la que distribuye puras cantidades continuas de información [...] en una matriz multidirecional y accesible aleatoriamente”.

63 Tentamos aqui adaptar a expressão ‘re-presentación’ que Brea usa e que comprendemos no duplo sentido de *representação e reapresentação da diferença*.

64 No original: “Lo que ocurre entre una y la que comparece después no está sujeto por un *vínculo de continuidad*, no presupone un enlace ontológico de mismidad. Sino que efectúa un diferirse en toda su extensión”.

65 No original: “Un formato de escritura diseminante y en rizoma, matricial, que hace que desde cualquier *cluster* pueda saltarse aa cualquier otro si preferencia de ordenación”.

uma situação herdada de privilégios pela qual aqueles que se dedicavam à produção e ao trabalho simbólico [...] viam-se simultaneamente *liberados* de contribuir com o produtivo”⁶⁶ (BREA, 2010, p. 95).

Nela também não faz mais sentido diferenciar original e cópia, pois isso se torna indistinguível, acabando com a promessa de singularidade, identidade e individualização. Saímos da era da reprodutibilidade para entrar na era da produtibilidade infinita.

A memória que tais imagens carregam não está em seu corpo nem em seu movimento. Ela é volátil, e esquece quase na mesma velocidade em que recorda. Não é mais uma memória do passado, mas uma memória do que nunca existiu, uma fala daquilo que está por vir.

Memória aqui é pura força de processo. [...] Aqui a velha arquitetura cavernosa do modelo platônico da memória e do conhecer como um comparar ativo daquilo que aparece com aquilo que já existe [...] dá lugar a simples economias de superfícies entrelaçadas – nos modos de organização dos saberes, dos efeitos de conhecimento, cujo trabalho se resolve [...] no plano de uma infinidade de conexões possíveis e que se abrem em árvore, na virtualidade infinita de movimentos de intensidade sináptica que conectam, um pouco ao arbítrio e fazendo que quase qualquer gesto de acaso valha, um nó qualquer a outro. [...] *redes semânticas*, estruturas nas quais a capacidade de combinação que gera significados é dado pela efetividade de um encontro⁶⁷ (BREA, 2010, p. 80).

Brea as chama de ‘memórias processadoras’, no sentido de que são mais parecidas com uma fábrica do que com um armazém. Como toda construção é possível, o universo lógico discursivo se expande sem limites, principalmente quando essa estrutura está interconectada em rede.

A questão é como no curso dessa multiplicação exponencial, radial, das *possíveis* narrações, se assegura alguma efetiva produtividade de sentido [...]. Diríamos que [...] formalizando-a segundo uma lógica de séries abertas, [...] conforme uma lógica do *sentido-acontecimento*, da diferença iterando sobre si e ante si mesma⁶⁸ (BREA, 2010, p. 85/86).

66 No original: “pone fin a una situación heredada de privilegios por la cual aquellos que se dedicaban a la producción y el trabajo simbólico [...] se veían simultáneamente *liberados* de aportar al productivo”.

67 No original: “memoria es aquí pura fuerza de proceso [...] Aquí la vieja arquitectura cavernosa del modelo platónico de la memoria y el conocer como un cotejarse activo de lo que aparece con lo que preexiste [...] deja paso a meras economías de superficie entramada – en modos de organización de los saberes, de los efectos de conocimiento, cuyo trabajo se resuelve [...] en lo plano de una infinidad de conexiones posibles y que se abren en árbol, en la virtualidad innúmera de movimientos de intensidad sináptica que hiperenlazan, un poco al arbitrio y haciendo que casi cualquier gesto de azar valga, un nodo cualquiera con otro nodo cualquiera. [...] *redes semántica*, estructuras en las que la valencia de significar es puesta por la efectividad de un hecho de encuentro”.

68 No original: “La cuestión es cómo en el curso de esa multiplicación exponencial, radial, de las narraciones *posibles*, se asegura alguna efectiva productividad del sentido [...]. Diríamos que [...] formalizándola según una lógica de series abiertas [...] conforme a una lógica del *sentido-acontecimiento*, de la diferencia iterando sobre sí, y ante sí”.

Memória aqui é sinônimo de potência de produtividade, poder de invenção daquilo que ainda não está no mundo. E que nos entrega pouco mais que um indicativo, que uma contribuição, posto que necessita de um trabalho de leitura ativa por parte do receptor. Brea a compara à memória de trabalho – RAM – dos computadores, onde tudo é processo.

Nesse universo, conhecer é um ato relacional, dialógico. Todo estímulo recebido precisa ser refletido, e assim “todo receptor é um *refabricador* de ideias”⁶⁹ (BREA, 2010, p. 97). Por isso o conhecimento construído nunca pertence a uma única pessoa, mas é compartilhado, pois envolve ideias que já foram pensadas e repensadas por outros, e recolocadas em circulação, e novamente apropriadas e transformadas. “Não há pensamento sem essa iteração-diferença dos signos no espaço do intersubjetivo”⁷⁰ (BREA, 2010, p. 98).

Os modos como vêm se estabelecendo o simbólico afastam cada vez mais a constituição de identidades a priori. “O vir a ser sujeito é agora *tarefa*, resultado de um *fazer*, de uma combinação de práticas [...] que têm nas próprias atuações linguísticas e de representação seu eixo fundamental”⁷¹ (BREA, 2010, p. 100). Por isso a mudança de um regime de escassez para outro de abundância, no que diz respeito à produção de imagens, influi na formação das subjetividades. Aceitar uma economia da abundância é apostar na diversidade, embora seja necessário buscar um acesso mais equânime e universal às imagens, pois aquilo que produz os imaginários de uma época precisa ser direito de todos os cidadãos, argumenta Brea. Na abundância as imagens valem pelas ligações que proporcionam. Mas também pode ser possível que a sociedade aponte para uma revalorização do regime proprietário e mercantil das imagens. Brea enxerga em restrições de ordem jurídica, espacial e técnica modos de promover zonas de controle na distribuição, o que responde a interesses específicos de dominação, hegemonia e relações de poder.

Regular o que pode ser visível ou quem pode vê-lo; determinar onde se cortam ou abrem os fluxos e as transferências de imaginário no espaço público, quem vigia ou é vigiado, tudo isso prefigura certamente movimentos, atividades e estruturas politicamente decisivos em sua regulação dos atos de ver e das arquiteturas – tanto técnicas quanto sociais – da visualidade [...] e a relação entre visualidade e poder se reveste então da mais alta importância⁷² (BREA, 2010, p. 122).

69 No original: “Todo receptor es un *refabricador* de ideas”.

70 No original: “No hay pensamiento sin esa iteración-diferencia de los signos en el espacio de lo intersubjetivo”.

71 No original: “Devenir sujeto es ahora *tarea*, el resultado de un *hacer*, de una combinatoria de prácticas [...] que tiene en las propias actuaciones lingüísticas y de representación su eje fundamental”.

Apesar disso o autor parecia apostar que a entrada do sistema capitalista num modo de organização onde a geração de riqueza está ligada à produção de conhecimento favoreceria o interesse comum e deveria promover a redução daquilo que é proprietário. Tese que, uma década depois, parece não se concretizar em função de rearranjos do próprio sistema mercantil-capitalista.

3.5 POR UMA COMPREENSÃO COMPLEXA E EXPRESSIVA DA FOTOGRAFIA

Trouxemos neste capítulo uma discussão a respeito do estatuto das imagens, buscando destacar o processo de transformação que faz com que a imagem fotográfica que produzimos hoje não seja a mesma criada no século XIX nem aquela que imperou no século XX. Mudaram as técnicas, os dispositivos, os modos de produção e recepção, os usos, o mundo e seu entorno, e a própria compreensão teórica a seu respeito. Ela hibridizou-se, expandiu-se, transformou-se, deu a luz às imagens cinematográficas e videográficas, mas não deixou de ser fotografia. É necessário, portanto, que nossos conceitos a respeito dela também se transformem, o que – acreditamos – já vem ocorrendo, uma vez que a vivência cultural com tais imagens influi diretamente em nossas vidas. Acreditamos que a fotografia deve ser compreendida como parte de um processo técnico-histórico-sócio-cultural amplo no qual determinadas características sobrevivem ao longo do tempo, independente da tecnologia utilizada. Dentro de um ecossistema no qual não é o mais forte que prevalece, mas onde certos ‘genes’ são transmitidos ao longo de diferentes espécies.

Concordamos com Arlindo Machado quando ele afirma que

A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la, defini-la é um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção, as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica. (MACHADO, 2000, on-line)

Por isso compreendemos fotografia, em um sentido lato, como sendo uma imagem técnica (FLUSSER, 2011) produzida a partir de um dispositivo que, ao ser acionado por um

72 No original: “regular lo que accede a ser visible o quién accede a poder verlo; determinar dónde se cortan o abren los flujos y las transferencias de imaginario en el espacio público, quién vigila o es vigilado, todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos del ver y de las arquitecturas – tanto técnicas como sociales – de la visualidad, y [...] la relación entre visualidad y poder reviste entonces la más alta importancia”.

operador, expõe uma superfície fotossensível à iluminação que chega até ela refletida a partir de corpos e objetos do mundo físico. Tal imagem é codificada, minimamente, pela superfície sensível (qual filme foi usado? qual revelador empregado? qual é o sensor digital? etc.), pelo sistema ótico (qual abertura do diafragma? qual velocidade do obturador? qual ISO? qual temperatura de cor? qual distância focal da objetiva? onde está o ponto de foco? qual efeito de profundidade de campo? qual a nitidez as lentes fornecem? ocorrem flares? etc.), pelo(s) operador(es) (qual momento escolheu? o que o motiva a fotografar? como viu ou planejou o efeito e resultado da luz? como escolheu o tema e local? que tratamentos fez no pós-processamento? qual combinação escolheu entre as possibilidades dadas pelo sistema ótico? etc.), pelo observador (por sua carga cultural, por seu contexto no momento da observação, pelas conexões que ele estabelece através da memória, por sua fisiologia, por suas crenças, etc.), pelo dispositivo de observação (papel fosco, papel brilhante, tela pequena móvel, tela grande fixa, etc.), pelo processo de produção de temporalidade (tempo inscrito, denegado, decomposto, superposto ou decomposto, no caso das imagens fotográficas⁷³; pela montagem ou pela sintetização do fluxo sequencial nas imagens cinematográficas ou videográficas) e pela plasticidade engendrada (enquadramento, estratégias de composição, textura, brilho, etc.).

Uma imagem técnica que tem potenciais muito diversos, que podem ser estimulados pelos produtores mas somente concretizados no observador (CRARY, 2012). Uma imagem que pode ser produzida, compreendida e/ou consumida de forma irracional ou complexa (CATALÀ, 2005), numa combinação sempre particular entre seu potencial documental e expressivo (ROUILLÉ, 2009). Uma imagem simbólica que muitas vezes cria a falsa impressão de estarmos frente a uma janela transparente para o mundo, e que por isso mobiliza crenças realistas.

Mas sempre é bom lembrar que imagens, sons e símbolos gráfico-alfabéticos não carregam em si um saber próprio, senão aquilo que nós lhes colocamos, de fora. Podemos dizer que eles carregam efeitos de um saber que lhes foram outorgados.

Se [...] é assim [...] há um *saber específico* e próprio *das* imagens. Um saber [...] que nelas nós poderíamos alcançar. Precisamente o de como os conteúdos de conhecimento [...] são colocados em seus *objetos* [...] como resultado dos processos de sua utilização coletiva em um espaço de interação pública. [...] mostra que colocar em ação um *efeito de cognição* é resultado

73 Conforme Entler (2004) e Brito (2008)

de um processo de refinamento público – de intenções de dizer, de crenças, expectativas de sentido, fixações movediças do valor dos conceitos, etc. – a medida em que se revela *carente* de conteúdos – o que obtém evitando mostrar a falsificadora aparência de tê-lo, quanto menos *enganador* seja a respeito, definitivamente.⁷⁴ (BREA, 2010, p. 128).

É o que Brea chama de ‘conhecimento negativo’, no sentido de que nega nossas expectativas de encontrar nele algo dado a priori. E se não vem ‘de dentro’, vem da capacidade da imagem em mobilizar uma rede de conexões – imagens, palavras, crenças, construções simbólicas, etc. – com as quais sua potência de trocas se associa. “Somente por sua ‘implicação’ em uma episteme – por fazer parte de uma constelação – pode um *objeto* qualquer atuar como *significante*”⁷⁵ (BREA, 2010, p. 128). Isso implica que para haver conhecimento é preciso que ocorra também um ato de interpretação “cuja chave é a colocação do signo [...] em sua relação com a constelação da qual adquire toda sua potência de significar”⁷⁶ (BREA, 2010, p. 129). Conhecer uma imagem, nesse sentido, implica elucidá-la na relação que mantém com a episteme na qual está inscrita.

Essa é uma forma de conhecer, de pensar – a partir de imagens – que ainda está em construção. Para Brea isso ocorre porque cada época realiza, de modo diferente, aquilo que seria próprio do regime que a precede. Assim o regime estético de nosso tempo ainda executa o projeto iluminista. Por isso, apesar de sermos capazes de pensar essa nova formação de subjetividade, não somos capazes – ainda – de vivenciá-la, em função da inércia das instituições que regulam nossa vida em sociedade, e que ainda reproduzem um modelo ligado ao pensamento cristão. Isso estaria, por exemplo, no fato de que os dispositivos de organização do saber dominantes hoje continuam ligados a um modelo arquivístico.

Os dispositivos contemporâneos de organização – produção, gestão, intersubjetividade, armazenamento – do conhecimento fazem que, em troca, esse modelo de espírito [...] resulte [...] cada vez mais obsoleto, a favor de outro [...] para o qual o processo fundamental das sínteses produtivas não se produz ‘para dentro’, mergulhando nas camadas cada vez mais longínquas

74 No original: “Si [...] *es así* [...] *hay un saber específico y propio de las imágenes*. Un saber [...] que en ellas podríamos nosotros alcanzar. Precisamente el de cómo los contenidos de conocimiento [...] son postos en sus *objetos* [...] como resultado de los procesos de su utilización colectiva en un espacio de interacción pública. [...] muestra que la puesta en obra de un *efecto de cognición* es resultado de un proceso de acrisolado público – de intenciones de decir, creencias, expectativas de sentido, fijaciones movedizas del valor de los conceptos, etcétera – cuanto más se revela a sí mismo *carente* de contenido alguno – lo que logra tanto más cuanto más eluda mostrar la falsificadora apariencia de tenerlo, cuanto menos *filibustero* sea al respecto, en definitiva”.

75 No original: “Sólo por su ‘implicación’ en una episteme – por su estar engranado en una constelación – puede un *objeto* cualquiera ejercer como *significante*”.

76 No original: “cuya clave es la puesta del signo [...] en su relación con la constelación de la que adquire toda potencia de significar”.

‘no passado’, mas, ao contrário, na horizontalidade mesma de uma rede aberta e dispersa de *clusters* interconectados.⁷⁷ (BREA, 2010, p. 130).

Nesse sentido a forma de produção, legitimação e preservação do conhecimento começa a situar-se na arquitetura neural das redes, onde as memórias são voláteis e processuais, e que tem sua força relacionada à capacidade de promover conexões instantâneas entre tudo aquilo que pertença ao mesmo cenário, ao mesmo sistema rizomático, à mesma episteme difusa.

Essas são as imagens das quais o jornalismo se vale hoje. E é a partir dessa compreensão que discutiremos seu potencial de uso dentro das narrativas jornalísticas.

77 No original: “Los dispositivos contemporáneos de organización – producción, gestión intersubjetiva, almacenaje – del conocimiento hacen que, en cambio, ese modelo de espíritu [...] resulte [...] cada vez más obsoleto, a favor de otro [...] para el que el proceso fundamental de las síntesis productivas no se produce ‘hacia dentro’, profundizando en las capas cada vez más remotas y alejadas ‘en el pasado’, sino, al contrario, en la horizontalidad misma de una red abierta y dispersa de *clusters* interconectados.”

4 (FOTO)JORNALISMO

Pensar o fotojornalismo como percurso e não como algo estático é uma maneira de driblar a morte. Ao menos a morte do fotojornalismo! A chave é pensar a prática como a manutenção de uma função central: a representação e obtenção de imagens vinculadas às notícias. (SILVA JÚNIOR, 2012, p. 34)

No capítulo anterior tensionamos a noção de fotografia, buscando preparar o terreno para o debate acerca do uso de imagens fotográficas e videográficas no jornalismo contemporâneo. Agora, nosso objetivo é traçar, de forma entrelaçada ao que já foi exposto, um panorama a respeito do uso de tais imagens no jornalismo. Unidos, estes dois capítulos embasarão a discussão que faremos a partir das observações de campo.

4.1 O SÉCULO XX COMO BERÇO DO FOTOJORNALISMO

Antes de discutir as formas de que o jornalismo se vale para contar histórias a partir de imagens fotográficas e videográficas e como isso vem mudando a partir do final do século XX, traçaremos um panorama que pretende mostrar de que modo as imagens começaram a ser usadas nas narrativas jornalísticas.

4.1.1 Uso de imagens no jornalismo antes da fotografia

Mesmo não tendo Peucer (2004) citado as imagens como parte do discurso jornalístico em seu pioneiro estudo, elas já eram usadas nas folhas de notícias do século XVII, impressas por xilogravura. Isso é relatado por Mason Jackson, gravurista e editor oitocentista que traça um panorama do uso da xilogravura na imprensa britânica, do início do século XVII até finais do século XIX. No trabalho ele explica que

o desenvolvimento pleno do jornalismo ilustrado foi imediatamente precedido por muitos sintomas significativos. Vários dos jornais então existentes, na ocorrência de algum evento incomum ou interessante, introduziam em suas páginas ilustrações xilográficas grosseiras. [...] Tudo isso parece ter sido o trabalho de um impulso ou instinto que existia mesmo antes do nascimento dos jornais; [...] tentativas foram feitas de ilustrar as notícias atuais em *tracts*⁷⁸ ou 'livros de notícias' antes do

78 Panfleto contendo um curto ensaio, geralmente de temas religiosos ou políticos

surgimento dos jornais regulares na Inglaterra. A ideia do jornalismo ilustrado pode ser rastreada nos primeiros anos do século XVII⁷⁹ (JACKSON, 1885, p. 5)

O autor relata que algumas das gazetas fornecidas à aristocracia ou cantadas por trovadores nas esquinas das vilas recebiam gravuras na folha de rosto, “o que mostra que mesmo neste período inicial os autores ou impressores destes artigos estavam imbuídos do espírito pictórico”⁸⁰ (JACKSON, 1885, p. 6). O mais antigo exemplo que Jackson traz do uso de uma ilustração em notícia de atualidade foi publicado em 1607, 83 anos antes de Peucer produzir sua tese pioneira. O texto aborda uma inundação e prega um sermão a respeito dela (Figura 7).

Figura 7 – Xilogravura publicada em livro de notícias de 1607



Fonte: Jackson, 1885.

Jackson relata que no prefácio deste livro noticioso o autor descreve a dificuldade que teve para produzir a gravura no curto tempo disponível, o que mostra que ele tinha consciência tanto da importância da ilustração para sua narrativa, quanto de que as notícias precisavam ser consumidas frescas. O texto em estilo de sermão parece ser comum à época e denota a influência religiosa, que pode ser vista em outros exemplos apresentados pelo autor.

79 No original: “the full development of illustrated journalism was immediately preceded by many significant symptoms. Several of the then existing newspapers, on the occurrence of any unusual or interesting event, introduced into their pages rough woodcut illustrations. [...] All this seems to have been the working of an impulse or instinct which existed even before the days of newspapers; [...] attempts were made to illustrate the news of the hour in tracts or ‘News-books’ before the beginning of regular newspapers in England. The idea of illustrated journalism may be traced from the earliest years of the seventeenth century”.

80 No original: “which show that even at this early period the authors or printers of these papers were imbued with the pictorial spirit”.

Mas o uso de ilustrações era esporádico e descontínuo, e a mesma imagem podia ser encontrada em diferentes publicações, independente do fato abordado. Isso sugere dificuldade na produção de gravuras, possível escassez de mão de obra qualificada, bem como um desejo de usar imagens mesmo que de forma ilustrativa. Os temas prediletos nessa fase inicial eram os assassinatos, tempestades, inundações e incêndios. Narrativas extraordinárias, tais como de três corpos que saíam da sepultura em uma noite de tempestade, também eram publicadas, e apontam para um regime de verdade – da época e local – bastante diverso do ocidental atual.

Assim como os relatos textuais eram pródigos em imaginação, principalmente de cunho religioso, as ilustrações também não tinham compromisso com os fatos, embora tal ligação fosse muitas vezes buscada.

Quando a revolução Irlandesa de 1641 estourou, muitos livros de notícias foram publicados descrevendo o que ocorria naquele país, e muitos deles eram ilustrados. [...] as ilustrações de eventos nesses panfletos, assim como muitas daquelas contidas nos numerosos folhetos publicados durante a Guerra Civil na Inglaterra, parecem ser trabalhos de pura imaginação, e foram, provavelmente, inventados pelo artista assim como um moderno desenhista ilustraria um trabalho de ficção. Outros, mais uma vez, eram evidentemente antigas xilogravuras feitas para algum outro propósito. Uns poucos exemplos ocorrem, entretanto, onde desenhos foram feitos de cenas atuais, e algumas vezes mapas e plantas são dados como ilustrações de uma batalha ou um cerco⁸¹ (JACKSON, 1885, p. 43)

Imagens menos naturalistas, de cunho mais sugestivo, também eram usadas, como a publicada em um folheto de 1648, que relata a explosão de barris de pólvora que matou 200 rebeldes na Guerra Civil inglesa (Figura 8).

81 No original: “When the Irish Rebellion of 1641 broke out, many news-books were published describing the transactions in that country, and several of them are illustrated. [...] the illustrations of events in these pamphlets, as well as many of those contained in the numerous tracts published during the Civil War in England, appear to be works of pure imagination, and were, probably, invented by the artist just as a modern draughtsman would illustrate a work of fiction. Others, again, were evidently old woodcuts executed for some other purpose. A few instances occur, however, where drawings have been made from actual scenes, and sometimes maps and plans are given as illustrations of a battle or a siege”.

Figura 8 – Imagem de cunho não realista publicada em folheto de 1648



Fonte: Jackson, 1885.

Mas são nas imagens mais naturalistas que a fidelidade aos fatos aparece como uma preocupação. Ao comentar um folheto que trazia a notícia ilustrada da execução do Conde de Strafford, em 1641, Jackson diz que a imagem não era uma cópia fiel do ocorrido.

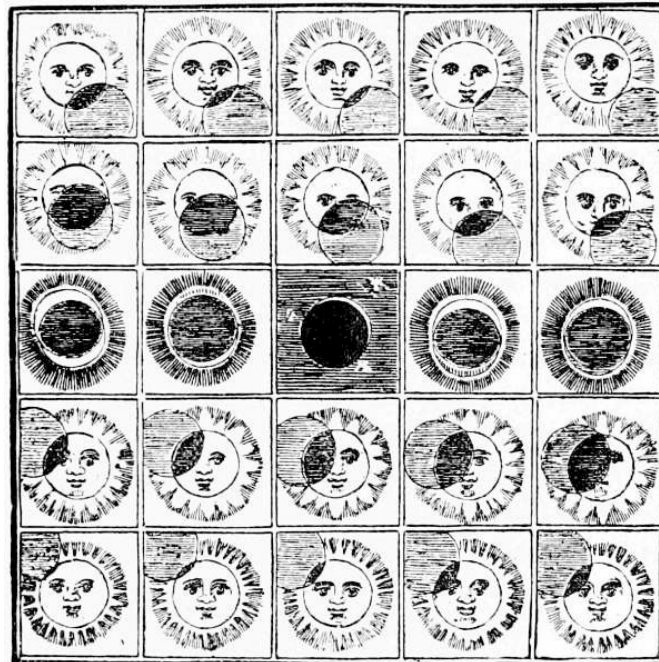
Neste exemplo de notícia ilustrada o artista tem representado fielmente a localidade em seu fundo, mas ali a verdade de seu lápis para. Strafford, embora sua cabeça ainda não esteja separada do corpo, repousa estendido no cadafalso, e ao invés do bloco usualmente utilizado para decapitações a cabeça da vítima repousa em uma prancha comum ou espessa peça de madeira. Não há ninguém de pé no cadafalso além do carrasco, enquanto a história afirma que o Conde foi assistido em seus últimos momentos por seu irmão, Sir George Wentworth, o Conde de Cleveland, e pelo Arcebispo Usher. Estas omissões, se forem observadas no todo, eram, sem dúvida, encaradas como defeitos triviais na infância do jornalismo ilustrado, antes que um público amante da verdade tivesse aprendido a ser satisfeito com nada menos que 'rascunhos feitos *in loco*'. O que parece ser a visão mais correta da execução foi, no entanto, publicada naquele momento.⁸² (JACKSON, 1885, p. 53)

82 No original: "In this example of illustrated news the artist has faithfully represented the locality in his background, but there the truth of his pencil stops. Strafford himself, although his head is not yet severed from his body, lies at full length on the scaffold, and instead of the usual block used for decapitations the victim's head rests on an ordinary plank or thick piece of wood. There is no one standing on the scaffold but the executioner, whereas history asserts that the Earl was attended in his last moments by his brother, Sir George Wentworth, the Earl of Cleveland, and Archbishop Usher. These omissions, if they were noticed at all, were no doubt looked upon as trivial faults in the infancy of illustrated journalism, and before a truth-loving public had learnt to be satisfied with nothing less than 'sketches done on the spot.' What appears to be a more correct view of the execution was, however, published at the time".

O autor indica ter encontrado exemplos de jornalismo ilustrado não apenas entre os jornais regulares, mas também no que ele chama de folhas soltas baratas, ou *broad-sides*, e inclusive em publicações que eram produzidas à margem da autorização oficial.

Um uso interessante e inovador foi feito pelo *London News*, que publica, em 1724, gravura com a narrativa temporal de um eclipse total do sol. Ela remete, à luz dos formatos atuais, tanto a uma imagem composta⁸³ quanto a uma infografia (Figura 9).

Figura 9 – Xilogravura de 1724 que apresenta uma narrativa temporal



Fonte: Jackson, 1885.

A busca de imagens realistas, no entanto, parece ser uma preocupação que aumenta com o passar do tempo. Após a morte do almirante Horatio Nelson⁸⁴, o *Times* de 10 de janeiro de 1806 apresenta um relato do funeral junto a duas gravuras, uma das quais trazia a seguinte legenda:

'A única diferença na aparência do Carro Funerário da gravura é que, ao contrário do que foi inicialmente pretendido, nem a mortalha nem a grinalda aparecem no caixão. A primeira foi jogada na traseira do carro, de forma a dar ao público uma visão

83 Pensamos em trabalhos como o feito a partir das fotos de Jim Watson, da AFP - <http://g1.globo.com/natureza/noticia/2015/09/eclipse-total-da-lua-e-visto-por-mais-de-1-h-da-america-ao-oriente-medio.html>

84 Herói da marinha inglesa, morto em 1805 na batalha de Trafalgar

completa do caixão; e a grinalda foi transportada na carruagem de luto. Nós não tivemos tempo de fazer a alteração⁸⁵ (JACKSON, 1885, p. 220)

O texto do *Times* demonstra a preocupação dos editores com a fidelidade visual do relato. Mostra também que a gravura ia sendo feita a partir de informações prévias, provavelmente para possibilitar a publicação do material na edição seguinte ao ocorrido.

O processo produtivo das gravuras é destacado no relato que Jackson faz dos jornais de William Clement na primeira metade do século XIX. Segundo o autor a gravura usada em um jornal era republicada nos demais, sendo que o veículo que merecia maior atenção do proprietário tinha prioridade. Tal uso lembra muito o discurso contemporâneo de sinergia entre empresas de um mesmo grupo de comunicação, que compartilham o uso de imagens jornalísticas produzidas para um veículo mas usadas pelos demais.

Os limites do emprego de ilustrações nos jornais ingleses é colocado em questão quando o *Observer* apresenta, em 1823, matéria sobre um assassinato. Em 7 de dezembro são publicadas diversas gravuras feitas a partir de relatos do processo, entre elas uma que mostrava os assassinos arrastando o corpo para um lago.

Os condutores do jornal parecem ter tido alguma apreensão sobre o bom gosto de seus procedimentos, mas foram incapazes de resistir à tentação de uma venda grande e rentável. As gravuras foram assim introduzidas ao leitor: – 'O interesse sem paralelo que tem sido criado na mente do público pelas misteriosas circunstâncias ligadas à morte do senhor Weare nos induziram, com o olhar de gratificação de nossos leitores, usar cada esforço em nosso favor, não apenas para dar um relato fiel e abundante do julgamento das pessoas acusadas desta mais suja e atroz ação, mas, com o auxílio de competentes artistas obter estas chapas que nos parecem as melhores para ilustrar o detalhe das circunstâncias descobertas nas evidências ante o júri. Nós estamos conscientes que algumas destas ilustrações serão condenadas como incompatíveis com o bom gosto; e nós estamos prontos para reconhecer que em todas as ocasiões sua adoção pode ter sido extremamente imprudente. No caso, entretanto, onde os sentimentos e a curiosidade do público tem estado tão excitados, e onde uma avidez tão singular e ardente tem sido mostrada para obter cada possível luz sobre um tema tão interessante, nós acreditamos que aqueles que devem cogitar, talvez, uma bem fundada objeção a nosso plano deveriam, por um momento, nos conceder sua indulgência, e nos permitir encontrar os anseios das pessoas que não são tão delicadas como elas'.⁸⁶ (JACKSON, 1885, p. 242-243)

85 No original: “‘The only difference in the appearance of the Funeral Car from the engraving is, that, contrary to what was at first intended, neither the pall nor coronet appeared on the coffin. The first was thrown in the stern of the Car, in order to give the public a complete view of the coffin; and the coronet was carried in a mourning-coach. We had not time to make the alteration’.”

86 No original: “‘The conductors of the Journal appear to have had some misgivings as to the good taste of their proceedings, but were unable to resist the temptation of a large and profitable sale. The engravings are thus introduced to the reader:—‘The unparalleled interest which has been created in the public mind by the mysterious circumstances attending the death of Mr. Weare has induced us, with a view to the gratification of our readers, to use every exertion in our power, not only to give a faithful and copious Report of the Trial of the persons charged with this most foul and atrocious deed, but, with the assistance of competent Artists, to obtain such Plates as appear to us best calculated to illustrate the detail of circumstances disclosed in the

O *Observer* foi muito criticado e passou um período sem usar gravuras, mas Jackson acredita que esse vácuo pode ter mais relação com a depressão econômica do período do que com as desaprovações recebidas.

Na primeira metade do século XIX as tiragens dos periódicos que usam ilustrações crescem, culminando com a criação do primeiro modelo de imprensa ilustrada. Jackson usa as memórias⁸⁷ de Charles Knight, dono da *Penny Magazine*, para abordar tal ascensão:

Em 1842, tendo a oportunidade de estar presente ao Tribunal Criminal Central, minha curiosidade foi atiçada por um espetáculo diferente – de um artista, sentado entre pessoas importantes no banco, diligentemente empenhado em rascunhar dois Lascars⁸⁸, no seu julgamento por uma ofensa capital. O que era tão marcante no caso, nas pessoas, ou mesmo nas roupas dos acusados, que devesse ser o tema do quadro? O mistério foi logo explicado para mim. O *Illustrated London News* havia sido anunciado para ser publicado no sábado daquela semana na qual eu vi os miseráveis estrangeiros de pé no tribunal. Eu sabia alguma coisa da pressa dos xilogravuristas para a *Penny Magazine*, mas um jornal era um assunto essencialmente diferente. Como, pensei, poderiam artistas e jornalistas trabalhar assim tão sinergicamente de forma que as notícias e as ilustrações apropriadas pudessem estar ambas frescas? Como poderiam tais coisas ser gerenciadas com qualquer abordagem de fidelidade da representação a menos que todas as características essenciais de um jornal fossem sacrificadas na tentativa de torná-lo pictórico? Eu imaginava que esse arrojado experimento pudesse ser um fracasso. Ele provou ser um tipo de sucesso que poderia somente ser assegurado pela resoluta e perseverante luta contra as dificuldades naturais.⁸⁹ (JACKSON, 1885, p. 280-281)

O relato de Knight se refere ao nascimento da primeira publicação regular e continua a apresentar notícias ilustradas, que começa a circular em 14 de maio de 1842 quando Herbert

evidence before the jury. We are aware that by some these illustrations will be condemned as inconsistent with good taste; and we are ready to acknowledge that on all occasions their adoption would be extremely injudicious. In a case, however, where the feelings and the curiosity of the public have been so much excited, and where so singular and ardent an avidity has been displayed to obtain every possible light upon a subject so interesting, we trust that those who may entertain, perhaps, a well-founded objection to our plan, will, for a moment, grant us their indulgence, and permit us to meet the wishes of persons who may not be so fastidious as themselves’.”

87 Trecho retirado do livro *Passages of a Working Life during Half a Century*, autobiografia de Charles Knight.

88 Marinheiros indianos

89 No original: ““In 1842, having occasion to be in attendance at the Central Criminal Court, my curiosity was excited by an unusual spectacle—that of an artist, seated amongst the civic dignitaries on the bench, diligently employed in sketching two Lascars, on their trial for a capital offence. What was there so remarkable in the case, in the persons, or even in the costume of the accused, that they should be made the subject of a picture? The mystery was soon explained to me. The *Illustrated London News* had been announced for publication on the Saturday of the week in which I saw the wretched foreigners standing at the bar. I knew something about hurrying on wood-engravers for the *Penny Magazine*, but a newspaper was an essentially different affair. How, I thought, could artists and journalists so work concurrently that the news and the appropriate illustrations should both be fresh? How could such things be managed with any approach to fidelity of representation unless all the essential characteristics of a newspaper were sacrificed in the attempt to render it pictorial? I fancied that this rash experiment would be a failure. It proved to be such a success as could only be ensured by resolute and persevering struggles against natural difficulties’.”

Ingram lança o *Illustrated London News*⁹⁰, uma revista semanal. Nessa época poucos artistas consideravam interessante trabalhar para a imprensa, e boa parte das ilustrações produzidas era de baixa qualidade.

No início parecia impossível produzir ilustrações em velocidade tal que as notícias continuassem frescas. Mas logo se viu que era possível usar técnicas que acelerassem o processo de produção. Geralmente um desenhista ia ao local do evento e colhia anotações, na forma de rascunhos e textos. Em seu ateliê – ou hotel, quando estivesse a trabalho fora de sua cidade – ele produzia, a partir das anotações, o desenho em sua forma final. Essa imagem era enviada para um gravurista, que a refazia para que fosse talhada em madeira. Era comum que o desenho fosse adaptado, simplificando partes ou destacando apenas o que se considerava mais importante para a notícia. A imagem final era subdividida em partes, que eram repassadas a diferentes gravuristas. Tal divisão de trabalho permitia uma produção rápida da xilogravura. O artista que fez o esboço inicial – geralmente o coordenador da equipe – dava os últimos retoques para que as emendas ou diferenças de estilo aparecessem o mínimo possível.

O panorama pintado por Jackson mostra que o jornalismo se vale de imagens desde tenra idade, apesar desse uso constituir-se em exceção ao mundo literário que dominou as narrativas da imprensa até o século XX. No Brasil, trabalhos como o de Andrade (2004), Balaban (2009) ou Silveira (2010) abordam o uso de ilustrações na imprensa ao longo do século XIX, englobando desde caricaturas até imagens produzidas a partir de fotografias. Em nosso país, diferente da experiência inglesa relatada por Jackson, as imagens eram reproduzidas geralmente por litografia.

4.1.2 A fotografia no jornalismo

Mas mesmo com todas as técnicas empregadas, a produção de desenhos e gravuras era lenta e necessitava de simplificações, características indesejadas em uma sociedade que se acelerava e buscava aumentar o grau de objetividade das representações de seres, artefatos ou eventos do mundo físico, histórico e social. Assim, entre o final do século XVIII e o início do XIX, a burguesia em ascensão buscava uma forma técnica, rápida e barata de produzir imagens (ROUILLÉ, 1982). Uma série de técnicas haviam sido empregadas ao longo do

90 A história do veículo, bem como muitas de suas páginas ao longo do século XIX podem ser consultadas em www.iln.org.uk

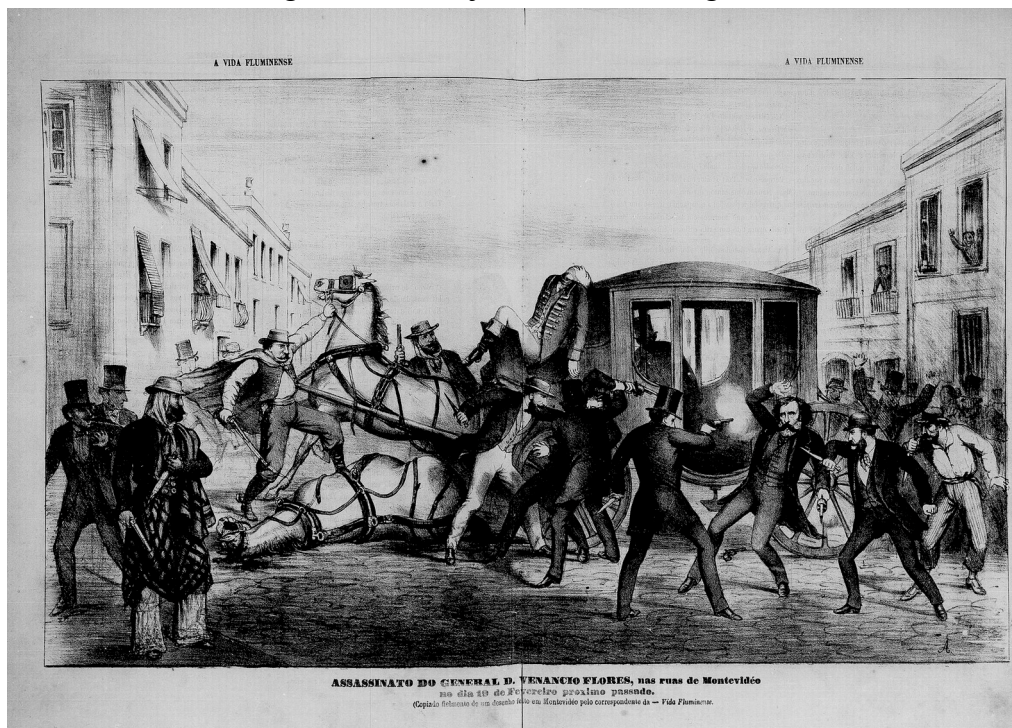
tempo para aumentar o realismo – câmara clara, câmara escura, etc (HOCKNEY, 2001) – bem como simplificar a produção e com isso reduzir os custos – retratos em miniatura, fisionotrafo, silhueta, etc. (FREUND, 1976; ROUILLÉ, 1982) – das imagens produzidas. Tudo isso havia estimulado o desejo das pessoas comuns se verem através delas, algo que antes só era acessível às elites aristocráticas e religiosas. A fotografia é a técnica possível para satisfazer os desejos dessa época, e sua primeira forma⁹¹ é anunciada ao mundo em uma reunião conjunta das academias de Ciências e de Belas Artes da França no ano de 1839. Como já pontuamos no capítulo anterior, o lado expressivo⁹² lhe é negado, inicialmente, porque o lado técnico – o *lâpis da natureza* – aparece de maneira muito incisiva, tanto devido à crença na ciência e na tecnologia (positivismo e iluminismo) quanto pela nitidez que lhe era peculiar.

Em pouco tempo surgem na Europa e Estados Unidos semanários de atualidades que passam a se valer de gravuras litográficas ou xilográficas feitas a partir de fotografias. Dentre eles, um dos mais importantes foi o *Illustrated London News*, que já destacamos. Tais ilustrações não se valiam dos códigos de objetividade que a fotografia jornalística empregará no século XX, pois na passagem da foto para a gravura havia “reenquadramentos de cenas, mudanças de escala, supressão ou inclusão de elementos, modificações nas relações de luz e sombra, entre outras adequações. [...] É como se a gravura apresentasse uma síntese do evento, tendo como base os registros fotográficos” (COSTA, 2012, p. 307) (Figura 10). Os usos que se faziam mostram, no entanto, que ela correspondeu perfeitamente ao regime de verdade da sociedade do século XIX (COSTA, 2008), pois o mais importante para a época não era registrar o real mas representá-lo de forma verossímil.

91 O Daguerreótipo, desenvolvido por Louis Jacques Mandé Daguerre. Muitas outras ‘formas’ fotográficas, no entanto, foram desenvolvidas no mesmo período (MONTEIRO, 2001)

92 Usamos o termo *fotografia-expressão* – “o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são os seus traços principais” (ROUILLE, 2009, p. 161) – por considerar que ele se encaixa melhor a este trabalho que *fotografia artística*.

Figura 10 – Uso jornalístico da litografia



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>)

Notas: Ilustração publicada em *A Vida Fluminense* (7/3/1868, p. 114-115) reconstitui o assassinato do general Venâncio Flores, em Montevideu

Com a invenção da fotografia, os desenhistas passam a ser substituídos por fotógrafos. Esse é um processo lento, e desenhistas e fotógrafos trabalham juntos por muito tempo. Um exemplo é a Guerra da Criméia (1853-1856), famosa na literatura fotojornalística por ser palco da primeira cobertura fotográfica, feita pelo inglês Roger Fenton (SOUSA, 2004b), mas que também recebeu inúmeros desenhistas de jornais, como relata Jackson (1885).

A impossibilidade de imprimir diretamente as fotografias limitava seu uso, e ao longo do século XIX buscaram-se formas de transpor esse e outros problemas⁹³ das primeiras formas fotográficas. Significativos desenvolvimentos ocorrem na década de 1880, quando se criam a placa seca, a autotipia/clichê e a primeira câmera amadora⁹⁴.

93 O grande tempo de exposição à luz implicava na necessidade de imobilizar os sujeitos fotografados, o que criou não apenas modos posados próprios ao retrato, como representações estáticas de eventos dinâmicos para que aquilo que se movia não sumisse ou se transformasse em borrão. As imagens tinham baixa resolução, o que levava à necessidade do uso de grandes placas que eram copiadas por contato, e não ampliadas. Os equipamentos e placas eram pesados, e o colódio úmido (técnica mais usada após o Daguerreótipo e antes do filme seco) necessitava ser preparado pouco antes do uso e revelado logo após a tomada, fatores que dificultavam a produção de imagens longe do laboratório ou estúdio.

94 Inventada por George Eastman e colocada no mercado em 1888, a Kodak n. 1 usa filmes de gelatina seca. Pequena e leve, essa câmera ainda tinha a vantagem de dispor de um serviço de revelação e cópia dos filmes, serviço pioneiro numa época em que o fotógrafo produzia suas placas e papéis fotográficos, revelava seus

Assim, no final do século XIX a fotografia vai aos poucos deixando de ser usada como base para a produção de ilustrações e passa a ser publicada diretamente. O uso pioneiro teria sido feito pelo jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* em 1871, mas seu emprego regular só teria começado em 1880 com o *The New York Daily Graphic* (SOUSA, 2004b)⁹⁵. Tal transição é lenta devido ao hábito já estabelecido no uso de gravuras, à baixa qualidade das primeiras retículas e ao custo do maquinário necessário à sua produção, mas vai ganhando corpo por reduzir o custo de produção de uma página ilustrada a cerca de 10% do valor gasto nos processos de lito ou xilografia (GIACOMELLI, 2012). Tal contexto faz com que seja no alvorecer do século XX que a fotografia se estabeleça de forma direta na imprensa.

No Brasil, o possível primeiro emprego de fotografia impressa diretamente por autotipia ocorre na capa de *A Cigarra* de 23 de maio de 1895, com um retrato do ministro Assis Brasil (ANDRADE, 2004). Mas esse é um caso isolado, e por isso é a Revista da Semana (Figura 11) que passa a ser conhecida como o marco do início da utilização da retícula para impressão direta de fotografias na imprensa brasileira, uma vez que é ela quem faz uso de tal processo desde o primeiro número – lançado em 20 de maio de 1900 – e continuamente.

originais e fazia suas cópias, assim como muitas vezes construía sua própria câmara fotográfica. Isso dá ao fotógrafo, pela primeira vez, a possibilidade de concentrar-se em apenas fotografar, criando o mercado massivo de fotografias que cuidará da produção de equipamentos e insumos, bem como dos serviços de revelação e ampliação (JENKINS, 1975).

95 Não desconhecemos que tais datas e veículos apontados são foco de controvérsias entre os historiadores.

Figura 11 – Início do uso de impressão direta na imprensa brasileira



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>)

Notas: A primeira edição da Revista da Semana traz uma grande foto na capa e mais dez nas páginas internas, demarcando o primeiro uso contínuo de imagens na imprensa brasileira

A fotografia, no entanto, causa maior desconforto nos jornalistas habituados às letras do que a ilustração xilo ou litográfica porque é ao mesmo tempo produto e produtora de uma mudança social mais aguda. O mesmo movimento de mudanças técnicas e de aceleração da vida cotidiana que engendra novos hábitos culturais, e que leva do livro ao jornal estimulará, tempos depois, a transição da imprensa puramente textual a outra, texto-visual. É Machado de Assis quem capta, em suas crônicas, “essa nova mirada de um leitor que tem pressa e que, portanto, não tem tempo para chegar até o fim do texto” (Santos, 2009, p. 85). Em sua tese doutoral a autora também lembra que Olavo Bilac, em crônica de 1901, diz que a pressa do homem daquele início do século XX está “trazendo morte aos cronistas e noticiaristas e opulência aos fotógrafos” (Santos, 2002, p. 122). O poeta lamenta que as pessoas leiam cada vez menos e se interessem cada vez mais pelas ilustrações. Mas reconhece os benefícios que a

fotogravura pode trazer ao jornalismo, chegando a profetizar tanto o uso simbólico e codificado das imagens quanto o jornalismo audiovisual da TV e da internet:

Já ninguém mais lê artigos. Todos os jornais abrem espaço às ilustrações copiosas, que se metem pelos olhos da gente com uma insistência assombrosa. As legendas são curtas e incisivas: toda a explicação vem da gravura, que conta conflitos e mortes, casos alegres e casos tristes.

É provável que o jornal-modelo do século XX seja um imenso animatógrafo, por cuja tela vasta passem reproduzidos, instantaneamente, todos os incidentes da vida cotidiana. Direis que as ilustrações, sem palavras que as expliquem, não poderão doutrinar as massas nem fazer uma propaganda eficaz desta ou daquela ideia política. Puro engano. Haverá ilustradores para o louvor, ilustradores para a censura, ilustradores para a sátira, ilustradores para a piedade.

[...] Demais, nada impede que seja anexado ao animatógrafo um gramofone de voz tonitruosa, encarregado de berrar ao céu e à terra o comentário, grave ou picante, das fotografias. (BILAC apud DIMAS, 1996, 165-170)⁹⁶

Apesar de a retícula possibilitar o uso de fotografias na imprensa, as câmeras continuavam grandes, pesadas, e usando chapas de vidro. Por isso tal uso inicial é marcado pelo que Jorge Pedro Sousa chama de “doutrina do scoop” (2004, p. 17) ou da foto única feita sob a ótica de um fotógrafo que não pertencia à equipe dos periódicos, e por isso desconhecia seus códigos e valores. Esses fotógrafos de imprensa, que eram escolhidos mais pela força física – devido ao peso dos equipamentos – do que pela qualidade técnica ou jornalística logo ganham uma reputação ruim por usarem os fumacentos e mal cheirosos flashes de magnésio. “Surpreendidos pela luz repentina e cegante os personagens acabavam ficando com a boca aberta ou piscando um olho e apareciam em posturas ridículas”⁹⁷ (FREUND, 1976, p. 98). Mas em tempos de placas fotográficas de baixa sensibilidade o objetivo era obter uma foto que fosse clara o suficiente para poder ser publicada, e o aspecto das pessoas ou a informação que pudesse estar contida na imagem eram questões pouco relevantes (Figura 12).

96 Dimas transcreve o texto com o título ‘Fotojornalismo’, o que não corresponde ao que foi publicado na Gazeta de Notícias em 13 de janeiro de 1901, onde o título era simplesmente ‘Chronica’. Utilizamos a versão de Dimas porque o facsímile do diário carioca disponível na Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>) possui partes ilegíveis desse texto.

97 No original: “Sorprendidos por la luz repentina y cegadora, los personajes solían quedar con la boca abierta o guiñando un ojo y aparecían en posturas ridículas”.

Figura 12 – Uso ilustrativo e fotografias únicas



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>)

Nesse período já havia também uso de fotografias tomadas em locais distantes. É o caso da cobertura da Primeira Guerra Mundial em periódicos brasileiros. A diferença é que invés da imagem única havia muitas à disposição. Mas para Ferreira foi marcante “a incapacidade da maioria dos jornais e revistas utilizarem as fotografias obtidas como elementos narrativos capazes de contar corretamente as histórias e os eventos ocorridos” (2014, p. 7). Nessa época a fotografia era tomada apenas como uma ilustração para o discurso textual, não atuando nem como complemento informativo a este e muito menos como um discurso visual.

4.1.3 O nascimento do fotojornalismo moderno

O trabalho dos fotógrafos e a possibilidade de imprimir diretamente fotografias criaram as condições culturais para que a imagem ganhasse um novo patamar de uso pela imprensa. E é a partir da década de 1920, com o surgimento das revistas ilustradas alemãs que se desenvolve um modo inovador de produzir, usar e veicular fotografias, que influenciará sua recepção ao longo de todo o século XX. De acordo com Costa,

[...] a revista ilustrada foi um produto característico da cultura moderna [...]. Seu surgimento esteve intimamente relacionado ao avanço tecnológico

que permitiu a inclusão da fotografia nas páginas dos periódicos, à industrialização da imprensa, à comercialização da notícia e à expansão da publicidade. Mídia dinâmica e inovadora, cujos antecedentes se encontram nos semanários de atualidades do século XIX, a revista ilustrada potencializou as promessas de reprodutibilidade técnica, transformando a imagem fotográfica em algo maleável, transportável e capaz de adaptar-se facilmente aos sistemas de circulação e consumo impostos pela modernidade. (2012, p. 303)

Outro desenvolvimento técnico está intimamente ligado ao surgimento das revistas ilustradas. A impressão por rotogravura trouxe uma grande – e, desconhecida até então – liberdade gráfica para o desenho das páginas, possibilitando a combinação de textos, fotos e outros elementos visuais, o que amplificava o impacto e abria novas possibilidades narrativas. “A cobertura jornalística, que há muito tempo vinha usando o texto de forma massiva nas notícias diárias, sofreu uma expansão súbita e radical: a fotografia não era mais usada como um acompanhamento ilustrativo do texto, mas como uma ferramenta narrativa importante”⁹⁸ (HOLZER, 2018, p. 2)

A partir desse momento a página passa a também ser pensada como imagem. E para isso novos profissionais são necessários nas empresas jornalísticas: diagramador, editor de fotografias e diretor de arte (COSTA, 2012). Juntos, eles farão o que o antigo tipógrafo fazia, mas através de outras técnicas e produzindo efeitos aprendidos com a arte clássica e moderna.

O surgimento de câmeras fotográficas pequenas, leves, simples de usar e de alta qualidade, como Leica, Ermanox e mais tarde Rolleiflex também é outro fator que contribuiu para o surgimento das revistas ilustradas. Feitas em metal e não mais em madeira, elas usavam negativos pequenos e mais sensíveis à luz, agrupados em filmes de rolo flexível, e não mais as grandes, individuais, pesadas, pouco sensíveis à luz e frágeis chapas de vidro. Isso permitia um trabalho ágil, discreto e a produção de imagens em sequência. Unidas às objetivas claras e de melhor qualidade⁹⁹, tais características possibilitaram “a obtenção de fotografias espontâneas e de fotografias de interiores sem iluminação artificial, o que permitiu a aparição da ‘fotografia cândida’ (*candid photography*)¹⁰⁰. O valor noticioso sobrepôs-se,

98 No original: “News coverage, which had long been text-heavy in daily news publications, underwent a sudden and radical expansion: photography was no longer employed as an illustrative accompaniment to the text, but as a key narrative tool”.

99 Na década de 1920 a Leica foi a primeira câmera a ter uma objetiva projetada especificamente para uso fotográfico.

100 Fotografia não posada, ou tomada sem que o sujeito fotografado percebesse.

pela primeira vez, à nitidez e à reprodutibilidade como principal critério de seleção” (SOUSA, 2004, p. 18).

Esse contexto cultural e técnico leva a um novo regime social de consumo de fotografias, no qual a primazia do álbum e do retrato individual vão cedendo espaço às mídias impressas como espaço de circulação, e no qual

[...] a fotografia passará a ter nas reportagens a função prioritária de contar histórias a partir de conjuntos de imagens [...] No lugar de uma abordagem sintética dos acontecimentos, tal como era oferecida pela gravura até então, a fotografia passaria a oferecer uma aproximação analítica, desdobrando os fatos por meio de uma expansão espaçotemporal (COSTA, 2012, p. 314)

Uma conexão pouco explorada na literatura, mas que Holzer (2018) demarca, se estabelece entre a forma narrativa desenvolvida nas revistas alemãs e o cinema, principalmente nas séries e nas reportagens fotográficas. Naquela época, a imprensa ilustrada e o cinema eram as duas principais formas de mídia visual massiva, e ambas receberam influência de correntes da vanguarda artística como a Nova Visão e a Nova Objetividade, o que foi demarcado na exposição *Film und Foto*, realizada em Stuttgart em 1929. Mas a ascendência dos filmes sobre a imprensa ilustrada também é evidente, argumenta Holzer. Efeitos usados no cinema eram adaptados na edição e desenho das revistas ilustradas. “Um conjunto de elementos narrativos e criativos dos filmes apareceram nas fotorreportagens, tais como cortes editoriais rápidos, detalhes esféricos de imagens remissentes de *fade-ins* e *fade-outs*, a ligação entre visões à distância e *close-ups* e assim por diante”¹⁰¹ (HOLZER, 2018, p. 22). Muitas dessas conexões são feitas por pequenas publicações, mais abertas ao cinema experimental, principalmente russo, numa época de expansão econômica. O desenvolvimento de novos formatos era uma forma de chamar a atenção do público e ampliar a circulação. Mas essas influências também estão relacionadas à presença de profissionais que atuaram em ambas as mídias. Um exemplo é Stefan Lorant, editor da *Münchener Illustrierte Presse* e, mais tarde, da inglesa *Picture Post*, que produziu diversos filmes antes de entrar para a imprensa. Mas inúmeros outros poderiam ser citados, relação que expõe a influência que o jornalismo ilustrado da primeira metade do século XX recebeu do cinema e da arte de vanguarda (Figura 13).

101 No original: “A host of narrative and creative elements from film appeared in photo-reportages, such as occasionally quick editorial cuts, round image details reminiscent of fade-ins and fade-outs, the link between long shots and close-ups and so on”.

Figura 13 – Imagem fotográfica e cinematográfica começam a se entrelaçar



Fonte: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/5.html>

Mas as revistas ilustradas são também um marco importante porque é a partir delas que se desenvolvem as funções de fotojornalista – ou seja, de um jornalista especializado na produção de fotografias ou fotógrafo especializado na produção de jornalismo, que se contrapõe aos fotógrafos de imprensa que existiam até então – e de editor de fotografias, bem como do conceito de fotojornalismo. Costa afirma que a depressão econômica na Alemanha do período entreguerras somada à demanda por fotografias nos periódicos “fez que profissionais liberais pertencentes à classe média depauperada se dedicassem à atividade de fotógrafo” (COSTA, 2012, p. 315). Dividida politicamente e pressionada pelas reparações econômicas advindas do Tratado de Versalhes, a Alemanha da República de Weimar, no entanto, vive um grande desenvolvimento artístico, científico e intelectual (FREUND, 1976).

Os fotógrafos que trabalham para essa imprensa já não tem nada em comum com os da geração que lhes precede. São *gentlemens* que por sua educação, maneira de vestir e se comportar, não se distinguem daqueles a quem devem fotografar. [...] Possuem boas maneiras, falam línguas estrangeiras e não se diferenciam do público [da ópera]. O fotógrafo já não pertence à classe de empregados subalternos, senão que ele mesmo procede da classe burguesa ou da aristocracia que viu minguar sua

fortuna ou posição política, mas que conserva seu *status* social.¹⁰² (FREUND, 1976, p. 102)

Com a ascensão de Hitler ao poder em 1933 diversos fotojornalistas e editores de origem judaica ou com visões críticas às transformações políticas em curso passaram a ser perseguidos e presos. Alguns, como o repórter fotográfico Erich Salomon, morrem em campos de concentração. Outros, para fugir deste destino, emigram. Tal diáspora leva o modelo narrativo e de trabalho das revistas ilustradas para outros países, inicialmente Inglaterra, França e Estados Unidos. No Brasil, essa função e conceito chegam quando *O Cruzeiro* implanta as diretrizes das revistas ilustradas europeias, através da contratação do repórter fotográfico francês Jean Manzon (LEITE; RIEDL, 2015). A maior diferença do trabalho dos fotojornalistas ou repórteres fotográficos em relação ao feito pelos fotógrafos que os antecederam é que as imagens produzidas “deixavam de ser simples ilustração do texto e passavam a oferecer uma interpretação especificamente visual sobre os acontecimentos” (COSTA, 2012, p. 316). Isso, como na Alemanha, passa a ser feito por um seleto grupo de profissionais, que se diferencia dos fotógrafos de imprensa que atuavam na época.

O que o Manzon trouxe para nós foi a implantação de uma nova imagem para o fotógrafo brasileiro, que, antes era muito mal visto, pessoas da sociedade proibiam a entrada de fotógrafos em suas festas porque eles roubavam talheres, roubavam copos e taças, roubavam toalhinhas de banheiro. [...] Comprovadamente. Eu mesmo vi alguns fazerem isso. Eles não se vestiam adequadamente, tinham um aspecto muito descuidado, especialmente pelos baixos salários que ganhavam. As condições de trabalho eram muito ruins. O fotógrafo de um jornal do porte, de um *Correio da Manhã*, por exemplo, saía da redação com uma lâmpada e ordem de fazer só uma fotografia do evento. Com o Manzon isso mudou. (DAMM, 2013, p. 254)

Assim a imprensa vai aos poucos passando do uso de uma única fotografia ilustrativa para o regime das fotografias informativas e da narrativa composta por múltiplas imagens. O fotojornalista vai progressivamente sendo incorporado à produção jornalística, e passa a ser pautado como qualquer outro repórter, buscando sempre trazer um conjunto de imagens que posteriormente serão editadas e diagramadas em uma página, para compor o relato jornalístico visual e textual.

Mas se o repórter fotográfico traz várias imagens para a redação passa a ser necessário que alguém escolha as que serão usadas, que as pense em conjunto com o relato textual e que

102 No original: “Los fotógrafos que trabajan para esa prensa ya no tienen nada en común con los de la generación precedente. Son unos *gentlemen* que por su educación, su manera de vestirse y de comportarse, no se distinguen de aquellos a quienes deben fotografiar. [...] Poseen buenos modales, hablan lenguas extranjeras y no se diferencian de los demás asistentes. El fotógrafo no pertenece ya a la clase de empleados subalternos, sino que él mismo procede de la sociedad burguesa o de la aristocracia que ha visto menguar su fortuna o su posición política, pero que conserva su estatuto social”.

as insira dentro de uma narrativa visual da página impressa. Esse é o papel do editor de fotografias, profissional tão importante quanto o fotojornalista e o designer das páginas no universo das revistas ilustradas.

O uso de fotografias também é impulsionado pela criação do serviço de radiofoto (CHAVES, 2012) inaugurado em 1935 pela *Associated Press*. É interessante notar que em 1895 Mason Jackson já sentia a necessidade da invenção de meios que permitissem a transmissão rápida de ilustrações a partir de longas distâncias.

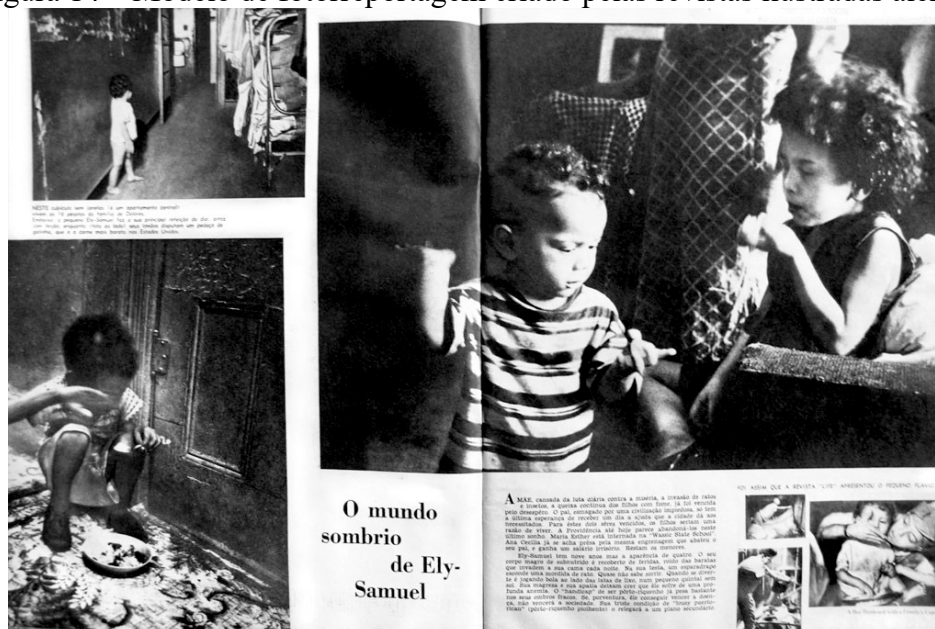
A transmissão rápida de conhecimento é um pouco prejudicial para os jornais ilustrados, porque na hora em que ele pode publicar imagens de eventos interessantes em países distantes a frescura da notícia já se foi, e a mente do público está ocupada com ocorrências posteriores. Até que algum método de enviar rascunhos pela eletricidade seja inventado a imprensa pictórica deve suportar esta desvantagem¹⁰³ (JACKSON, 1885, p. 326)

A partir de então revistas e jornais passaram a poder publicar materiais oriundos das mais diversas partes do mundo com a agilidade requerida por um público ávido por informação visual atualizada.

Mas a ascensão dessa forma de fazer jornalismo não se deve apenas aos desenvolvimentos técnicos, pois ocorre dentro do contexto de uma cultura visual já razoavelmente desenvolvida em função da massificação – promovida tanto pela quantidade como pelo fácil acesso – de imagens em circulação na sociedade. Mas se é fruto dessa conjuntura, o fotojornalismo a realimenta e reforça quando cria a reportagem fotográfica ou fotorreportagem, que vem a se constituir numa forma inovadora de consumir imagens e se informar através delas (Figura 14).

103 No original: “This rapid transmission of intelligence is somewhat damaging to the illustrated newspaper, for by the time it can publish sketches of interesting events in far distant countries the freshness of the news is gone, and the public mind is occupied with later occurrences. Until some method is invented of sending sketches by electricity the pictorial press must endure this disadvantage”.

Figura 14 – Modelo de fotorreportagem criado pelas revistas ilustradas alemãs



Fonte: COSTA, 2012, p. 228
Notas: O Cruzeiro, 07/10/1961

A partir dos usos que os profissionais das revistas ilustradas passam a fazer da fotografia o status da imagem de imprensa, que com o uso da gravura remetia à interpretação da realidade, muda, pois:

[...] as revistas ilustradas iriam enquadrar a fotografia no discurso da veracidade, reivindicando para ela o estatuto da prova ou testemunho do real. Segundo Thierry Gervais, esse processo possibilitou a legitimação do uso da fotografia na imprensa e a substituição das qualidades pedagógicas, antes atribuídas às imagens dos semanários de atualidades, pelos valores de autenticidade da imagem fotográfica. [...] A revista ilustrada transformou a imagem fotográfica em um elemento altamente manipulável, não só do ponto de vista físico, mas também do formal e do ideológico (COSTA, 2012, p. 316)

O uso planejado da luz, da pose, a escolha do momento que melhor exprime o ponto de vista desejado, a promoção de relações por composição visual, a montagem de duas ou mais imagens, o apagamento de elementos, entre outros controles possíveis na produção ou pós-produção, passam a ser incorporados à gramática do fotojornalismo. Do ponto de vista estético, as revistas ilustradas são fortemente influenciadas pelas vanguardas modernistas.

[...] o que se pode observar na revista Vu, assim como em diversas outras revistas ilustradas, é um intenso intercâmbio entre arte e mídia, por meio da atuação de artistas de vanguarda e da assimilação da estética moderna, não apenas na fotografia mas também na diagramação. (COSTA, 2012, p. 317)

Assim, dos anos 1920 até meados do século XX foi gestado um produto cultural viabilizado por uma conjunção de fatores tecnológicos, econômicos, sociais e culturais que “deu origem a um sistema midiático de características globalizadas em que as imagens, as formas e as soluções editoriais passaram a ser apropriadas e ressignificadas constantemente por revistas provenientes dos mais diversos países” (COSTA, 2012, p. 322). As revistas ilustradas são a primeira mídia jornalística a se valer de um formato visual planejado e baseado em imagens técnicas.

Elas começam a perder espaço a partir dos anos 1950, tanto para a TV quanto para publicações segmentadas¹⁰⁴. Apesar disso, a forma de fazer jornalismo criada por essas revistas sobrevive. O que muda é que a narrativa prioritariamente visual fica relegada a poucas e cada vez mais escassas fotorreportagens. De forma geral, a fotografia volta a atuar como coadjuvante dos textos, embora em muitos casos tendo papel narrativo e não meramente ilustrativo. Mas a diagramação, com uma grande valorização das fotografias e do próprio sentido imagético das páginas, é mantida.

Com a ascensão das televisões, surge um novo formato de uso das imagens técnicas – o telejornal – e um novo profissional produtor de imagens – o cinegrafista ou repórter cinematográfico. Tal produção e profissionais recebem influência dos cinejornais, que existiam no país desde 1916 (FERRAZZA, 2015). Seja pelo fato de que os telejornais pioneiros eram filmados em película por profissionais oriundos da ficção e do documental, ou pela própria forma de reportar os acontecimentos, a ascendência dos cinejornais foi marcante no nascimento do telejornalismo brasileiro (SILVA, 2011). O hibridismo entre rádio, cinema e televisão que existia nos primeiros anos começa a se dissipar com a chegada do videoteipe (VT) às redações, que, não necessitando mais de revelação dos filmes, reduziu o tempo entre a gravação e a transmissão das imagens. Facilitou também a produção por registrar em uma mesma fita magnética as informações imagéticas e sonoras. Mas esses equipamentos eram grandes e desajeitados, e a adesão massiva a eles só ocorre a partir da década de 1970 (FERRAZZA, 2015). E assim como as pequenas câmeras fotográficas e o filme de rolo permitiram uma ampliação da produção imagética e o desenvolvimento de novas formas narrativas, a disseminação do VT também permite aos cinegrafistas registrar tomadas mais longas ou em maior quantidade, transformando a visualização do cotidiano nos telejornais.

104 Costa (2012) vê também um esvaziamento do poder de persuasão das reportagens fotográficas publicadas neste tipo de revista.

Para nossa pesquisa, mais do que detalhar o trabalho do cinegrafista, importa demarcar a diferença que surge entre a atuação deste profissional e a do fotojornalista, a partir da criação de uma mídia (a televisão) que existia totalmente separada – em termos de produção, embora nem sempre em termos comerciais – do jornalismo impresso. Seus equipamentos, sua linguagem e seus meios de comunicação eram diversos e independentes.

Também é relevante destacar que esse modelo de produção fotográfica criado a partir das revistas ilustradas – que SOUSA (2004b) chama de *fotojornalismo moderno* – só será incorporado aos jornais brasileiros uma década depois da chegada de Manzon ao Brasil, com a criação do *Última Hora* (LOUZADA, 2005). O uso de diversas imagens, inclusive em grande formato, que não fossem apenas uma ilustração ao texto, bem como a incorporação da identificação da autoria das fotos, copia o padrão utilizado nas revistas ilustradas. Tal valorização é seguida pelo *Jornal do Brasil* e depois por outros veículos. E pela primeira vez dentro da hierarquia dos jornais os fotógrafos passam a ganhar alguma autonomia em relação ao que os repórteres de texto queriam ou ordenavam (LOUZADA, 2005).

Sobrevive no fotojornalismo moderno, assim como no telejornalismo, o desejo de nitidez que permeou o nascimento da fotografia. Ela é usada para dar ao consumidor de jornalismo uma imagem mais realista e supostamente mais objetiva. Ambos incorporam também a afirmação modernista da fotografia direta, imagem que não podia passar por intervenções que lhe tirassem a clareza. Bebem ainda do desejo de perfeição técnica e alta definição defendidas pelo grupo F64¹⁰⁵ de Ansel Adams.

Tal busca, no entanto, é um valor que começa a perder importância a partir do final do século XX quando as primeiras câmeras digitais – de baixíssima resolução e qualidade de imagem – são incorporadas ao cotidiano das pessoas. Houve grande resistência dos fotojornalistas em usá-las, o que foi vencido à medida que elas foram ganhando qualidade, em que as gerações mais novas passaram a utilizá-las, e também em função da brutal redução de tempo entre captação e uso. Mesmo com a melhoria dos equipamentos, a imagem precária é incorporada ao cotidiano – e mesmo ao jornalismo – com o uso frequente de câmeras amadoras, *tablets* e *smartphones*, e principalmente com a proliferação das câmeras de segurança (OLIVEIRA, 2016). Podemos estar hoje vivendo um momento de transição de uma fotografia ‘afitiva’ – aquela na qual o domínio da técnica é fundamental, pois o que se busca

105 Referência a um diafragma extremamente fechado, e que portanto fornece uma grande profundidade de campo e nitidez à imagem.

é a nitidez, e onde a boa fotografia está ligada ao domínio tecnológico – para outra ‘afetiva’ – que leva em conta os desejos e motivações de seu autor, e que portanto não requer o uso de equipamentos sofisticados, e onde a boa fotografia é a que melhor representa ideias, desejos e finalidades, independente de suas qualidades técnicas ou da tecnologia empregada (SILVA, 2016b), inclusive dentro do jornalismo.

Paralelo a isso, na esteira da cultura visual instalada na sociedade ocidental, as fotografias e vídeos que circulam nas redes sociais ganham credibilidade muitas vezes similar ou maior que as de origem jornalística, tanto por serem um relato em primeira pessoa quanto por terem origem socialmente mais próxima que as distantes e desconhecidas – para o público – redações jornalísticas. E se as imagens amadoras ganham espaço, a repetição de cenas chocantes ou apelo emocional, captadas por profissionais, acabam por perder força, e “o impacto, antes alcançado por revelar ao mundo tragédias através de imagens muitas vezes chocantes, é minimizado pela monotonia da repetição dos mesmos bordões, anestesiando o público” (SCHNEIDER, 2015, p. 53). Junto a isso, e mesmo antes da digitalização, as pessoas vão aos poucos passando por um processo de alfabetização visual e midiática, que as leva a ter certo domínio e conhecimentos das estratégias de produção de sentido através das imagens. Transformações que levam o fotojornalismo não só a perder a influência que tinha décadas atrás como a atravessar transformações.

4.1.4 A produção de imagens jornalísticas como atividade profissional

O jornalismo é uma profissão que nasce e se desenvolve através da escrita massificada pela tipografia de Gutemberg, fato demarcado pelo duplo sentido da palavra imprensa, que pode significar tanto “máquina com que se imprime ou estampa” quanto “o conjunto dos jornais ou publicações congêneres” (FERREIRA, 1999, p. 1085), e que a partir do século XX vai abranger também a diversidade de veículos jornalísticos e seus profissionais. Já abordamos acima que as imagens são usadas pelo jornalismo desde o século XVII, e que a partir do emprego de fotografias impressas diretamente os profissionais que as produzem são incorporados à redação. Mas o universo textual ainda é muito forte, o que leva a que os jornalistas de imagem sejam tratados de forma diferenciada e que não lhes sejam fornecidas nem cobradas a mesma formação dos colegas do texto.

Ainda que tenha sido na década de 1930 que o primeiro curso e a primeira legislação que regula o ensino de Jornalismo no país sejam criados, é somente em 1962 que uma disciplina obrigatória relacionada ao universo visual – *Técnica de rádio e telejornal* – será instituída, e apenas em 1983 que o estudo da fotografia é incorporado aos currículos (PEREIRA; SANTOS, 2018). Isso levou o aprendizado profissional a ocorrer na prática da redação para fotojornalistas e cinegrafistas.

Se o aprendizado só pode se dar na prática, cria-se então uma situação que faz com que o ingresso no jornal dependa não apenas do talento do aspirante, mas também da rede de conhecimentos que o futuro repórter-fotográfico consiga construir.

Uma das opções é o aprendiz conseguir um estágio, geralmente não remunerado, em um estúdio fotográfico, onde vai tomar contato com a profissão, comprar uma câmera, começar a fazer fotos e oferecê-las aos jornais. Mostrando seu trabalho tem mais chances de ser reconhecido e eventualmente contratado. (LOUZADA, 2005, p. 9)

Para os cinegrafistas o caminho não é muito diferente. Ferrazza (2015) mostra que esses profissionais comumente iniciam a carreira em outras atividades ligadas à televisão, e que o aprendizado profissional ocorre pela proximidade com cinegrafistas que já atuam nas empresas bem como pelo contato com o próprio ambiente. Por isso para ela a aprendizagem destes profissionais é um processo relacional e social.

O primeiro refere-se ao relacionamento e ao aprendizado diário nas situações adversas em que são colocados. Elas exigem do profissional uma postura distinta e, em alguns casos, jamais antes praticada [...]. O segundo refere-se ao desafio diário e às relações de aprendizado estabelecidas, as quais são pautadas e sustentadas pela adrenalina e pela paixão profissional. Assim, os saberes desenvolvidos são estabelecidos como um sistema de ações contínuas e relacionais, intercedidas por artefatos e enraizadas em um contexto de interação. (FERRAZZA, 2015, p. 124)

Isso ocorre não apenas pela existência de uma cultura profissional que compreende o texto como mais importante que as imagens para o relato jornalístico, mas também pelo amparo jurídico que se constrói à sombra dessa mitologia. Porque se para atuar como jornalista no país era exigida, do final dos anos 1970 até 2009¹⁰⁶, formação universitária específica, isso nunca foi solicitado para o exercício das funções de Repórter Fotográfico, Cinegrafista, Ilustrador e Diagramador. Coincidentemente ou não, todas são funções ligadas ao discurso visual dentro do Jornalismo. O que sugere uma visão tecnicista do próprio campo em relação aos profissionais da imagem, pois autoriza um conhecimento meramente técnico, e

¹⁰⁶ Por 8 votos a 1 os ministros do Supremo Tribunal Federal decidiram, no dia 17 de junho de 2009, que o diploma em Jornalismo não deve ser exigência para a efetivação do registro profissional junto ao Ministério do Trabalho, órgão que controla o acesso à profissão no Brasil.

que portanto deve estar subordinado às diretrizes ditadas pelo repórter de texto durante a pauta.

Isso tem reflexo até mesmo na academia. Strelow (2011) mostra em seu levantamento que o fotojornalismo, a ilustração jornalística e a programação visual para o jornalismo são áreas ainda pouco estudadas quando comparadas às demais dentro do próprio campo.

Não podemos deixar de registrar, no entanto, que vem ocorrendo um incremento no número de profissionais ligados à imagem que possuem formação universitária em jornalismo, principalmente nas capitais e cidades maiores, onde geralmente há cursos na área. Também enxergamos um aumento na produção científica, mas tal cenário está longe de se equiparar ao de outras áreas de pesquisa dentro do próprio campo.

A ausência de formação universitária, principalmente específica, para fotojornalistas e cinegrafistas, contrasta com os dados obtidos por Mick e Lima (2013), que mostram que 98,1% dos jornalistas possuem formação universitária, e que destes 91,7% são formados em jornalismo. A pesquisa revela também que os veículos de mídia contratam poucos profissionais de imagem: 1,7% de fotojornalistas e menos de 1% de ilustradores, cinegrafistas e diagramadores. No entanto, quando questionados sobre as funções que realizam 35,4% disseram que fotografam, 18,1% diagramam e 14,1% produzem vídeos, o que leva os autores a concluir que “captar imagem ou vídeo deixou de ser uma função exclusiva de repórteres fotográficos e cinematográficos” (MICK; LIMA, 2013, p. 58). Para os profissionais que atuam fora dos veículos de mídia a contratação como fotojornalista ou diagramador é menor que um ponto percentual, e a de cinegrafista sequer citada. E quando a pesquisa verifica em quais especialidades os docentes de jornalismo atuam, o fotojornalismo sequer constava da lista de opções disponíveis no formulário. Some-se a isso a inexistência de qualquer formação voltada para a atuação como repórteres cinematográficos nos cursos de jornalismo, e se terá uma boa noção da invisibilidade de tais profissionais dentro da academia. Fato que ajuda a perpetuar o *status* de inferioridade dos profissionais da imagem dentro do jornalismo.

4.2 A PRODUÇÃO DE RELATOS JORNALÍSTICOS COM IMAGENS TÉCNICAS

Ao longo do processo de assimilação de imagens pelo jornalismo foram se desenvolvendo formas discursivas e narrativas específicas. Longe de buscar abraçar o assunto,

complexo, multifacetado, e que não é o foco de nossa pesquisa apesar de atravessá-la continuamente, pretendemos aqui discutir os modos que consideramos principais para a produção de relatos jornalísticos a partir de imagens fotográficas e videográficas.

4.2.1 A forma e o conteúdo

Os relatos jornalísticos concretizam-se nas páginas e telas dos veículos de mídia, que nas últimas décadas têm se tornado mais visuais, tanto pela ampliação do uso de imagens quanto pela progressiva valorização do design de páginas e telas. “O conteúdo dos jornais, ou seja, os enunciados continuam os mesmos, o que tem mudado é a enunciação, o modo como as coisas são ditas, e neste modo de dizer incluem-se também as formas como o conteúdo é apresentado” (FREIRE, 2008, p. 576). O autor destaca que a evolução do design gráfico voltado ao jornalismo tem sido feita com vistas a potencializar o discurso das notícias, organizar o conteúdo, chamar a atenção do leitor, criar uma identidade para a publicação, assim como construir sentido através do estabelecimento de relações entre o texto escrito e as diversas visualidades (Figura 15).

Figura 15 – Fotografias dialogam com o desenho das páginas



Fonte: O Estado de S. Paulo – 31/out/2010 (Acervo do autor)

Mas o desenho de uma página está também relacionado à tecnologia gráfica disponível. Assim, durante o século XIX, quando o processo tipográfico era a única opção, e quando as imagens eram agregadas pela via da xilogravura ou litografia, havia uma grande limitação para a diagramação, e o texto escrito predominava nas páginas dos jornais. Textos e imagens eram geralmente impressos em páginas separadas devido às alturas diferenciadas de tipos e matrizes.

Quando a retícula passa a possibilitar a impressão conjunta de textos e imagens e a rotogravura permite uma composição de páginas mais dinâmicas, isso transforma o papel da fotografia na imprensa, possibilitando não só que fosse visualizada nitidamente mas que viesse a ser aplicada nos mais diferentes formatos e em qualquer local da página. A rotogravura permitiu que as páginas começassem a ser *desenhadas*, o que passou a ser usado inicialmente pelas revistas ilustradas. Nos jornais brasileiros isso só aparece após a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, que valoriza o uso de fotografias, de elementos gráficos e do espaço em branco para produzir significado e chamar a atenção do leitor (LESSA, 1995).

Mas é somente com a impressão *Offset* que essa forma de montar páginas vai se disseminar pela imprensa brasileira, a partir do final da década de 1960. De acordo com Freire (2008), o desenvolvimento da televisão foi um dos fatores que motivou as empresas jornalísticas a investir na tecnologia *Offset*, como meio para estimular o acesso dos leitores ao conteúdo publicado. O que trouxe um efeito colateral interessante para a produção dos relatos visuais: a montagem dentro da redação aproxima os jornalistas do produto final, e os faz pensar mais no formato das notícias. Com essa melhoria nos sistemas de impressão, fotografias e infografias passam a ser cada vez mais usadas (Figura 16).

Os textos passam a ser menores e mais objetivos e dividem cada vez mais o espaço com as imagens e demais elementos gráficos. O design passa a ser agora uma exigência, diante de tantos componentes a coordenar. Outras mídias, como a televisão e as revistas semanais passam a influenciar a enunciação nos periódicos diários, pelo bombardeamento de imagens que proporcionam. As matérias passam a ser mais fragmentadas e mais ilustradas. (FREIRE, 2008, p. 582)

Figura 16 – Diferentes relações entre fotografias e textos



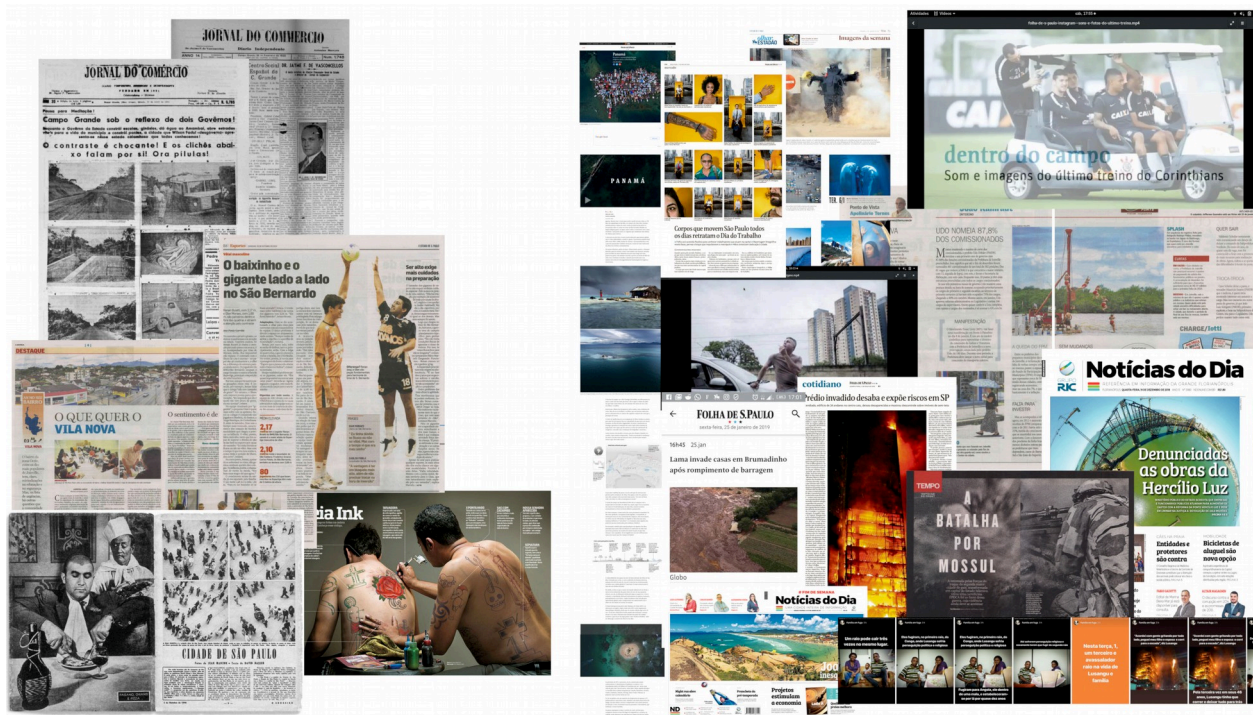
Fonte: Biblioteca Nacional Digital e http://www.hagogparagem.com/familia_pe_vicente_melillo.html

Notas: Litografia (esquerda), tipografia (centro) e rotogravura/offset (direita)

A partir da década de 1990 o desenho das páginas impressas passa a ser feito digitalmente, através de softwares específicos, e os fotolitos começam a ser impressos diretamente do computador. A diagramação digital amplia as possibilidades expressivas no jornalismo, “seja no uso maior (e melhor) das cores, seja no tratamento de imagens, seja na agilidade da edição como um todo.” (FREIRE, 2008, p. 583). Nessa mesma década a abertura da internet para usos comerciais – entre eles o jornalístico – leva a uma fragmentação ainda maior dos elementos dos relatos (Figura 17), e em função disso a

enunciação no discurso jornalístico no século XXI é bem diferente das anteriores. A organização, o apelo visual e a fragmentação dos enunciados são características básicas deste novo modo de estruturação enunciativa. Se no início o texto verbal predominava e seu fluxo era contínuo e linear, na atualidade o texto é composto pela mescla de matérias verbais e não-verbais, o fluxo da informação é descontínuo e a não-linearidade ganhou mais espaço. O design entra como elemento de organização desta leitura não-linear, com a missão de fragmentar o texto e fazer aflorar os enunciados antes amalgamados no texto compacto. (FREIRE, 2008, p. 585)

Figura 17 – Transformação na forma das notícias



Fonte: O autor

Tal transformação não ocorre isolada, mas carrega junto a si mudanças também na profissão, o que pode ser visto na valorização da produção de informação fotográfica por todos os jornalistas, e não mais apenas pelos repórteres fotográficos, ou uma maior integração do designer/diagramador – e, mais recentemente, também de um programador – às atividades da redação e ao planejamento das pautas. O que sugere que estamos passando por um processo de aproximação entre forma e conteúdo que tem por objetivo fazer com que o discurso jornalístico seja cada vez mais potencializado pela conexão entre eles.

4.2.2 O trabalho do editor de imagens

Mas se fotojornalistas, cinegrafistas e outros jornalistas produzem imagens fotográficas e videográficas para a elaboração de notícias e reportagens, a forma e o conteúdo do produto final veiculado não é por eles criado. Em tese o discurso ou narrativa visual jornalística é arquitetado através do trabalho de um editor específico (fotográfico ou de vídeo).

De acordo com Baeza (2001, p. 91), a edição de imagens¹⁰⁷ “é o conjunto de estratégias de planejamento, controle de produção e uso das imagens na imprensa [...] função jornalística que confere um sentido determinado e consciente às imagens”¹⁰⁸. Compreende minimamente a escolha, distribuição e dimensionamento das imagens, mas pode incluir também a seleção dos fotógrafos para cada trabalho, a coordenação das atividades dos fotojornalistas e a compra de fotografias de agências, bancos de imagens ou *freelancers*.

A edição de imagens no jornalismo nasce com a de fotografias, necessária à produção das primeiras revistas ilustradas na Alemanha da República de Weimar. Mas os editores não se limitavam à seleção das imagens e a planejar as formas de usá-las nas reportagens e ensaios. Como geralmente trabalhavam próximos aos proprietários dos veículos, tomavam decisões relacionadas a estratégias econômicas e de circulação. Eram eles que gerenciavam o orçamento para a compra de reportagens das inúmeras agências existentes ou para as viagens dos repórteres. Holzer cita entrevista na qual o editor Stefan Lorant afirma não caber aos fotógrafos escolher as imagens ou sua forma de apresentação, o que explicita que “a fotorreportagem moderna foi desenvolvida pelos editores e desenhada por editores fotográficos e designers gráficos curvados sobre mesas de luz repletas de uma série de materiais fornecidos por talentosos fotógrafos”¹⁰⁹ (HOLZER, 2018, p. 27). Nesse sentido os editores de fotografia não apenas escolhiam o que seria apresentado nas matérias como davam as linhas gerais de sua apresentação visual, sugerindo que eram *gatekeepers* de maior influência sobre o produto final quando comparados aos repórteres fotográficos, pelo menos nessa fase inicial. Esse contexto ajuda a compreender a criação da agência Magnum por talentosos fotojornalistas, que buscavam trazer para si o comando de ações que vinham sendo decididas pelos editores. Além de manter a posse dos negativos, a ideia era controlar o corte das fotos e suas legendas, passando a influir diretamente na narrativa. Para isso tiveram de contratar editores fotográficos, invertendo a relação construída anteriormente. Tal *modus operandi*, no entanto, limitou-se à Magnum e, depois, a poucas agências de fotojornalismo.

107 O autor usa o termo *edición gráfica*, que além das fotografias inclui o trabalho com outros tipos de imagens.

108 No original: “es el conjunto de estrategias de planificación, control de producción y uso de las imágenes en la prensa [...] función periodística que confiere un sentido determinado y consciente a las imágenes”.

109 No original: “modern photo-reportage was developed by the editors in charge and designed by photo editors and graphic designers bent over light tables littered with the broad-ranging materials provided by talented photographers”.

No dia a dia das redações, o poder de decisão dos editores de fotografia passou a ser subordinado ao dos editores de caderno e ao do editor-chefe, jornalistas que trabalham com texto e que muitas vezes acreditam conhecer a linguagem visual.

A aparente simplicidade de leitura das fotografias parece não lhes exigir o conhecimento dos estilos, da técnica, da história de sua linguagem e de seus usos habituais e lhes ‘permite’ emitir opiniões e vereditos a partir da consideração de elementos de denotação pura; tudo isso, mais o conhecimento estereotipado de uma série de recursos expressivos da fotografia de imprensa, a autoreferencialidade, leva muitos editores à consideração, íntima ou de conveniência, de que frente a uma fotografia uma opinião vale tanto quanto qualquer outra.¹¹⁰ (BAEZA, 2001, pp. 96)

Para Baeza muitos destes profissionais buscam usar a imagem apenas como uma ‘comprovação’ visual do que o texto apresenta. Tal uso ilustrativo e estereotipado explicita as relações de poder dentro das redações, assim como limita ou inibe experimentações ricas como as que levaram os editores das revistas ilustradas a buscar no cinema uma fonte de inspiração para a produção de narrativas visualmente inovadoras. Isso faz com que nos anos 1990 fotógrafos de diversos países que atuavam na França lancem o manifesto *Direito de olhar* que aponta “a falta de respeito pela edição dos fotógrafos” (GURAN, 2002, p. 49) assim como editores espanhóis de fotografia digam, em outro manifesto, que “a solicitação, seleção e colocação de imagens na página requer uma formação e uma responsabilidade aplicada à enorme variedade de usos nos quais a imagem de imprensa vem se desdobrando”¹¹¹ (BAEZA, 2001, p. 98). Tais declarações públicas explicitam não apenas uma luta por poder decisório dentro das redações, mas sugerem que mesmo num ambiente bastante visual como a Europa da última década do século XX os relatos imagéticos ainda vinham sendo muitas vezes embasados a partir de pressupostos, prioridades e gramáticas textuais.

A escolha das fotos a serem publicadas é, talvez, o momento em que o editor de fotografia é mais necessário. O repórter fotográfico geralmente não se encontra presente nessa hora em que se separa a foto que é notícia acabada daquela que foi apenas uma tentativa – o ‘rascunho’ do ‘texto final’ [...]. E há ainda o problema dos cortes [...]. O trabalho prossegue com a definição do que vai ser publicado, a diagramação e a elaboração das legendas. A ausência de um editor de fotografia com autoridade para decidir sobre essas questões praticamente inviabiliza um trabalho responsável, deixando a eficiência da fotografia condenada ao acaso de uma

110 No original: “la aparente simplicidad de lectura de las fotografías parece no exigirles el conocimiento de los estilos, de la técnica, de la historia de su lenguaje y de sus usos habituales y les ‘permite’ emitir opiniones y veredictos a partir de la consideración de elementos de denotación pura; todo eso, más el conocimiento estereotipado de una serie de recursos expresivos de la fotografía de prensa, la autorreferencialidad, lleva a muchos redactores a la consideración, íntima o de conveniencia, de que ante una fotografía una opinión vale tanto como cualquier otra”.

111 No original: “el encargo, selección y puesta en página de imágenes requiere una formación y una responsabilidad aplicada a la enorme variedad de usos en que la imagen de preense viene desdoblándose”.

coincidência ou, ainda que seja, por conta da intuição de alguém nem sempre familiarizado com o processo fotográfico. (GURAN, 2000, p. 48)

Mesmo parecendo duros em suas críticas aos profissionais do texto, Baeza e Guran estão no fundo defendendo a singularidade da linguagem visual, bem como a necessidade de conhecimento específico para atuação em jornalismo visual, e demonstrando que sua ausência pode levar a caminhos empobrecidos, estereotipados ou mesmo alheios ao que é próprio do jornalismo. E que, no limite, são capazes de levar a uma produção a partir de pressupostos discursivos e narrativos que estão conectados às gerações passadas, e que podem criar dificuldades para acessar as atuais e futuras gerações de consumidores de relatos sobre a realidade.

Mas não é o isolamento de fotógrafos, editores e designers em ‘bolhas’ de jornalismo visual o caminho defendido por Baeza – nem por este pesquisador. O processo de criação de relatos precisa ser feito por uma equipe na qual interajam de modo dialógico o fotógrafo autor das imagens, o editor ou jornalista responsável pelo conteúdo textual atrelado às imagens, o diagramador ou designer que desenhará a página e o editor de fotografias, sendo que cada uma das partes deve levar em consideração as alegações das demais. Na base deste modelo está a defesa de um trabalho em equipe multi-linguagens, que tem a troca de ideias e a experimentação como métodos de criação dos discursos e narrativas feitos a partir de fotos e vídeos.

4.2.3 O discurso fotojornalístico

O jornalismo é uma prática discursiva porque é através da linguagem que busca construir o sentido dos acontecimentos do dia a dia e compartilhá-los com a sociedade. Produzidos por sujeitos entrelaçados em rede através de relações de poder, os produtos jornalísticos são, essencialmente, discursos feitos de textos, imagens e/ou sons. Logo, são construídos também pela costura de outros discursos – que não estão ali mas são acionados pelos receptores – bem como através de estratégias de construção de sentido que levam em conta quem o emissor imagina ser o receptor (BENETTI, 2008).

Sendo discurso, o relato jornalístico é avaliado pelos receptores a partir das relações constituídas e lidas do conjunto de proposições e não a partir do significado isolado de cada um de seus componentes. O que significa que as imagens não gerarão compreensões por si,

mas a partir do entrelaçamento formal e conteudístico com outras imagens, textos e/ou sons que compõem o discurso/narrativa jornalística.

E se o jornalismo foi construído historicamente com base na crença da fidelidade entre o discurso e as ocorrências da realidade, as imagens técnicas têm por ele sido tradicionalmente usadas para ‘comprovar’ essa ligação. Para tentar desmontar essa armadilha retórica, Benetti distingue *valor de verdade* (ser verdadeiro) de *efeito de verdade* (acreditar ser verdadeiro). O primeiro se baseia na evidência¹¹², o segundo na convicção.

A verdade, então, está no efeito que produz. Charaudeau lembra que existem três procedimentos básicos de fornecimento de provas de que algo que se narra é verdadeiro. O primeiro é a designação, que confere autenticidade ao que é mostrado, como se a verdade pudesse ser localizada no fenômeno. No jornalismo, podemos pensar no uso da fotografia e das coberturas ao vivo, bem como a exibição de documentos confiáveis. Continua sendo um efeito de verdade, porque o que é mostrado jamais deixará de ser apenas um enquadramento possível do acontecimento. [...] O segundo procedimento é a reconstituição do fato, por meio da qual se busca atingir a verossimilhança. Por fim, temos a elucidação, que configura a explicação ou a possibilidade [de] determinar a razão dos fatos. (BENETTI, 2008, p. 25)

Mas mesmo a verossimilhança de uma fotografia em relação a seu referente ou a explicação das razões de algo são atos discursivos e continuam nos entregando apenas um *efeito de verdade*, mesmo quando possuem *valor de verdade*. A distância que os separa não pode ser apagada com um único discurso, e por isso continuaremos apegados à convicção. Isso aparece quando, baseada em Stuart Hall, Benetti afirma que independente da forma pela qual apresenta suas 'provas' e apesar de muitas vezes dizer ter o interesse público e a relevância social como metas, o discurso jornalístico pode ser “utilizado para forjar um consenso social a respeito de temas e modos de ver o mundo, construindo uma visão hegemônica que pouco pode ter a ver com os interesses do cidadão ou com a complexidade social” (2008, p. 22). E como seria diferente? Todo discurso apresenta uma visão de mundo, que só pode ser a do enunciador, posto que é ele quem constrói os argumentos.

Em relatos que se valem de imagens fotográficas, há diversas formas de sugerir sentidos aos receptores. Stuart Hall (apud SCHMITT, 1998) propõe a existência de oito níveis ou possibilidades: técnico, de composição, denotativo, conotativo, da notícia, da manipulação, da

112 Impossível não observar a ligação da palavra ‘evidência’ com o ato de ‘ver’, que está em sua raiz latina onde *videre* quer dizer ‘ver’ ou ‘enxergar’. Logo aquilo ‘que não dá margem a dúvidas’, aquilo ‘que se destaca’ ou que ‘indica a existência de algo’ é por nós associado a algo que possa ser visto. O que ajuda a compreender porque é tão forte a ligação que ainda temos entre verdade e visão, ou dito de outra forma, nossa crença de que se vemos algo então isso existe, é daquele jeito, ocorreu, é verdadeiro.

contextualização e da ancoragem. Sousa (2004), tendo como foco a mensagem fotojornalística, aponta quinze elementos de linguagem que possuem potencial de conferir sentido ao discurso: o texto; enquadramento e composição; o foco de atenção; a relação figura-fundo; o equilíbrio ou desequilíbrio; os elementos morfológicos (grão, mancha, pontos, linhas, textura, padrão, cor e configuração); a profundidade de campo; o movimento; a iluminação; o agrupamento; semelhança e contraste; a relação espaço-tempo; os processos conotativos barthesianos (truncagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe); a distância; e a sinalização. Em ambas as propostas, tal divisão é meramente didática, pois esses elementos sugerem sentidos tanto a partir de suas próprias características quanto na relação que cada um deles possui com os demais e com o todo.

Schmitt (1998) faz uma crítica ao modelo de Hall – que pode ser estendida também às categorias propostas por Sousa – por dar ênfase apenas às práticas do emissor, deixando entrever um receptor quase passivo. Para ele os processos de denotação e conotação, embora possam e sejam trabalhados pelo emissor, são fatores cuja articulação irá sempre depender do leitor.

O fato de haverem conteúdos enunciados na imagem não quer dizer que eles serão necessariamente percebidos, compreendidos ou aceitos pelo observador, pois a leitura da fotografia conjuga, a um só tempo, vários fatores. A imagem originalmente obtida pelo fotógrafo e tudo que nela se coloca não é mais que um desses fatores ao qual se vêm somar o leitor, seu repertório cultural e seus objetivos ao ler a imagem, a situação em que ocorre a leitura e os textos paralelos que a cercam. A imagem é lida na interação simultânea de todos esses fatores. (SCHMITT, 1998, p. 103)

Dessa forma, optamos por detalhar a visão de Vilches (1987), que mesmo apresentando diversos elementos relacionados ao produtor das fotografias, não deixa de lado o receptor. Baseado em estudos psicofisiológicos, destaca que não *vemos* a realidade das coisas, mas a *percebemos*, o que denota que a leitura do mundo é feita simultaneamente por todos os canais perceptivos e não apenas pela visão. Ele também assinala que “a percepção é um processo criativo e por ela nos relacionamos com nosso entorno material e social”¹¹³ (VILCHES, 1987, p. 20). Por isso uma fotografia de imprensa não é percebida de forma isolada em uma página ou tela. Sua leitura é um processo complexo onde os demais elementos e o contexto influem. Nossa percepção complementa o que é visto de forma que a imagem não se limita ao quadro, transcendendo-o através do campo das ideias e da imaginação.

¹¹³ No original: “La percepción es un proceso creativo y por él nos relacionamos con nuestro entorno material y social”.

Vilches relaciona elementos destacados por Sousa (agrupamento, contraste/semelhança e relação figura/fundo) com a percepção humana, trazendo a recepção para o foco da produção do sentido fotojornalístico. Ao explicá-los ressalta que

A visão que o leitor tem do mundo através das fotografias não é um registro mecânico de objetos diversos, senão a captação de estruturas significativas [...]. Se existe um processo pedagógico no olhar uma imagem, este se deve ao resultado da vinculação entre propriedades sensíveis captadas pelas fotografias e a natureza cultural e perceptiva do leitor.¹¹⁴ (VILCHES, 1987, p. 27)

Por isso ele considera que o valor ideológico das fotografias jornalísticas é criado a partir da atribuição de significados a determinadas condições perceptivas dos elementos combinados. “Ideologia e ponto de vista são assim inseparáveis”¹¹⁵ (VILCHES, 1987, p. 37).

A sintaxe visual é composta por valores cromáticos (contraste, cor, nitidez, luminosidade) e espaciais (escala de planos, formato, profundidade e horizontalidade), captados tanto por uma *visão de busca*, de ângulo mais fechado, quanto por uma *visão periférica*, de maior angulação. Enquanto a primeira distingue formas e detalhes, a segunda serve para explorar a página ou tela antes de fixar o olhar em um determinado elemento significativo.

Mas o leitor de periódicos vê, percebe, mas também quer ter certezas, o que não é possível apenas iconicamente pois sempre restarão vazios informativos que – pensando no polo do emissor – precisam ser complementados por outros elementos enunciativos. O mais comumente usado é o texto, que influirá na percepção da imagem e, assim, em sua leitura. O texto em si não *determina* o significado da fotografia jornalística, mas atua junto a outros elementos para que o leitor a interprete. Isso, no entanto, continua a nos entregar um *efeito de verdade*, mas agora construído em um nível mais complexo e sincrético. E não implica que a leitura da imagem *dependa* do texto. Vilches é incisivo quando defende a autonomia da fotografia de imprensa, afirmando que ela “não é nem uma ilustração do texto escrito nem tampouco uma substituição da linguagem escrita. Tem uma autonomia própria e pode ser considerada como um texto informativo”¹¹⁶ (VILCHES, 1987, p. 77).

114 No original: “La visión que el lector tiene del mundo a través de las fotografías no es un registro mecánico de objetos diversos sino la captación de estructuras significativas [...]. Si existe un proceso pedagógico en el mirar una imagen, éste se debe al resultado de la vinculación entre propiedades sensibles captadas por las fotografías y la naturaleza cultural y perceptiva del lector”.

115 No original: “Ideología y punto de vista son así inseparables”.

116 No original: “no es ni una ilustración del texto escrito ni tampoco una sustitución del lenguaje escrito. Tiene una autonomía propia y puede considerarse como un texto informativo”.

Uma fotografia carrega também conteúdo semântico, composto por elementos icônicos, reconhecíveis por verosimilhança, que podem ser organizados através de códigos óticos (interferem no momento do registro), de tratamento (adaptação da fotografia captada à notícia) e de paginação (tamanho, posição e relação com os demais elementos da página). Também é possível organizar esses conteúdos a partir da função desejada para a fotografia (ilustrativa, informativa, de contexto, etc.). Os critérios adotados na produção sugerirão chaves de leitura que poderão ou não ser ativadas pelos receptores. Estes valem-se de uma série de competências para ler as fotografias: iconográfica (interpreta formas), narrativa (estabelece conexões), estética (atribui paixões), enciclopédica (identifica fatos e objetos), linguístico-comunicativa (atribui proposições) e modal (identifica tempos, lugares e contexto). Todas podem estar ligadas à sua emotividade e ideologia, levando o leitor a passar do “plano de uma estratégia textual e de discurso simbólico da informação, ao plano passional e dos afetos, à rejeição ideológica ou à adesão emotiva”¹¹⁷. (VILCHES, 1987, p. 87)

Mas o que as noções de Vilches – e mesmo as de Sousa ou Hall – demarcam é que a construção de sentido tem sido pensada através da fotografia única, que junto com a noção bressoniana de *momento decisivo*, o uso de imagens sem retoques e a valorização do fotógrafo como autor, formam a base dos valores do fotojornalismo do século XX. A ideia central é que essa foto sintetize as principais informações do acontecimento a partir de uma testemunha ocular que se vale de um dispositivo técnico, o que garantiria a precisão do registro.

O uso dessas imagens fotográficas únicas é tradicionalmente associado aos jornais, embora possa ser encontrada em revistas e hoje também em sites e aplicativos. E se contrapõe ao emprego de múltiplas imagens, que comumente relacionamos a revistas, ainda que possam ser encontradas nos demais veículos. Essa contraposição nos parece simplista e inconsistente, por isso propomos que a dicotomia que ela sugere seja compreendida de outro modo: os relatos jornalísticos que se valem de imagens técnicas podem ser construídos de modo discursivo (quando a imagem é usada apenas como representação) ou narrativo (quando a imagem é usada para contar uma estória, o que não necessariamente exclui a representação).

117 No original: “del plano de una estrategia textual y de discurso simbólico de la información, al plano pasional e de los afectos”.

4.2.4 As narrativas fotojornalísticas

Tomamos emprestado o contraponto apresentado por Soares (2010), que baseada em Lacan afirma que o discurso é um *laço social* enquanto a narrativa apresenta uma transformação de um estado inicial a outro, para pensar que esses são dois modos diferentes de construir relatos jornalísticos. Assim a narrativa é um discurso, embora nem todo discurso seja uma narrativa. Por isso, quando o produto jornalístico é formado por diversas imagens fotográficas ou videográficas, encadeadas de modo a discorrer a respeito das mudanças que ocorrem ao longo de determinado acontecimento, podemos estar passando para o campo da narrativa.

Toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Onde não há sucessão não há narrativa [...]. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa [...]. Onde enfim não há implicação de interesse humano [...] não pode haver narrativa (BREMONT, 1976, p. 113)

No entanto, compreendemos que não é a quantidade de imagens (uma *versus* várias) que determina se um relato é discursivo (diz) ou narrativo (conta). Manguel (2010) mostra que a pintura já criava narrativas imagéticas tanto pelo enquadramento de sequências temporais quanto pela inclusão de elementos que sugerissem leituras além da fixidez da imagem-matéria.

Formalmente as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Durante a Idade Média um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos [...]. Com o desenvolvimento da perspectiva, na Renascença, os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador. A narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: mediante “simbolismo, poses dramáticas, alusões à literatura, títulos”¹¹⁸ – ou seja, por meio daquilo que o espectador, por outras fontes, sabia estar ocorrendo. (MANGUEL, 2010, p. 24)

Embora ao criador da imagem caiba a potencialização de possibilidades narrativas, o papel do observador é fundamental, pois é ele quem atribui às imagens estáticas um antes e um depois, construindo a estória “por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho” (MANGUEL, 2010, p. 28). Aqui toda vivência do observador, toda sua cultura,

¹¹⁸ Wendy Steiner, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature* (Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1988)

seus conhecimentos, suas crenças e sentimentos ajudarão a compor essa narrativa, que será uma produção coletiva dele e do autor da imagem.

Essa noção não está muito distante da proposta por Casadei, que busca construir uma compreensão narrativa para a imagem fotojornalística.

O fotojornalismo sempre representou um problema para os estudos da narrativa. E isso porque se, no senso comum, é sempre possível dizer que uma fotografia *conta uma história*, há nas diferentes definições formais do termo ‘narrativa’ um elemento comum que, de imediato, representa um impasse para as imagens que não têm na duração e no movimento o seu imperativo: a temporalidade. (CASADEI, 2015, p. 29)

A autora argumenta que o observador provê significado às imagens não a partir de sua bagagem cultural ou formação identitária, mas diante do ponto em que ele mesmo se vê naquela fotografia. Cria então um antes e um depois que vão além do visível e do legível, podendo inclusive contrariá-los. Isso implica na criação de uma temporalidade própria, não linear, que transita entre o passado e o desejo. Por isso a autora compreende que a inteligibilidade da imagem fotojornalística é extraída de uma narrativa construída pelo observador a partir do cruzamento do visual e do visível. “A narrativa fotojornalística, nesse sentido, diz algo sobre aquele que olha e não sobre o que é olhado ou sobre quem fotografou” (CASADEI, 2015, p. 40). Isso traz consequências para o fotojornalismo, pois desloca diversas de suas compreensões, particularmente a de que são os jornalistas que constroem as narrativas a partir de suas imagens, de suas compreensões e de suas representações. A autora argumenta que não se trata *apenas* disso, mas também da incorporação de um olhar “capaz de engendrar qualquer história, qualquer narrativa, uma vez que suportada pela temporalidade errante dos próprios sintomas do sujeito” (2015, p. 42).

Também Schneider (2015) antevê potencial narrativo na fotografia única, mas relaciona a representação temporal à leitura de determinadas convenções culturais construídas plasticamente na imagem.

A partir do nosso repertório de experiência prévia (tradição) e das pistas oferecidas pelo texto visual sobre o que se sucedeu e o que está para acontecer, configuramos o mundo da representação e entendemos a narrativa. [...] Essas instruções de leitura, presentes nas imagens, se manifestam levando em conta esquemas já sedimentados pela cultura. (SCHNEIDER, 2015, p. 59)

Todas essas compreensões mostram que é possível haver narratividade em produções jornalísticas baseadas em uma única fotografia, mas que isso depende essencialmente do observador, que lhe construirá uma temporalidade, e que aos jornalistas cabe apenas um papel

de potencialização, de sugestão – através da criação e da edição – que pode ou não se efetivar. Tal compreensão, explica Teixeira (2016), ocorre a partir da assimilação das teorias da recepção pelos estudos de mídia, deslocando o papel do emissor de *produtor* para *potencializador* de significados, que só irão se concretizar no momento da leitura e em cada receptor específico.

Por isso é comum que se lance mão do uso de diversas imagens para criar ou sugerir uma narrativa. Freeman (2014) diz que há duas formas de relacionar fotografias para contar uma história: por justaposição ou sequência. No primeiro caso as fotos ficam visíveis ao mesmo tempo, e no segundo passa-se de uma para outra. Em ambos os casos, quem produz a narrativa busca exercer certo controle sobre a ordenação de leitura. Mas isso sempre é relativo, e o observador pode criar uma ordem diferente da planejada, embora seja mais fácil fazê-lo em uma revista ou *slideshow* com acesso aleatório (narrativa por justaposição, ou sequencial de acesso não linear) do que em um fotovídeo (narrativa sequencial linear).

Os modos empregados para criá-las dependem do meio que as suporta. Nas mídias impressas nos valem da espacialidade e do encadeamento das páginas para organizar a narrativa. No audiovisual lançamos mão da temporalidade. E no jornalismo online usamos a espacialidade da página (principalmente no sentido vertical) e a temporalidade dos audiovisuais, bem como damos mais poderes aos leitores/observadores com as possibilidades de interatividade hiperconectada. Linden (2018), ao abordar a criação de livros ilustrados, argumenta que a narrativa sequencial inspira-se na montagem cinematográfica: onde o livro ilustrado, fotolivro, revistas ou jornais encadeiam páginas duplas, o cinema organiza uma sucessão de planos. Por isso, diz a autora, é preciso “superar a compartimentação por página e trabalhar com a ideia de continuidade” (LINDEN, 2018, p. 78). Mas isso não implica em sucessividade, e ela argumenta que é possível organizar o conjunto tanto pela sucessão de páginas (conjunto vetorizado) quanto pela sobreposição de espaços fixos encadeados sucessivamente.

Tanto em páginas quanto em telas a montagem de narrativas com imagens técnicas é feita principalmente pelo encadeamento. Eisenstein compreende a sequência de planos cinematográficos não como uma soma, mas como um produto que possui outra dimensão, tal qual a união de dois hieróglifos chineses antigos cria significados por associação (cão + boca = latir). Negando a ideia de Kulechóv de que as tomadas são *elementos* da montagem, diz que

elas na verdade são *células* (EISENSTEIN, 1977). Eisenstein e Kulechov concordam, no entanto, que a aproximação de duas imagens ou dois planos imagéticos transforma seus significados originais. Mas se para o último a montagem promove a ligação, para o primeiro ela é caracterizada pela colisão, pelo conflito entre duas imagens ou planos. E assim como as explosões num motor de combustão interna impelem o veículo para frente, também as tensões criadas em cada associação impulsionam a narrativa para seu desfecho. Mazzilli (2018) no entanto, ao propor o uso da gramática cinematográfica para a construção de narrativas visuais em fotolivros, relativiza a divergência, considerando-as apenas diferentes abordagens gramaticais. Para ela se o fio condutor seguir parâmetros mais clássicos de continuidade irá se aproximar das montagens por ‘ligação’ de Kulechov, mas caso a sequência seja marcada por conflitos ou quebras estará mais próxima da ideia de ‘colisão’ elaborada por Eisenstein.

Nas fotorreportagens, nas notícias que usam fotografias ou trechos de vídeos, nas notícias audiovisuais (telejornalismo, webtelejornalismo, fotovídeos, webdocs, etc.), nas reportagens multimídia e em diversos outros formatos jornalísticos que se valem de fotografias ou vídeos, as imagens são elementos portadores de enunciados, e é a partir da estruturação do relacionamento entre eles que as narrativas são compostas. Nesse sentido as histórias jornalísticas podem se valer de modos de articulação que já tenham sido estabelecidos em outras áreas das visualidades, tal como o cinema, as HQs ou os fotolivros, e que fazem parte da formação de muitos fotógrafos, inconsciente ou explicitamente, como nos relatou um pioneiro do fotojornalismo do centro-oeste brasileiro. Referindo-se ao período em que aprendeu as primeiras noções de fotografia com um experiente fotojornalista carioca na década de 1960, relata: “ele mandava a gente assistir aqueles filmes italianos de bang-bang com o Giuliano Gemma. Mandava assistir porque naquilo aparecia muito o primeiro plano, sabe... o cavalo de primeiro plano, segundo plano o mocinho, terceiro plano o bar de madeira lá no fundo”¹¹⁹.

Mas se os pressupostos da narrativa cinematográfica/audiovisual influenciam e/ou inspiram outras formas de narrativas visuais – entre elas as jornalísticas – é porque os embates teóricos nesse campo se desenvolveram com afinco ao longo do século XX, e envolveram pesquisadores e realizadores. Por isso talvez seja importante olhar um pouco mais de perto o que diz um estudioso do audiovisual contemporâneo.

119 Entrevista concedida ao autor em 20/junho/2011.

Crítico da aplicação direta dos pressupostos linguísticos ao estudo das narrativas visuais, Parente (2013) busca desconstruir as noções de designação (‘fala-se’ e ‘conta-se’), manifestação (‘eu falo’ e ‘eu conto’) e significação (‘o mundo fala’ mas ‘ele só pode falar se for contado’). Para ele a narrativa está mais próxima de uma *função* que engendra o que é contado.

Em nossa opinião, a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável. Ou seja, é antes de tudo um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de fato. Esse movimento de pensamento é irreduzível ao estado de coisas designado pelos enunciados (= significado de fato nas teorias semânticas), ao discurso daquele que anuncia (= significante de fato na teoria de Genette) e à universalidade ou à generalidade que ele exprime (teoria mimética de Ricoeur). [...]

[...] A narrativa é uma função pela qual são criados o que contamos e tudo aquilo que é preciso pra contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, personagens etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas. (PARENTE, 2013, p. 254)

Parente compreende que o ato de narração compreende dois movimentos: a diferenciação e a configuração. O primeiro passo inclui a seleção dos objetos e ações e o segundo a reintegração que conferirá sentido ao conjunto de atos e ações selecionados. Mas isso valeria para a narrativa *verídica*, que é monológica, pressupõe um acontecimento preexistente – e retira sua verossimilhança da representação desse passado – e onde enunciator, enunciatário e narrador são conhecidos. Diferenciação e configuração são assim processos imagéticos que correspondem à formação de imagens-movimento, onde há uma ligação sensório-motora entre os seres e as situações.

A imagem-movimento se encadeia conforme o esquema sensório-motor e, ao fazê-lo, integra-se em um todo, que não cessa de se diferenciar em objetos, atos e formas de realidade. [...] Ora, esses processos correspondem, precisamente, aos dois processos de toda narrativa verídica [...]: os objetos, acontecimentos e actantes [...] se integram para exprimir um todo [...], o qual, por sua vez, não cessa de se diferenciar nos objetos, formas e atos da realidade [...]. As duas dimensões da narrativa são condicionadas pelas duas articulações que o ato narrativo reúne: a dimensão episódica resulta de um ato de diferenciação e de organização de objetos e ações em um antes e um depois; a dimensão configuracional, de um ato de configuração e síntese que os integra em um todo ou totalidade temporal. (PARENTE, 2013, p. 264)

Mas Parente diz que a narrativa também pode ser *não-verídica*, que é polifônica, não pertence a nenhum momento no tempo, e que não carrega a certeza de quem é o enunciator, o enunciatário ou o narrador. Essa seria uma narrativa conformada por imagens-tempo, onde a narração é composta por processos de seriação (qualidade intrínseca que o tempo vem a ter na

imagem) e ordenação (coexistência de relações temporais). Ambos são faces da *presentificação*, processo no qual a imagem se abre em um movimento que a faz sair da consciência de quem percebe e de quem age. Por isso essa narrativa rompe com o tempo cronológico e linear que há nas narrativas *verídicas* e nas imagens-movimento. “Na narração não-verídica, há uma fissura do ‘eu’ que se torna ao mesmo tempo narrador e personagem, por um lado, e espectador e personagem, por outro. [...] uma fissura do falar e uma fissura do ver” (PARENTE, 2013, p. 269). Nesse sentido o autor considera que o tempo se torna o principal personagem do cinema (= audiovisual) “o que o tornaria comparável a uma ‘escritura’, na medida em que seria necessário ler a imagem” (PARENTE, 2013, p. 269). Isso leva a narrativa visual a não ser mais uma representação do tempo, mas uma imagem que afirma e exprime a temporalidade, rompendo com as unidades linguísticas que convertem enunciados em frases submetidas a formas sintáticas estáveis (PARENTE, 2013).

Assim, compreendemos que o jornalismo se vale, em suas narrativas audiovisuais, tanto de montagens *verídicas* como *não-verídicas*, posto que articula seus produtos a partir de imagens-movimento e de imagens-tempo. Nestas últimas, quando rompe com a temporalidade cronológica, a intervenção e subjetividade do emissor ficam mais caracterizadas.

Já discutimos, no capítulo anterior, a impossibilidade de reivindicar a sobreposição entre o real e sua representação imagética. Portanto, quando uma narrativa é construída, é inerente ao processo que haja o que Resende, baseado em Ricoeur, trata como a construção do acontecimento, posto ser através dessa narração que o jornalista dará vida aos acontecimentos. Não a vida vivida, mas a vida narrada, reconstruída, sintetizada a partir de determinadas escolhas. E nesse ponto residem os riscos e os potenciais, uma vez que “considerar a narrativa como lugar de produção de sentido é também entendê-la como lugar de produção de conhecimento” (RESENDE, 2011, p. 6).

Mas a narrativa audiovisual, construída inicialmente pelo cinema do início do século XX, busca se fazer realista ocultando as operações discursivas empregadas.

Institui-se um modo de narrar comprometido com a naturalização da linguagem e com a produção de um espectador passivo, submetido – porque integrado – à trama de uma história que pretende apagar as marcas de sua produção, como narração e como discurso, para melhor fazer crer que estamos diante da própria realidade de acontecimentos que se desenvolvem por si mesmos diante de nós. (LUZ, 2007, p. 33)

Foi através da construção da continuidade que o cinema clássico fez com que o espectador não percebesse os cortes, técnica que não é neutra, e da qual o jornalismo comumente lança mão. Opção que no cinema documentário passou a ser questionada em torno da mesma época na qual o telejornalismo dava seus primeiros passos. Desde então muitos documentaristas passam a querer interferir menos na produção da narrativa – como faz o cinema direto americano, que observa mais, intervém menos e extingue a narração – ou a assumir a presença de um diretor e do aparato de filmagem bem como aceitar a participação dos personagens – como protagoniza o cinema-verdade francês.

Traçamos esse contraponto porque, assim como o documentário, o jornalismo constrói seus relatos a partir de fatos. A narrativa jornalística, entretanto, tem suas especificidades, posto que “a necessária obediência ao acontecido [...] oferece ao jornalismo, *a priori*, a condição de uma narrativa de pretensão realista [...]; aquela no qual referente e significado parecem inevitavelmente se confundir” (RESENDE, 2011, p. 3). Mas como a sobreposição entre o real e o relato é impossível, e apesar disso o jornalismo se apegua a um ideal inalcançável de objetividade para seus discursos, resta o recurso ao apagamento das operações discursivas para criar o *efeito de verdade*. O que é feito através de escolhas na gramática e na sintaxe de produção e edição.

E assim como há diferenciados formatos para a produção de narrativas fotográficas em suporte impresso, também há inúmeras formas de criar narrativas jornalísticas audiovisuais. Do modelo clássico de cinejornalismo, passando pelo padrão tradicional de telejornalismo ou incorporando suas variantes até as notícias ou reportagens lineares ou interativas construídas para a internet, as possibilidades gramaticais são diversas. Todas, no entanto, são compostas pela combinação de imagens videográficas (ou cinematográficas, na era dos cinejornais), imagens fotográficas, imagens de síntese, áudio e/ou textos.

A gramática audiovisual é composta basicamente por planos, enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, iluminação, cor, montagem e som (SOUZA, 2010). Gerbase (2001) valendo-se das ideias de Aníbal Damasceno Ferreira¹²⁰, defende que a unidade mínima da linguagem audiovisual é o *cronoema*, “conjunto de imagens em movimento, limitadas pelo enquadramento da câmara, e inscritas dentro de um determinado tempo, limitado pelos cortes inicial e final” (GERBASE, 2001, p. 99). A narrativa audiovisual seria então construída pela

¹²⁰ Professor da Faculdade de Comunicação da PUC/RS que exerceu grande influência sobre diversos cineastas gaúchos, e inspirou o filme *3 Efes* (2007) de Gerbase.

montagem de *cronoemas*, obtidos pela ação de corte. Baseado nas ideias de Assis Brasil, Gerbase (2001) sugere que a montagem consiste em quatro etapas e funções: a escolha dos planos constrói a ênfase; a ordenação dos planos cria a narrativa visual (compreensão de narrativa que enxergamos como bastante reducionista por parte do autor); a duração dos planos dá o ritmo; e a ligação entre os planos determina a fluência. Embora Gerbase não destaque, é importante lembrar que o que ele chama de *cronoemas* também é composto por planos, ângulos e movimentos de câmera, bem como terá determinadas características de cor e iluminação. E atualmente, a partir do registro de imagens com *smartphones*, o formato (horizontal ou vertical) passa a ser também uma variável. Na montagem, a ligação entre os *cronoemas* irá valer-se de transições que são efeitos de combinação que criarão modos diferenciados de interligação de um a outro. Por fim o texto e os possíveis elementos gráficos que interagem com as imagens videográficas também são potenciais elementos de criação de sentido.

Mas não podemos esquecer que a dimensão sonora da linguagem audiovisual compõe uma camada de significado que se é tecnicamente independente da imagem, não pode ser pensada separadamente uma vez que transforma a percepção que o receptor terá ao atuar em sincronia e coerência com as imagens “fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 277). Para o pesquisador espanhol, a camada sonora de uma narrativa audiovisual pode transmitir sensações espaciais, conduzir a interpretação do conjunto ou organizar o fluxo do discurso. É a simultaneidade entre imagens e sons que leva o receptor a buscar conexões entre ambas, e por isso o produtor busca articulá-las através de relações formais mesmo quando são captadas em separado. Mas a camada de áudio pode também gerar significado através de recursos como a elevação ou descenso tonal, a associação entre mudanças sonoras e visuais ou a extensão do áudio através de diversos planos imagéticos.

Mas como as tomadas audiovisuais por vezes apresentam pessoas que falam, constituindo-se em atores discursivos (tanto visual quanto sonoramente), o conteúdo linguístico pode dar ao receptor referências sobre como perceber o que as imagens apresentam. “O texto oral é capaz de estruturar tanto a visão como a audição, e em geral são seus conteúdos que determinam, em última instância, que tipo de decodificação será feita por

nossos sentidos” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 334). O autor alerta, no entanto, que em função da credibilidade que possui e da simplicidade em ser usado, o discurso oral pode levar a um empobrecimento sonoro (e, complementaríamos, também visual) da narrativa audiovisual.

Função semelhante à fala no audiovisual possui a escrita na narrativa produzida com texto e imagens nos impressos ou na web. Aqui, no entanto, essa subordinação do visual ao código alfabético pode ser até mais forte, em função da origem literária do jornalismo que faz com que as imagens sempre estejam relacionadas a algum discurso textual. E de modo semelhante ao significado que pode ser insuflado em uma fotografia isolada (SOUSA, 2004), o texto também fará parte da construção de sentidos em uma narrativa fotográfica. Conforme Sousa (2004) essa sinergia pode se dar de diversas formas: chamar atenção para a imagem ou alguns de seus elementos; complementar informativamente a fotografia; direcionar o significado; abrir o leque de possíveis significações; bem como analisar, interpretar ou comentar a imagem ou seu conteúdo.

E se na narrativa audiovisual o tempo é um elemento definido na montagem, nas narrativas visuais criadas sobre suporte impresso ou em páginas web, a noção de tempo e duração será sugerida através de um ritmo criado pela diagramação e efetivamente dado pelo leitor, tanto dentro de uma mesma página quanto transversalmente ao conjunto de páginas.

Dentro de uma página, a quantidade de imagens, o tamanho de cada uma e o espaçamento entre elas são elementos para compor o ritmo da estória e criar a noção de passagem do tempo. Um maior número de imagens pode segmentar a ação e incutir a ideia de compressão do tempo, assim como um espaço maior entre elas pode sugerir a impressão de intervalo (MAGNI, 2016). No limite, a união de diversos momentos no mesmo quadro, retirando os espaçamentos, cria a noção de fluidez temporal, “uma imagem que rompe os vínculos sensório-motores, e que tem a preocupação de explorar diretamente o *tempo*, para além do movimento unicamente” (MAGNI, 2016, p. 7). O que sugere que é a manipulação dos intervalos, e não as ações representadas, que cria a sensação de movimento ou passagem do tempo (Figura 18).

Figura 18 - Registro sequencial sugere movimento



Fonte: Jornal A Notícia (Joinville/SC), edição de 28 e 29/12/2013, p. 2 e 3. Acervo do autor.

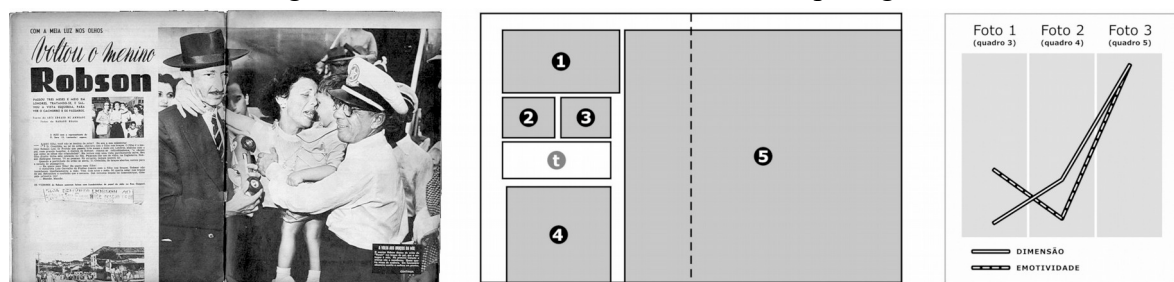
Notas: “Em sequência de registros feita pelo fotógrafo Rodrigo Philips, moradora se banha nas águas da Babitonga, no Espinheiros. É uma das formas que quem está em Joinville encontrou para combater o calor”, registra a legenda publicada junto à imagem.

Do outro lado da equação, a mudança de página atua como elemento de pausa, de distanciamento, e também pode ser usada para controlar o tempo da narrativa. “A ação mecânica de virar a página funciona como um corte no tempo determinado pela página anterior, abrindo espaço para uma nova instituição temporal” (MAGNI, 2016, p. 9). Ao adentrar em uma nova página – ou página dupla – o leitor ingressa em nova ordem temporal, determinada pelas relações internas a ela.

Mas a imposição de diversas fotografias em uma mesma página sugere também uma ordem de leitura, um percurso narrativo. Ao mostrar que fotorreportagens se valem de estratégias narrativas das estórias em quadrinhos e analisar material da revista *O Cruzeiro*, Dutra (2004) indica que tal disposição é proposta por um arranjo que se vale do tamanho e posição das imagens na página dupla, bem como que tal composição, conjugada ao efeito de sentido que cada imagem individualmente carrega, promove níveis de emotividade

diferenciados, elementos que conjugados ajudam a compor a narrativa da fotorreportagem (Figura 19).

Figura 19 – Análise de narrativa em fotorreportagem

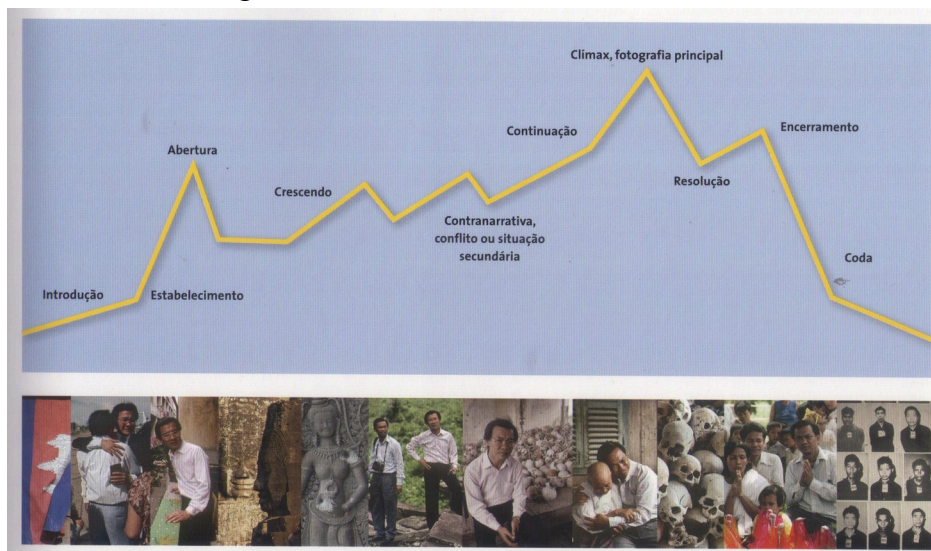


Fonte: DUTRA, 2004

Notas: Da esquerda para direita: página dupla de abertura da fotorreportagem 'Voltou o menino Robson' (O Cruzeiro, 9/2/1957, p. 4 e 5); diagrama da ordenação dos elementos da página; gráfico da evolução da dimensão e emotividade das três fotografias usadas nesta página

Para Freeman (2014) uma narrativa fotográfica é composta de quatro elementos básicos: abertura, corpo, climax e encerramento (Figura 20). O autor foca sua argumentação nos ensaios fotográficos. Ele sugere que independente do tipo de narrativa construída, deve haver uma oscilação ao longo da sequência de imagens para evitar a monotonia e o tédio. Tal ritmo pode ser composto pelo estabelecimento de ligações de aproximação ou contraposição icônicas, semânticas, lógicas, plásticas ou técnicas. Mas diz que mesmo essas sugestões não podem ser tomadas como um padrão, pois “apesar do argumento a favor da variação de ritmo fazer muito sentido, sua obviedade o deixa aberto a contestações. A consistência e a repetição, por exemplo, apresentam outra possibilidade de composição para um ensaio” (FREEMAN, 2014, p. 39).

Figura 20 – Fórmula clássica da narrativa



Fonte: FREEMAN, 2014, p. 13

Um formato com grande potencial narrativo que nasce com a internet é o *slideshow* ou *galerias fotográficas*. Consiste no agrupamento de diversas imagens fotográficas – dentro do contexto de uma matéria jornalística ou sendo ele a própria notícia/reportagem – que são visualizadas individualmente com ou sem o auxílio de legenda ou áudio, de modo sequencial, aleatório ou automatizado, e ocupando o mesmo espaço dentro da tela. Quando totalmente automatizado, pode assumir o formato de um fotovídeo, modelo que facilita o uso sincronizado de áudio. Seu modo narrativo é compreendido a partir da disposição sequencial das imagens (LONGHI, 2011). Ao analisar as gramáticas cinematográficas empregadas nos modos de edição de *slideshows* de dois jornais pernambucanos, Nóbrega e Silva Júnior (2011) relatam o uso de grande variedade de planos, tanto para provocar impacto quando em função da diversidade de fontes; observam que o ritmo da narrativa é dado pelo leitor quando a passagem de uma imagem para outra é feita de forma manual, ou que há ausência de ritmo quando se opta pela passagem automática que se vale de tempos iguais para todas as fotos; um uso extensivo de legendas explicativas associadas às fotografias; a quase total ausência de recursos de transição, sendo basicamente usado o corte seco ou a saída da esquerda para a direita (uma imagem *puxa* a seguinte); e a ausência de montagens paralelas ou áudio.

Mas independente do formato no qual o discurso jornalístico é articulado, não basta usar múltiplas imagens – justapostas ou sequenciais – para que seja criada uma narrativa. Se a opção do produtor é provocar o leitor a compreender a estória proposta, e se isso é feito pelo

uso de diversas imagens, é necessário articulá-las através de escolhas gramaticais conscientes. Caso contrário haverá apenas um amontoado de fotografias e/ou trechos de vídeo, sem conexão entre si. Comprendemos então que são os efeitos de sentido que sugerem ao observador/leitor uma articulação capaz de fazê-lo compreender ou vislumbrar uma sequência de ações dentro de uma temporalidade construída, que diferencia a narrativa do discurso visual.

Assim, enxergamos que uma fotografia única e que não carregue em si algum *embrião narrativo* (BUITONI, 2010) que dê ao observador pistas de que a ação ali congelada continuou depois de feita a foto, ou que ao menos lhe sugira que ações estão em curso; um GIF animado, *stop-motion* ou *loop* de vídeo que não engendre uma estória; um *timelapse* que apenas indique a passagem do tempo sem com isso contar algo; ou a mera justaposição ou sequência de fotos que não construa ou sugira uma estória; podem ser tomados como exemplos de discursos visuais. E que uma foto única que articule um embrião narrativo; uma foto única para a qual o receptor *imagina* uma estória; a justaposição ou sequência de imagens que sugiram ou construam uma sequência organizada de eventos correlacionados; assim como vídeos, GIFs animados, *loops* de vídeo, *stop-motions* ou *timelapses* que engendrem uma estória; podem ser citados como exemplos de narrativas visuais.

4.3 TRANSFORMAÇÕES: DO FOTOJORNALISMO AO JORNALISMO VISUAL

Mesmo levando em conta que há autores que defendem a existência de jornalismo antes da invenção da tipografia (RIZZINI, 1977) e de que depois de seu advento existiram por muito tempo gazetas manuscritas (BARBOSA, 2018), consideramos que o jornalismo, como atividade profissional e massiva de relato e narração das atividades cotidianas de interesse humano, se dá a partir do emprego da técnica tipográfica que lhe dá o nome de imprensa, e que portanto tem como linguagem originária o texto, e mídia primeira a impressão sobre papel.

Passados mais de cinco séculos, o jornalismo já não pode ser chamado de imprensa sem que se incorra em reducionismo. Pois além das superfícies impressas (jornais, revistas, boletins, etc.) as notícias são veiculadas também através de telas (televisões, computadores, *smartphones*, *tablets*, óculos de realidade virtual, etc.), transdutores sonoros (geralmente

acoplados aos dispositivos de telas, mas também em rádios ou *smartspeakers*), valendo-se de textos, sons e imagens. Mas toda comunicação mediada implica na perda do estímulo a alguns sentidos, e as mídias usadas pelo jornalismo trabalham apenas com visão e audição, deixando de lado o tato¹²¹, olfato e paladar.

Os impressos permitem o registro, de forma fixa e perene, de pigmentos sobre uma superfície que os absorva e impregne, e mesmo que os traços possam ser apagados pela ação do homem ou da natureza, sua permanência ao longo do tempo é a base daquilo que hoje entendemos por documento. Ao contrário dos impressos, nas telas os traços apresentados são efêmeros, e isso possibilita que textos e imagens ganhem movimento. O caráter de verossimilhança com o mundo físico é reforçado pela presença, junto às telas, de transdutores que apresentam sons sincronizados às imagens. A partir do momento em que esses dispositivos são conectados em redes bidirecionais, a distribuição e consumo de narrativas audiovisuais conhece uma capilaridade muito maior que a da televisão, estimulada também pelas possibilidades de interatividade. Depois que as gerações passadas se acostumaram a consumir narrativas audiovisuais nas salas escuras dos cinemas, e mais tarde a acessá-las nas próprias residências, hoje a onipresença das telas em nossos bolsos, elevadores, ruas, restaurantes e numa infinidade de espaços faz com que as imagens apresentadas sejam naturalizadas, mesmo quando inverossímeis. A facilidade de edição promovida pelo conjunto *hardware-software* dos computadores, e a ampliação sem precedentes do consumo de audiovisuais, facilita tanto a manipulação de sons e imagens quanto a produção de formatos não convencionais de audiovisuais (*timelapse*, *stop-motion*, fotovídeo, *slideshow*, etc.), que embora já existissem no mundo analógico eram menos utilizados¹²². Nos últimos anos vimos surgir ainda o uso de telas que abrangem a totalidade da visão central e periférica humana, sob o formato de óculos de Realidade Virtual. Tais dispositivos são uma versão portátil e adaptável a computadores e *smartphones* daquilo que o cinema perseguiu a partir de meados do século XX, e que resultou, entre outras coisas, nas telas *widescreen* (NEDELUCU, 2013).

121 O tato passou a ser usado em *smartphones* e *tablets* como elemento de interação, mas não como forma de receber informações. Ele pode, no máximo, servir para nos avisar que a informação está disponível.

122 Não ignoramos aqui o complexo jogo de relações econômicas, políticas e culturais que engendram preferências de consumo audiovisual. O que buscamos demarcar é que a experimentação não foi apenas possível em um grau muito maior devido às facilidades técnicas, mas que o público já estava acostumado ao consumo dos padrões cinematográfico e televisivo de audiovisuais, e portanto abria-se à possibilidade de também experimentar formas narrativas diferentes o padrão constituído. Enxergamos que a triagem contemporânea se dá no cruzamento de tais experimentações (de produtores e de consumidores) com os interesses econômicos e políticos, e também com as culturas audiovisuais já estabelecidas.

E se tais óculos de RV ampliam nossa sensação de imersão visual nas narrativas, o fato de estarmos consumindo um audiovisual em tela limita as possibilidades de interação tridimensional, o que só se dá com a inserção do usuário em um ambiente sintético, como o dos *games*. Isso ainda está por ser explorado no jornalismo. O que vemos hoje é apenas a interação entre dois jornalistas à distância, um dos quais é uma representação holográfica, mas ocorrendo no ambiente da redação e não da recepção¹²³, sendo portanto ainda consumido em telas pelo usuário final. Quando citamos a possibilidade do consumo de notícias em ambiente, estamos nos referindo ao uso de imagens holográficas tal como proposto pelo projeto *Hololens* da *Microsoft*¹²⁴, ou às experiências que a *Associated Press* vem fazendo com a produção de imagens fotorrealistas tridimensionais¹²⁵.

O jornalismo está inserido nesse contexto midiático, tecnológico e cultural para fazer circular os relatos que produz. Os quais – apesar de todos os argumentos que já apresentamos a respeito de imagens e narrativas –, ainda carregam uma pretensão e/ou compreensão realista do acontecimento. Mas como – ou por que – isso se mantém mesmo havendo uma seleção e restrição dos canais de percepção, além de uma seleção e ordenamento da forma e do conteúdo na captura, na edição e na veiculação das notícias? Por que o jornalismo ainda alimenta a mitologia da objetividade e da correspondência entre fatos e relatos se as notícias são codificadas pelos emissores (quem escreve, quem edita, quem fotografa, quem monta, quem diagrama, quem pauta, quem decide o enfoque das matérias, quem decide o que será publicado, etc.) e decodificadas pelos receptores a partir de seus conhecimentos, sua cultura, suas crenças, seus valores, e dentro de um contexto específico?

Nem precisamos voltar até Gutenberg. Se tomarmos como ponto de partida o desenvolvimento do jornalismo em seu modelo industrial, que ocorre a partir de meados do século XIX, e pensarmos o quanto os meios de comunicação e nossa forma de lidar com eles mudaram, veremos que os valores que se consolidaram no jornalismo não se transformaram

123 Já em 2008 a CNN fez a repórter Jéssica Yeelin parecer que estava nos estúdios da emissora em Atlanta quando na realidade ela estava em Chicago -

http://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/21774/cnn+inova+com+reporter+holograma+na+cobertura+d+as+eleicoes+americanas

124 É o que a empresa chama de realidade misturada (*mixed reality*), ou seja, o usuário observa o mundo histórico misturado com imagens holográficas – <https://www.microsoft.com/en-us/hololens>. O uso jornalístico, no entanto, ainda é apenas potencial.

125 O que é narrado no relatório ‘*The age of dynamic storytelling: A guide for journalists in a world of immersive 3-D content*’ (disponível em <https://insights.ap.org/industry-trends/report-how-virtual-reality-will-impact-journalism>).

muito. Continuam iluministas, ou no máximo, modernos. Presos ao mundo das certezas dos documentos impressos.

Nesse cenário seria difícil imaginar que os valores do fotojornalismo e daqueles que o produzem – os fotojornalistas – houvesse mudado radicalmente, embora vejamos que há elementos para tal. Se na segunda metade do século XX repórteres fotográficos e repórteres cinematográficos tinham funções absolutamente distintas – o primeiro, atuando na mídia impressa, produzia apenas imagens fotográficas, e o segundo, atuando na mídia televisiva, produzia apenas imagens videográficas – o processo de convergência embaralha tudo. Repórteres fotográficos passam a gravar vídeos cotidianamente, e por vezes realizam entrevistas, escrevem, tratam as fotos, editam vídeos e dirigem o carro da redação, principalmente se atuam em redações online. Os cinegrafistas ficam isolados nas emissoras de TV, e muito dificilmente são contratados por *webtvs*, mas como andam com celulares no bolso são chamados a fotografar e comumente dirigem os veículos da redação. Repórteres passam a fotografar e gravar vídeos cotidianamente, mas por vezes assumem o processo de seleção de imagens, bem como a revisão e publicação das próprias matérias (incluindo aí fotos e vídeos).

Esse mix de polivalência e multitarefa que invade as redações e faz com que a produção de imagens técnicas já não se restrinja mais apenas aos profissionais especializados – fotojornalista e cinegrafista – leva-nos a questionar se os termos *fotojornalismo* e *fotojornalista* ainda guardam algum sentido, e em caso positivo, qual seria ele dentro do atual contexto.

4.3.1 Da foto ou vídeo para a foto e vídeo

Baeza (2007) elenca seis possíveis causas para o que ele considera a crise do fotojornalismo: a suspeita, por parte dos leitores, de que os meios de comunicação favorecem grupos econômicos e políticos; o desconhecimento e a recusa de muitos jornalistas de texto no trato com imagens jornalísticas, levando-os a preferir as instrumentais e espetaculares; a ampliação do poder das agências internacionais a partir do momento em que passa a ser possível retirar fotogramas em alta resolução de trechos de vídeo; o medo crescente que os fotógrafos vêm tendo das leis e da violência; e a superexplorada prevenção frente a possibilidade de manipulação das imagens. É um cenário complexo, no qual se entrecruzam

questões técnicas, culturais, profissionais, políticas e econômicas. De nossa parte, enxergamos que os itens elencados pelo editor de fotografias e professor espanhol mostram que o jornalismo atravessa transformações, que devem ser localizadas dentro de um contexto social mais amplo, e que portanto é preciso pensar o fotojornalismo nesse circuito para não sermos tentados a mantê-lo preso a necessidades ou costumes que talvez não existam mais.

Nessas duas primeiras décadas do século XXI o fazer jornalístico foi sacudido pela solidificação do uso de dispositivos digitais para a produção, circulação e consumo de mídias, bem como pela tendência convergente de certas práticas profissionais, editoriais e de gestão. Colocadas as devidas proporções, é possível enxergar similaridades entre as transformações técnicas, culturais e econômicas que resultaram em mudanças no jornalismo do início do século XX e as que hoje vivemos. Há um século atrás o surgimento de câmeras fotográficas leves e pequenas, lentes mais claras e filmes mais sensíveis à luz, usados em um contexto cultural efervescente através de experimentações e hibridações estimuladas por necessidades econômicas, levaram à criação da linguagem fotojornalística. A partir dos anos 2000 o aparecimento de câmeras profissionais que geram imagens fotográficas e videográficas digitais em alta resolução, a existência de plataformas de tratamento e edição de imagens e narrativas visuais a baixo custo, bem como a criação de dispositivos que produzem, editam e publicam fotografias e vídeos com boa qualidade, comunicam-se em rede ubíqua e móvel e cabem no bolso da calça, provocaram alterações substanciais nos modos de criar, usar e circular imagens e têm contribuído para o surgimento de novos formatos discursivos e narrativos, inclusive jornalísticos.

Se num primeiro momento, tais *gadgets* prometiam ocupar uma posição amadora no universo dos equipamentos de produção fotográfica, agora, com as redes de imagem, este tipo de dispositivo vem demonstrando seu potencial para protagonizar um papel muito mais influente e determinante na prática da fotografia, passível de ser comparado ao mesmo potencial que veio a reboque com o surgimento das câmeras *Leica* no início do século XX, as quais deram início ao processo de consagração do pequeno formato da película de 35 mm, o que determinou a estruturação técnico-estética da afirmação identitária do fotojornalismo moderno. (SILVA, 2016, p. 67)

Se no passado as transformações que ocorreram estavam dentro de um contexto de industrialização do jornalismo, com a definição de rotinas, a criação de funções e a solidificação de valores, hoje estamos a viver um contexto onde o modelo industrial se esvai, onde as rotinas vêm sendo substancialmente alteradas e no qual funções tradicionais deixam de existir e novas vêm sendo incorporadas, bem como aquelas que sobrevivem tem seu

estatuto modificado, o que tem potencial para acarretar uma transformação de valores do campo. E se no início do século XX respirávamos uma cultura da imagem, que estava não somente ligada à textualidade como delimitada por ela, no alvorecer do século XXI transitamos, muito velozmente, para uma cultura visual, dentro da qual o conceito e a função do texto estão sendo redefinidos (CATALÀ, 2005). Vivemos, assim, em um contexto no qual interagem múltiplos dispositivos tecnológicos, uma cultura visual já razoavelmente desenvolvida, narrativas que constroem o lugar das imagens técnicas em nossa sociedade, interesses econômicos e geopolíticos que se valem de narrativas visuais para alcançar seus propósitos, entre outros fatores que só podem ser compreendidos em rede (LATOURE, 2013).

Por isso reduzir esse movimento de hibridação ao viés técnico é negar que ele se dá antes da virada digital e seu boom de câmeras que fotografam e filmam. Excetuando as pioneiras experiências do início do século XX, localizamos esse movimento de reaproximação entre imagens fotográficas e cinematográficas no contexto em que é produzido o filme *La Jetée*¹²⁶, de Chris Marker. Fatorelli (2013) destaca que essa obra exerce influência sobre trabalhos posteriores por criar uma narrativa audiovisual a partir de instantâneos fotográficos, e de uma breve – mas importante – introdução de um curtíssimo trecho de vídeo. Essa forma original de narrar, situada entre a suspensão do instante e a fluidez do movimento regular, problematiza os limites entre as imagens técnicas estáticas e dinâmicas (FATORELLI, 2013). Em *La Jetée*, Marker se vale do uso de recursos como *zoom*, *close*, *fade* e narrativas em *off* para propor relações audiovisuais complexas, que hoje passaram a ser utilizadas em produtos audiovisuais de diversos matizes, inclusive documentais e jornalísticos.

Ao comentar o uso do termo ‘híbrido’ por Néstor García Canclini, Santaella (2008, p. 20) diz que

[...] não poderia haver um adjetivo mais ajustado do que “híbrido” para caracterizar as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários culturais, as interações e reintegrações dos níveis, gêneros e formas de cultura, o cruzamento de suas identidades, a transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias comunicacionais, a expansão dos mercados culturais e a emergência de novos hábitos de consumo.

126 Produzido em 1962, o filme de 28 minutos, um dos marcos da *Nouvelle Vague* francesa, é uma ficção científica em preto e branco feito a partir de fotografias. Ao longo do desenvolvimento desta tese ele foi retirado do *Youtube*, e voltou a ser publicado em 2017, podendo ser visto em <https://vimeo.com/182657905> (áudio em inglês sobre o original em francês) ou <https://www.youtube.com/watch?v=aLFXCkFQtXw> (legendas em inglês).

Formulação que coloca em destaque não uma mescla técnica ou de linguagens, mas um processo muito mais amplo do qual ambas fazem parte, e que vem caracterizando os gêneros discursivos e narrativos que têm se desenvolvido com mais força a partir do uso massivo da internet e das redes sociais (SANTAELLA, 2014).

Pensando nas produções jornalísticas que se valem de tais hibridações, Back (2012) enxerga que elas ampliam as potencialidades narrativas, permitem criar uma conversa interativa e imediata com os receptores, bem como abrem espaço para uma postura mais autoral (Figura 21). Para ele “cabe ao profissional do fotojornalismo mesclar sua experiência e sensibilidade na estruturação de um material inovador para mídias cada vez mais complexas e diversificadas” (BACK, 2012, p. 10), o que aponta tanto para um maior acúmulo de atividades quanto para uma maior participação do profissional na definição do discurso veiculado.

Figura 21 – Hibridização de fotografias com outras linguagens



Fonte: <http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html> (*One in 8 million – The New York Times*, 2009)

Isso amplia sobremaneira as possibilidades de produção de narrativas com o uso de imagens técnicas, uma vez que elas podem não apenas ser usadas junto a diversas plataformas como também de modos e em combinações muito variadas. E mesmo os formatos tradicionais têm se aberto a hibridações de linguagem, o que amplia as possibilidades de produção de significado. Se antigamente, por exemplo, o jornalismo trabalhava com reportagens

fotográficas e a ficção com histórias em quadrinhos, hoje podemos ter produtos jornalísticos onde o HQ e a estória fotográfica são produzidos de forma complementar em uma estratégia transmídia, bem como podemos criar uma narrativa híbrida que se valha de fotografias e desenhos. E mesmo se o exemplo que trazemos mostre que nem todas as estratégias de comunicação precisam necessariamente passar pela internet, não podemos negar que a rede digital tornou-se o centro de consumo midiático contemporâneo. O Digital News Report 2019¹²⁷ revela que entre os brasileiros o meio online é a principal fonte de notícias (87%, sendo 64% via mídias sociais e os demais 33% fora delas), seguido da televisão (73%), e que as mídias impressas são consumidas pela menor parcela da população (27%). As mídias online são acessadas tanto em computadores (55%) quanto em *smartphones* (77%). Tais dados – e as informações a respeito de outros países – apontam que os usuários de notícias estão expostos a uma diversidade de fontes de notícias. E embora – principalmente, segundo o relatório, em países como o Brasil – haja uma concentração de consumo em redes sociais e não diretamente nos aplicativos, sites ou blogs das instituições jornalísticas, esse é um ecossistema que possibilita maiores chances de que os usuários sejam expostos a diversos gêneros e formatos de estórias do que havia no ambiente impresso-televisivo.

A internet embaralha campos que antes estavam – pelo menos aparentemente – separados. Isso ocorre tanto dentro do jornalismo, quanto entre o jornalismo e outras áreas. Dentro do jornalismo, por exemplo, antes havia uma clara distinção entre telejornalismo e jornalismo impresso. Hoje, na web, uma mesma notícia pode trazer aspectos de ambos, agregando texto para ser lido e narrativa audiovisual para ser vista/ouvida. Entre o jornalismo e outras áreas – o videogame, o documentário audiovisual e a publicidade podem ser citados – há também uma hibridação de características. Algumas, como os *newsgames* são novidades, outras como os publicitários apenas explicitam práticas que já existiam. A própria noção de contaminação não é novidade nem está atrelada a questões tecnológicas, uma vez que o *New Journalism* dos anos 1960 já experimentou a aproximação entre jornalismo e literatura. Dentro desse caldeirão, o que mantém a especificidade do jornalismo? Seria a estrutura narrativa? Ou seriam as intenções e objetivos do autor/produtor? Ou seria essa uma definição fluida, ancorada no dizer hegemônico e na intersubjetividade? As perguntas nos interessam mais do que suas possíveis respostas pelo que apontam: a aproximação entre gêneros e

127 Produzido em parceria pelo Instituto Reuters e pela Universidade de Oxford, está disponível em https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2019-06/DNR_2019_FINAL_1.pdf

formatos tradicionalmente distintos está criando novas formas de fazer jornalismo, mais fluidas, e isso provoca mudanças nos parâmetros usados para produzir, consumir e avaliar o jornalismo.

4.3.2 A transformação e ampliação das fontes de informação visual

Isso implica que hoje, quando as redações têm acesso a grande quantidade de fotos e vídeos feitos pelos leitores ou por câmeras de segurança, quando a mobilidade é difícil nas grandes cidades e a notícia cobra cada vez mais a instantaneidade, quando as pessoas já estão acostumadas ao consumo diário de imagens estáticas e em movimento, cabe questionar qual passa a ser a função do fotojornalista; qual formação ele deve ter; quais diretrizes devem orientar sua atividade; e se ainda há espaço nas redações para profissionais que trabalham exclusivamente com uma única linguagem – texto, foto, vídeo ou áudio – ou se um único profissional, munido de um *smartphone*, pode captar sozinho informações em mais de uma ou mesmo em todas as linguagens.

Hoje as redações têm acesso a uma grande quantidade de fotos e vídeos produzidos por sua própria equipe, por *freelancers*, disponíveis em agências ou bancos de imagens, bem como acessíveis em redes sociais ou produzidos por câmeras de segurança. Além disso é possível obter imagens aéreas a baixo custo com o uso de drones, imagens imersivas em 360 graus, bem como obter fotografias a partir de *frames* de vídeo.

Isso implica não só que é possível ter fotos e vídeos sem a contratação de fotógrafos, mas que é possível tê-los também sem custo. Bem como ter imagens que muito dificilmente seriam obtidas por profissionais do jornalismo, porque não conseguem estar em diversos locais em um curto espaço de tempo, principalmente com o trânsito caótico das grandes cidades. Assim, saber encontrar essas imagens e avaliar a confiabilidade delas passa a ser um requisito fundamental para o jornalismo visual contemporâneo, e transforma o papel dos jornalistas especialistas na produção de imagens técnicas.

Essa multiplicação das fontes de informação visual ocorre dentro do escopo do processo contemporâneo que vem sendo chamado de *cultura da convergência*, no sentido de que cria um “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, [...] cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e [...] comportamento migratório dos públicos dos meios de

comunicação” (JENKINS, 2009, p. 29). Compreender isso leva a enxergar a convergência jornalística como parte de um processo mais amplo, que engloba a sociedade ocidental contemporânea. Salaverría e Negredo a compreendem como sendo

[...] um processo multidimensional que, facilitado pela implantação generalizada das tecnologias digitais de telecomunicação, afeta o âmbito tecnológico, empresarial, profissional e editorial dos meios de comunicação, propiciando uma integração de ferramentas, espaços, métodos de trabalho e linguagens anteriormente separados, de forma que os jornalistas elaboram conteúdos que são distribuídos através de múltiplas plataformas, através das linguagens próprias de cada uma.¹²⁸ (SALAVERRÍA; NEGREDO, 2008, p. 45)

Os autores destacam a importância de enxergar a convergência jornalística como um processo, que demandará tempo e necessitará da reorganização (ou convergência) de, pelo menos, quatro esferas: tecnológica, empresarial, profissional e editorial. Para eles esse movimento já vinha se desenvolvendo ao longo da segunda metade do século XX, e a cada dia abre mais seu leque de possibilidades.

Mas para que a convergência seja possível os autores compreendem que os profissionais devem ter dois tipos de polivalência: funcional e midiática. A primeira implica que todos os jornalistas devem estar aptos a produzir e editar informações na forma de textos, imagens estáticas ou em movimento, e som. Alertam, no entanto, que as empresas deveriam estar atentas ao perfil de cada profissional, pois poucos serão bons em tudo, e haverá sempre aqueles que desempenharão melhor uma atividade específica. A segunda polivalência implica que o profissional deve estar habilitado a produzir informações para diversos meios de comunicação.

Pensando em um cenário de convergência jornalística e em um contexto no qual já estão bem estabelecidas as redes sociais, uma cultura colaborativa, e hábitos de acesso e consumo de conteúdos através de telas e dispositivos móveis, Silva Júnior (2012) estabelece cinco hipóteses a respeito da organização da cadeia produtiva do fotojornalismo: (1) a base tecnológica digital compõe toda a cadeia de produção, o que possibilita o uso de fotos jornalísticas em outros campos e a apresentação de conteúdos fotojornalísticos através de estruturas narrativas mais complexas; (2) a fotografia pode ser usada como elemento multimídia e para a criação de produtos multimídia, mas os profissionais precisam se adaptar

128 No original: “[...] un proceso multidimensional que, facilitado por la implantación generalizada de las tecnologías digitales de telecomunicación, afecta el ámbito tecnológico, empresarial, profesional y editorial de los medios de comunicación, propiciando una integración de herramientas, espacios, métodos de trabajo y lenguajes anteriormente disgregados, de forma que los periodistas elaboran contenidos que se distribuyen a través de múltiples plataformas, mediante los lenguajes propios de cada una”.

a esses contextos e produtos; (3) a adaptação dos conteúdos a diferentes canais (e contextos) e a consequente circulação através de diversas plataformas potencializa o acesso e aumenta a rentabilidade; (4) é necessário contar com profissionais polivalentes para criar materiais multimídia que tenham circulação multiplataforma; e, (5) o trabalho passa a ser cooperativo, seja presencial ou em rede. O autor alerta, no entanto, que não basta mudar o suporte para articular uma nova linguagem. É necessário aprender a usar as inúmeras oportunidades que a multimídia – ou a hipermídia e transmídia, acreditamos – pode(m) oferecer ao universo da fotografia.

4.3.3 Polivalência *versus* multitarefa

O processo de convergência ocorre dentro de uma transformação maior, que é a transição do modelo de produção fordista para o pós-fordista nas empresas jornalísticas. O primeiro é baseado na “produção massiva para consumo massivo, fragmentação do trabalho, especialização de tarefas, padronização de procedimentos, jornada fixa de trabalho e remuneração *pro rata*” (FONSECA, 2005, p. 248), enquanto o último se ancora na polivalência funcional, no controle da qualidade e da produtividade e na remuneração pessoal baseada no desempenho. “Flexibilidade é a expressão-síntese, definidora dos novos tempos”, diz Virgínia Fonseca (2005, p. 259). No modelo fordista, característico do século XX, cada profissional executa uma única e bem definida função, e apenas os trabalhadores de cargos gerenciais (editores) é que tinham acesso ao caráter geral do produto. Esse modelo passa a se transformar em fins do século XX com a busca empresarial por redução de custos, e alavancado por equipamentos convergentes, bem como pela chegada ao mercado de um contingente de jornalistas formados em cursos universitários e que não só recebem formação para atuar nas diversas mídias disponíveis como também são oriundos de gerações que cresceram usando tecnologias digitais e consumindo uma diversidade de formatos midiáticos.

Hoje o que se observa nas redações são profissionais que possuem uma função fixa – por exemplo, ser repórter fotográfico – mas que agregam outras (realizar entrevistas ou produzir vídeos). Por isso, quando nos referimos a um modelo pós-fordista falamos de um processo de trabalho no qual cada trabalhador atua, na prática, em diversas funções.

Flexibilidade, a 'palavra mágica', definidora do regime de acumulação em vigor, está presente em todas as formas de manifestação da vida social (...). Na redação

jornalística, expressa-se na polivalência funcional, no padrão multitarefas, o que significa que o jornalista – mesmo ocupando preferencialmente um determinado posto de trabalho na linha de produção, como o de editor ou de repórter – poderá ser chamado, a qualquer tempo, para a execução de outras funções, e precisará estar prontamente habilitado para isso. (FONSECA, 2005, p. 273)

Essa reestruturação passa por uma série de outras transformações, como a participação de trabalhadores assalariados e *freelancers* e o aumento da carga diária de trabalho dos jornalistas – mesmo que à revelia da lei – em função do acúmulo de tarefas provocado pela extinção de funções e pelo enxugamento das equipes.

Em 2013 o jornal norte-americano *Chicago Sun Times* virou notícia ao demitir toda sua equipe de fotojornalismo e passar para os repórteres a função de captar fotos e vídeos. A demissão dos 28 profissionais de fotografia foi idealizada pelo consultor Tim Knight, que já havia feito o mesmo, anteriormente, no *Newsday* (SILVA JÚNIOR, 2014). Isso demarca um fetiche pela tecnologia que desconsidera diferenças entre as linguagens textual e imagética. Ignora também a oposição que Flusser (2011) traça entre fotógrafos e funcionários, e o fato de que é necessário codificar em imagens os conceitos, ideias ou informações relativos à notícia. Para Silva Júnior, esse acúmulo de funções pressupõe ou que os repórteres irão, de modo progressivo e intuitivo, se adaptar às linguagens e às técnicas visuais, ou então que haverá necessidade de algum investimento em formação teórico-prática.

Mas se grande parte das redações já pede que seus repórteres fotografem e gravem vídeos, há menos relatos das que acabaram com a função de repórteres fotográficos. O que se vê é um acúmulo cada vez maior de funções que os leva a gravar vídeos, gravar áudio, entrevistar, escrever, dirigir o carro da redação ou realizar outras atividades. Isso implica que não basta ter destreza profissional e capacidade de adaptação. É necessário saber lidar com outras gramáticas e sistemas tecnológicos, bem como com o escasso tempo para fazer tudo.

A polivalência passa a ser um denominador comum, nada mais que uma condição precedente e necessária para se situar no mercado de trabalho. Fotógrafos em modo fordista, quer dizer, com uma única tarefa, para um único tipo de veículo, progressivamente passam a ser uma espécie em extinção com seus últimos exemplares vestigiais ainda em exercício. Em um mundo multiplataforma, multimídia, o que justificaria o profissional não ser multitarefa? (obviamente se exclui a possibilidade de multissalários!) (SILVA JÚNIOR, 2014, p. 62)

No entanto consideramos importante diferenciar polivalência de multitarefa. Como já destacamos, Salaverria e Negredo apontam que o trabalhador polivalente é aquele que está capacitado a atuar em diferentes linguagens e para diversas mídias, o que é uma tendência a

todos os jornalistas formados em cursos universitários, ao menos potencialmente. Ser *poli*¹²⁹ (vários) *valente* (capaz) significa ter múltiplas habilidades, possuir diversas capacidades. Já o trabalhador multitarefa é aquele que realiza diversas atividades concomitantemente. Ser *multi*¹³⁰ (vários) *tarefa* (atividade) é executar diferentes atividades. No caso jornalístico pode ser visto no repórter que entrevista e fotografa ou que grava o vídeo e faz a entrevista. Embora os autores que consultamos não façam essa distinção (LENZI, 2015; LOPES, 2018; SALAVERRÍA; NEGREDO, 2008; SILVA JÚNIOR, 2014), considerando os termos como sinônimos porque, como explicita Souza (2007, p 153) “na prática, o que se estabelece é a exigência que os trabalhadores [polivalentes] sejam multifuncionais”, enxergamos que a diferença é relevante e deve ser levada em consideração, porque as origens e os potenciais são diversos.

Ser polivalente, ou seja, possuir diversas habilidades é uma característica ligada ao processo de aprendizagem – formal ou informal – do trabalhador¹³¹, e que a partir disso se constitui em um atributo profissional. Nesse sentido a polivalência é um requisito para a multitarefa que, no entanto, deve ser compreendida como uma exigência profissional. Assim, valendo-se de um ambiente tecnológico convergente e de uma massa de trabalhadores polivalentes, muitas empresas optam pelo redesenho funcional que resulta em acúmulo de funções. Lenzi mostra-se preocupado com este caminho, posto que

a busca pelo repórter super-homem pode fazer com que empresários e gestores exijam que um único profissional cumpra funções antes realizadas por mais pessoas; e, ainda, de que jornalistas encarem esse desafio diante do risco de perder os empregos, mesmo que para isso reduzam a qualidade técnica do material final ou até mesmo a intensidade do trabalho de apuração ou checagem. (2015, p. 7)

Para Salaverria e Negredo o jornalista multitarefa tem suas atividades valorizadas mais pela quantidade do que pela qualidade. “Este modelo destrói a especialização técnica e gera produtos textuais e audiovisuais necessariamente medíocres”¹³² (SALAVERRIA e

129 De origem grega *polus* significa número indefinido e elevado.

130 De origem latina *multus* significa muitos, numerosos.

131 Souza (2007), que aqui usamos para conceituar a noção de polivalência, estudou uma categoria profissional bastante distinta do jornalismo, que são os operadores de telemarketing, onde a oposição entre ensino politécnico e polivalente faz mais sentido. Enxergamos, no entanto, que no ensino universitário de profissões liberais como o jornalismo o ensino para a polivalência (ou seja, para várias habilidades) seja também um ensino que Lopes caracteriza como politécnico pois “pressupõe a superação do conhecimento parcelado, propondo uma formação multilateral que abarca o conhecimento do processo como um todo, não separando os que concebem dos que executam o trabalho” (LOPES, 2018, p. 156)

132 No original: “Este modelo destruye la especialización técnica y genera productos textuales y audiovisuales necesariamente mediocres”.

NEGREDO, 2008, p. 76). Quem perde com isso, além do próprio jornalista, é a informação jornalística, que fica empobrecida na forma e no conteúdo.

O que tanto a formação polivalente quanto o trabalho multitarefa apontam é que o espaço para especialistas parece estar encolhendo nas redações. O saber verticalizado daquele que conhece a fundo uma área ou linguagem está dando lugar ao conhecimento horizontalizado dos profissionais que sabem um pouco de muitas áreas e linguagens, e que agregam competências de trabalho em equipe, na qual podem ocupar distintas funções. Transformação que é compatível com a mudança de um modelo de produção fordista (linha de produção em série) para outro pós-fordista (células de produção).

Cabe ainda discutir qual o grau de polivalência – ou seja, de conhecimento transversal – é necessário para que um jornalista atue de modo multitarefa. Pois isso pode ser bastante mascarado pelas facilidades tecnológicas embarcadas nos equipamentos digitais, que recebem apoio de softwares para a realização padronizada de certas atividades. A fotografia e a gravação de vídeo são bons exemplos, uma vez que hoje praticamente todos os jornalistas possuem câmeras embarcadas em seus *smartphones*. Isso equivaleria a dizer que todos são polivalentes, apenas porque sabem como acessar e usar o aplicativo de captura de imagens? Ou a polivalência necessitaria de um grau de conhecimento mais focado na produção de discursos visuais? Ao que tudo indica, as empresas compreendem que alfabetização – saber *ler e escrever* em determinada linguagem – e letramento – conseguir usar socialmente e responder às exigências de *leitura* e a *escrita* em uma determinada linguagem – (PEREIRA, 2008) são sinônimos. Nesse sentido quando 1,7% dos jornalistas é contratado como repórter fotográfico mas 35,4% fotografam (MICK; LIMA, 2013) *funcionários* podem estar sendo tomados por *fotógrafos* (FLUSSER, 2011), levando não apenas ao empobrecimento dos discursos e narrativas visuais como a uma ampliação das leituras indesejadas do ponto de vista da compreensão da notícia.

Mas há ainda a diferença das linguagens visual e textual, bem como do conjunto de saberes relacionados à expressão em cada uma delas. E a menos que o repórter domine também os códigos de representação visual, fotografará e gravará vídeos a partir de percepções, valores e repertórios próprios do mundo textual. “O mesmo fenômeno pode ser visto, e fotografado, com repertórios da observação diferenciados, que, por sua vez, geram interpretações visuais distintas” (SILVA JÚNIOR, 2014, p. 66).

O autor compreende que aquilo que ele chama de *reorientação epistemológica do fotojornalismo*, processo dentro do qual se dá o acúmulo de funções por parte dos diversos atores do jornalismo, vem ocorrendo a partir de diversas frentes de pressão, que juntas impulsionam a reestruturação atualmente em curso. Ele cita a estabilização da cultura e tecnologia digitais no campo da fotografia (que trouxe um crescimento nunca antes visto da produção imagética amadora), a desintermediação da produção simbólica (que permite às redações ter informações sem – ou com um número menor de – profissionais) e o cenário de convergência das redações jornalísticas (que passam a requisitar a polivalência profissional mesmo quando isso é feito por motivações de ordem econômica). A reversão desse processo, argumenta Silva Júnior, requer um esforço por parte dos repórteres fotográficos, no sentido de reconhecer que é necessário ocorrer um aumento da qualidade editorial e que isso demandará tempo, e que para isso ocorrer “é preciso engendrar uma política ampla de conteúdos, práticas, repertório e criatividade capazes de reoxigenar a cadeia produtiva da fotografia de imprensa” (SILVA JÚNIOR, 2014, p. 70).

4.3.4 Da objetividade à transparência?

Mas nem todos os sintomas da transformação do fotojornalismo são tão visíveis quanto os que discutimos até aqui. Por isso, para fechar este capítulo, abordaremos as tensões que enxergamos estarem ocorrendo em torno daquilo que leva as pessoas a considerar que os relatos jornalísticos – principalmente os visuais – são suficientemente próximos do que efetivamente ocorreu para que mereçam ser consumidos e levados em conta.

Considerada como a mais antiga 'teoria' sobre o Jornalismo, a compreensão de que “as notícias são como são porque a realidade assim as determina” (TRAQUINA, 2004, p. 146) é a mais frágil e simplificadora das concepções a respeito da atividade. Nela é central o entendimento de que o jornalista e a instituição jornalística são agentes que não defendem interesses específicos, e buscam a verdade para bem informar a população. No discurso visual, ela se manifesta na ideia de que ao entregar grande nitidez e verossimilhança com o mundo físico, a fotografia permite construir um discurso visual neutro e imparcial.

O desenvolvimento da noção de que o jornalismo é neutro e objetivo se deu em dois momentos: no período em que nasce o jornalismo de informação em meados do século XIX; e

quando surge o conceito de objetividade no contexto da propaganda ideológica disseminada ao longo da Primeira Guerra Mundial e do surgimento da atividade de Relações Públicas empresariais. Essa noção busca ser “um método concebido em função de um mundo novo no qual mesmo os fatos não mereciam confiança” (TRAQUINA, 2004, p. 135). O pesquisador português, no entanto, não ataca o cerne da questão, pois não são os fatos que perdem a confiabilidade, mas os relatos a respeito dos fatos.

A noção de objetividade possui um correspondente muito forte na compreensão da fotografia, que de certa forma permanece vivo no entendimento do fotojornalismo como provedor de 'provas' visuais dos fatos ocorridos, e não de vieses, interpretações, releituras, representações, discursos ou narrativas acerca da realidade. Essa compreensão de que a imagem fotojornalística pode servir como testemunho ou prova documental deve muito, segundo Sallet (2006, p. 18), à *fotografia direta (straight photography)*, movimento fotográfico que abre caminho para a imagem de cunho modernista que viria a se desenvolver nas décadas seguintes, e influencia fortemente o fotojornalismo ao longo do século XX. “A *Straight Photography* apostava que o processo de significação da imagem fotográfica se apoiasse nela mesma, isto é, na autonomia do *medium* enquanto sistema de representação visual do mundo”, diz Sallet (2006, p. 18). Quando a imprensa usa essa compreensão para efeitos de comprovação da realidade observada pelo repórter, esquece que a fotografia direta foi uma opção política e artística de alguns fotógrafos em contraposição à pictorialista. Privilegiando cenas do dia a dia, defendendo a nitidez e o uso unicamente da câmera para produzir as imagens, eles diziam que não era mais necessário se valer de intervenções para que a fotografia pudesse ser aceita como objeto artístico. Isso apontava no sentido da autonomia artística da fotografia, o que seria obtido no momento em que ela era tomada de forma direta, e não que tal método a tornasse mais objetiva ou documental.

Mas essa compreensão também aderiu muito bem ao discurso da objetividade, neutralidade e imparcialidade jornalísticas por ter nascido dos mesmos ideais que forjaram o modelo de imprensa moderna (GONÇALVES, 2009). Contudo o conceito se mostra problemático, posto que é entendido comumente, de forma reducionista, como sendo o contrário da subjetividade (TRAQUINA, 2004).

Segundo Sponholz (2009), dentro do contexto jornalístico podemos falar em dois tipos de realidade: a física ou social, também chamada de realidade primária, que é tudo aquilo que

acontece no mundo; e a midiática ou secundária, que é tudo o que vem a ser produzido pelo campo jornalístico. A realidade midiática é, portanto, uma representação simbólica da realidade física ou social, produzida pela mediação de um ou mais seres humanos.

No entanto, é preciso lembrar que muitos assuntos noticiáveis não fazem parte da realidade física (a erupção de um vulcão) mas sim da realidade social (uma eleição ou o desemprego) e por isso dependem dos seres humanos para existir.

Somente parte da realidade a ser mediada pelo jornalismo tem um *status* ontológico objetivo, como por exemplo, catástrofes naturais. Mas a realidade que lhe serve como objeto como um todo é epistemologicamente objetiva, pois mesmo os objetos sociais - que não tem um *status* ontológico objetivo - existem indiferente da opinião ou julgamento de cada um. (SPONHOLZ, 2009, p. 88)

Dizer que a realidade que serve de base ao jornalismo é epistemologicamente objetiva significa que ela pode ser verificada intersubjetivamente, e que portanto um fato da realidade social que for objeto de duas diferentes matérias jornalísticas não pode receber versões completamente diferentes, uma vez que ambas foram feitas a partir do mesmo acontecimento.

Mas a percepção do mundo externo é sempre seletiva, pois o ser humano não possui capacidade de abarcar o todo. Se quiser contar seu contato com o mundo para si ou para outros ele precisa fazer uma seleção e organizar a estória a partir de um ponto de vista. O jornalista vive o mesmo processo quando transforma o que observou em signos: o que as suas imagens, textos e sons contêm não é mais a realidade, mas uma construção desta. Isto porém não significa que o relato não pode ter relação com o fato observado. Para Sponholz (2003) isso demonstra a impossibilidade de isolar os aspectos subjetivos do processo de conhecimento da realidade e destaca a falácia da dicotomia objetividade-subjetividade.

Sponholz (2009) explica que o processo de conhecimento envolve três etapas. A primeira é a escolha de uma parte da realidade para ser observada. A segunda é a escolha de um ponto de vista para apreciar essa porção de realidade. A última é a representação da realidade observada, tarefa para a qual o observador se vale de símbolos. Na fotografia todo esse processo passa despercebido. O enquadramento no visor e a posição do fotógrafo ao serem naturalizados parecem não ser escolhas. E a imagem captada, por sua semelhança plástica com objetos e pessoas do mundo físico passa a impressão de ser um *analogon* perfeito, uma mensagem sem código (BARTHES, 2000), quando o que ocorre é que os estímulos recebidos são interpretados através dos conhecimentos que possuímos, em uma espécie de comparação entre o que se vê e o que já se vivenciou. Apesar desse processo de

conhecimento ser subjetivo é possível que a realidade e a reconstrução simbólica dela sejam correlatas, argumenta Sponholz (2009). Mas o resultado não é um espelhamento, cópia ou construção da realidade, mas uma “representação através de construção” (SPONHOLZ, 2009, p. 93).

Isso mostra que assim como há uma seleção das notícias a serem publicadas (WHITE, 2016), há também um trabalho de *gatekeeper* na produção do material imagético, uma triagem inicial feita em dois níveis pelo próprio fotojornalista – em campo e quando chega à redação. Assim a triagem do que será ou não publicado, que cabe ao editor de fotografia ou ao editor da matéria/caderno, já será feita a partir das escolhas do fotógrafo. Essas seleções geralmente são feitas a partir de critérios de noticiabilidade, definidos por Traquina como “o conjunto de valores-notícia que determinam se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 63). Mas no caso do fotojornalista levarão em conta também valores estéticos, bem como dependerão de fatores técnicos e contextuais.

A objetividade pode então ser compreendida como uma aproximação da realidade, processo do qual a subjetividade participa. Isso leva em conta que não é possível conhecer a realidade em sua totalidade, mas sim por aproximações que nos fornecem um quadro razoavelmente fiel do que efetivamente sucedeu. Assim, deixa de ser um valor a ser alcançado para ser compreendida como um conjunto de ferramentas das quais os jornalistas podem se valer “para assegurar uma credibilidade como parte não interessada e se protegerem contra eventuais críticas ao seu trabalho” (TRAQUINA, 2004, p. 139). Na argumentação de Traquina, no entanto, três problemas são explicitados. O primeiro é que ele busca ‘assegurar uma credibilidade’, funcionando assim mais como ferramenta de marketing; o segundo é dizer que o jornalismo é ‘parte não interessada’, o que nega o caráter humano e social dos jornalistas; e o terceiro é ‘se protegerem contra eventuais críticas’, no que demonstra ser refratário a pontos de vista contrários que possam vir da sociedade.

Teixeira (2016) argumenta que perseguir uma suposta objetividade jornalística é buscar que haja sobreposição entre relato e referente. Para o autor o jornalismo ainda insiste nessa chave de compreensão porque é o único campo de produção de conhecimento que não passou pela virada linguística, ou seja, que não repensou suas abordagens – pelo menos de modo hegemônico – a partir do momento em que a filosofia concebe uma nova relação entre linguagem e realidade. “Esforçam-se o quanto podem para neutralizar ‘as marcas enunciativas

[...] e seguem trabalhando como se a distinção entre fato e valor fosse verdade autoevidente” (TEIXEIRA, 2016, p. 9). Esse é um dos motivos, acredita o autor, para que o jornalismo não se assuma enquanto narrativa, ou quando o faça ainda conserve a busca de uma correspondência entre o narrado e o ocorrido.

Não negamos o valor intrínseco da busca por clareza, exatidão e precisão, mas enxergamos que todos são limitados pela linguagem. Por isso argumentamos a favor de que o jornalismo assuma perante o público sua subjetividade e limitações, abrindo-se a críticas direcionadas ao enfoque, e não somente à precisão (que são corrigidas com os tradicionais ‘erramos’). O que – acreditamos – caminha no mesmo sentido da argumentação de Sponholz (2009) de que é a intersubjetividade que nos trará maiores certezas – ou dúvidas – a respeito de nossa percepção da realidade.

Para Teixeira (2016) os teóricos do jornalismo ainda mantêm a ligação entre referente e realidade para desviar de dois problemas: sem recorrer ao referente, seria preciso definir novos critérios de avaliação daquilo que o jornalismo expõe; e o relativismo que poderia ser reivindicado. Mas defendendo uma abordagem narrativa por enxergar que ao representar a realidade o jornalismo está a construí-la, Teixeira propõe que a avaliação dos relatos produzidos passe a se dar tanto pela intencionalidade dos produtores quanto pelos efeitos que provocam nos receptores.

A alternativa, se é que desejamos abandonar o monopólio da objetividade como virtude máxima do jornalismo, parte do reconhecimento das múltiplas e coexistentes finalidades ilocucionária (sic) do discurso jornalístico (assertiva, diretiva, compromissiva e de declaração) e seus atos perlocucionários para então procurar um critério de validade no esforço de imaginação crítica acerca dos mundos que esse discurso ajuda a construir. (TEIXEIRA, 2016, p. 15)

Fuller (2010) argumenta que as empresas não compreenderam as mudanças de comportamento que os receptores vêm demonstrando desde a chegada da televisão à cabo, que trouxe uma competição pela atenção das pessoas que coloca em ação mecanismos cognitivos relacionados à emoção. Para ele o jornalismo feito ao longo do século XX sob a premissa da objetividade¹³³, não encarava a emotividade com bons olhos. “O modelo padrão tinha se tornado tão severo que estava nos afastando da audiência que nós tentávamos

133 Nesse caso, o autor se refere a um entendimento de objetividade como o contrário de subjetividade, de forma diferente do que defendemos e abordamos nesse trabalho. Isso não implica, no entanto, a perda de validade do argumento, pois o que ele sugere vai no caminho da incorporação da subjetividade.

capturar”¹³⁴ (FULLER, 2010, p. 19). O autor sugere, a partir da leitura que faz de pesquisas sobre o cérebro, que quanto mais os seres humanos estão imersos em um ambiente sobrecarregado de estímulos, mais o cérebro tende a responder emocionalmente. Para ele o jornalismo deve usar esse conhecimento para valorizar abordagens que favoreçam o engajamento emocional da audiência. Ele não se refere a sensacionalismos ou narrativas melodramáticas, mas a artifícios retóricos. Algo que parece trilhar o mesmo caminho sugerido em estudos recentes sobre jornalismo em Realidade Virtual, e que se valem de termos como *storyliving* (MASCHIO, 2017) ou *storywelling* (COSTA, 2017) para sugerir que invés de narrar devemos levar os receptores a vivenciar ou habitar uma história¹³⁵, o que nesse sentido a tornaria muito mais perceptiva e emotiva. Pensar nas imagens técnicas como documento e expressividade, expor suas escolhas e processo produtivo, estar aberto a críticas acerca dos vieses construídos (intencionalmente ou não) nos relatos, assim como aprender com o retorno do público sobre a relação emocional provocada por determinada sintaxe ou semântica visual, pode ajudar o jornalismo a construir narrativas que mesmo se valendo de doses de subjetividade busquem também aproximação aos fatos ocorridos.

Se é irreal esperar que os jornalistas tenham tempo e mesmo interesse em detalhar ao público, nos mínimos detalhes, o processo de produção de cada matéria, já é possível ver alguns exemplos onde essa busca por transparência já vem sendo feita. Weinberger (2009) argumenta que a transparência é a nova objetividade. Para ele “o que costumávamos acreditar, porque pensávamos que o autor era objetivo, agora acreditamos porque podemos ver através de seus escritos as fontes e valores que o trouxeram para essa posição”¹³⁶. Nesse sentido compreende que uma mitologia está sendo trocada por outra, porque a credibilidade que antes tínhamos no veículo agora temos nas fontes. Apesar disso diz que o mecanismo que nos leva a acreditar funciona de maneira diferente, e que por isso, apesar de precisar ser aperfeiçoado, pode ser muito interessante. Porque se a noção de objetividade era baseada nas credenciais de

134 No original: “the Standard Model had become so severe that it was isolating us from audience we were trying to reach”.

135 Pensamos aqui em narrativas como *6x9 – a virtual experience of solitary confinement* (- <https://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2016/apr/27/6x9-a-virtual-experience-of-solitary-confinement>) feita pelo jornal inglês *The Guardian*, e que através do uso de imagens sintéticas simula a cela de uma prisão solitária, para levar os usuários a *sentir* os efeitos psicológicos da experiência. Esse é um exemplo extremo, mas há outras narrativas com imagens videográficas em 360 graus que buscam os mesmos efeitos, que tendem a ser potencializados com a captação de imagens volumétricas (3D) fotorrealísticas.

136 No original: “What we used to believe because we thought the author was objective we now believe because we can see through the author’s writings to the sources and values that brought her to that position”.

autoridade de veículos ou jornalistas mais reconhecidos, mesmo que hoje continuemos crendo nas credenciais de especialistas e autoridades, queremos também saber mais detalhes ou de onde eles tiram suas afirmações.

Isso muda não apenas como passamos a confiar no que lemos, mas em toda a ecologia da crença. Assim como a objetividade espelha a natureza essencial dos impressos – uma pessoa publica, o relatório é feito e o resto de nós lê – a transparência espelha a natureza da *web*: o conteúdo é linkado, público, discutido e sempre sujeito a disputas e revisões¹³⁷. (WEINBERGER, 2009)

Tudo isso leva o jornalismo a precisar se aproximar da audiência. Anderson, Bell e Shirky (2013) sugerem que os veículos jornalísticos precisam aprender a trabalhar em conjunto com os usuários no processo de busca e compartilhamento – muitas vezes comentado – de notícias. Bruns (2011), que chama esse processo de *curadoria* ou *gatewatching*, sugere que essas redes favorecem a construção colaborativa de uma compreensão coletiva dos eventos.

O diálogo entre jornalistas e público pode provocar um estímulo a uma abertura do processo, posto que os leitores a cada dia buscam mais elementos que adicionem credibilidade à informação. Sant'anna (2008) lembra que credibilidade é a característica que permitirá a sobrevivência dos jornais – o que compreendemos como a sobrevivência do jornalismo – pois sem ela não haverá consumidores para as notícias.

Mas ser transparente, no limite, é uma impossibilidade, tanto quanto ser objetivo. O que não implica que o *desejo por transparência* não seja relevante. Pois se o jornalismo legitimou sua linguagem a partir de um esforço em apagar as marcas de enunciação (RESENDE, 2011), reinseri-las no discurso pode fornecer aos receptores informações relevantes sobre o enunciador. Nos referimos a todas as marcas da presença do jornalista, de seus pontos de observação, de suas escolhas de abordagem, fontes ou edição, daquilo que ele não conseguiu ou mesmo escolheu deixar de fora, das facilidades e dificuldades que encontrou, entre outros caminhos e descaminhos que levaram à produção daquele discurso específico. O que no limite também é ingênuo supor que vá ocorrer por completo, até pelos interesses em jogo. Mas que, visto sob esse prisma, pode ser mais palpável de reconhecer, defender ou lutar para que exista na prática cotidiana. Enxergamos que a presença de tais marcas pode se aproximar mais do que aqui chamamos de *desejo de transparência* do que discursos editoriais acerca do

137 No original: “It’s going to take a long time to get this right. We have not yet fully evolved the new mechanisms of belief, and we are far more likely to go wrong than ever before. But the possibilities for going right—and for going further with our inquiries—have never been better”.

posicionamento ideológico do veículo, tão suscetíveis que são aos ventos do poder político e econômico que de tempos em tempos se sucedem.

Há o risco, no entanto, de que tal movimento se transforme em um *reality show* dos bastidores da produção jornalística, que buscam mais inflar a audiência do que apresentar as influências do percurso na produção da narrativa. Mesmo nessas condições quase publicitárias, nos parece ser uma opção mais efetiva do que buscar uma objetividade ou transparência inatingíveis, e que pode ser potencializada pelo caráter transmidiático que a circulação em rede pode agregar àquilo que o próprio veículo revela.

Esse processo pode ser reforçado por abordagens mídia-educativas baseadas no tripé uso-crítica-produção (PEREIRA, 2008). Ou seja, o que o jornalista faz ou deixa de fazer, os caminhos que escolhe, as fontes que ouve, as construções visuais que apresenta, terão um significado mais abrangente caso os receptores entrelacem seus conhecimentos cotidianos a respeito do uso das mídias, com conhecimentos práticos de como elas são ou podem ser produzidas e com conhecimentos e discussões ligados a seus usos políticos, interesses econômicos, funções sociais, efeitos psicológicos, etc. Algo que pode ser feito a partir dos veículos de mídia, das associações de bairro, dos sindicatos, das universidades e de outras instâncias, bem como ocorrer dentro e/ou fora do ambiente escolar.

4.3.5 A credibilidade como norte, a ética como caminho

Se há uma miríade de possibilidades através das quais o público pode acessar informações que sejam relevantes para suas vidas, se grande parte dessas fontes são gratuitas e podem ser acessadas com um toque da ponta dos dedos, e se há um certo temor de que os veículos jornalísticos sejam influenciados pela publicidade e por grupos políticos, por que então as pessoas continuam a consumir e acreditar em informações produzidas por veículos jornalísticos? Ou, sendo mais específico, por que acreditar na veracidade das imagens fotográficas e videográficas que veiculamos?

Català, ao discutir a insistência do jornalismo em buscar sustentação em uma suposta capacidade testemunhal das imagens técnicas, propõe considerar o fotojornalismo como um conceito dialético, que assimila as diversas contradições da sociedade para tornar possível discuti-las. Assim com Teixeira (2016), o pesquisador espanhol também enxerga que negar a

objetividade das imagens pode levar a uma acusação de relativismo. Mas é incisivo ao dizer que a negação da capacidade testemunhal é uma postura mais transparente que se valer do conceito de verdade, o qual não deixava margem a dúvidas, e com isso podia ser – e era – usado ideologicamente. “Seguir buscando uma *narración* da verdade, sabendo que é uma tarefa impossível, pode ser a forma mais adequada de encarar a necessária postura relativista contemporânea da forma mais positiva possível”¹³⁸ (CATALÀ, 2011, p. 7). Para ele o fotojornalismo não deve renunciar nem à busca da verdade, nem à crítica social, mas deve refletir melhor a respeito do que são a verdade e a crítica hoje, em um mundo onde as tecnologias permitem produzir representações nas quais o que é verdadeiro não tenha os mesmos valores e operatividade de anos atrás. Apontando na direção do que indica o estudo de Lehmuskallio, Håkkinen e Seppänen (2018), Català considera ser impossível, dentro do panorama tecnológico atual, saber quando uma imagem é fidedigna ao evento de realidade que busca registrar, e que portanto a noção de verdade deveria estar desatrelada de tal busca, posto que a resposta estará alicerçada sempre sobre uma crença. Da mesma forma, saber que a honestidade dos jornalistas pode não estar imune às tentações disponibilizadas pelas tecnologias não resolve nossos problemas. Por isso é preciso buscar a aproximação com a verdade através de outro caminho.

É interessante lembrar que as redações hoje estão tendo dificuldades semelhantes às dos consumidores para validar as informações visuais que recebem. Até que ponto o viés ideológico e as crenças de quem fotografou influíram nas imagens captadas? Os pontos de vista apresentados são representativos do que ocorreu? Perguntas que o leitor pode se fazer são preocupações que um editor também precisa ter quando recebe uma imagem externa à equipe (ou às vezes até dos profissionais do veículo). A simplicidade de alteração delas provoca ainda reflexões sobre os limites éticos, tanto no que diz respeito à autoria (o autor é o fotógrafo que produziu a imagem, é o profissional que a editou para que se chegasse à versão

138 No original: “Seguir intentando una *narración* de la verdad, sabiendo que es una tarea imposible, puede que sea la forma más adecuada de encarar la necesaria postura relativista contemporánea de la forma más positiva posible”.

que foi veiculada, ou ambos¹³⁹? Ou, além disso, o autor é quem se designa como tal?¹⁴⁰) quanto a respeito da expressividade que pode ser obtida através de trucagens que não deixam marcas para o receptor. A fotografia digital tem sido apontada como facilitadora, e por vezes os aplicativos de tratamento e montagem apontados como ferramentas responsáveis por tais casos. Mas há ao menos dois apagamentos nessa retórica: a manipulação (retirada de partes, montagem a partir de duas ou mais imagens, inversões, etc.) já existia no meio analógico, havendo casos de uso informativo (além de na arte e na publicidade, onde isso não é visto como um problema, mas sim como uma possibilidade); e os programas necessitam de pessoas que lhes operem e planejem o resultado final. Mais uma vez é a busca da verossimilhança para validar discursos textuais que tenta confinar a fotografia no extremo documental, negando-lhe a porção expressiva. Vale inclusive perguntar: se aprendemos a ler audiovisuais onde a montagem com imagens-tempo quebra a cronologia da imagem-movimento captada; se nas entrevistas em áudio ou texto é possível retirar trechos das falas dos entrevistados, aproximando dois pontos e criando com isso associações que não foram feitas originalmente; e se tudo isso é aceito no jornalismo; porque a fotografia ainda se mantém presa ao regime da *straight photography*? Ao que parece, no texto e no áudio nossa confiança está depositada nos veículos ou profissionais, enquanto nas imagens acreditamos naquilo que vemos, ou seja, nas próprias imagens.

Ou, dito de outro modo: quais são os limites da reconstrução discursiva/narrativa jornalística quando os emissores e os receptores ainda estão acostumados a uma característica falsa – a objetividade fotográfica – ainda muito presente e forte em nossa sociedade?

Català aponta para as relações híbridas entre jornalismo e literatura como um caminho interessante para se pensar nas imagens jornalísticas. Para ele falta ao (foto)jornalismo a

139 Em 2004 o fotógrafo Ricardo Cunha, ganhador na categoria Publicidade do Prêmio Conrado Wessel teve a autoria contestada pelo editor de imagens Leonardo Candian, que alegava ter sido o responsável pela concepção e resultado final da imagem. A polêmica, que foi parar na justiça, levou os organizadores do concurso a mudar o regulamento, dando mais ênfase ao trabalho do fotógrafo, e posteriormente acabar com a categoria de fotografia publicitária, onde a manipulação não é apenas aceita como efetivamente muito usada (<http://fotografamelhor.com.br/olhar-global/o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-lei-de-direito-autoral-2/>)

140 Em 2017 veio à tona o caso do brasileiro Eduardo Martins, que se dizia fotógrafo da ONU, sobre o qual surgiram suspeitas tanto em relação à autoria das fotos postadas quanto à própria identidade. Algumas das fotos que ele veiculou foram identificadas como tendo sido feitas pelo fotojornalista norte-americano Daniel Britt. Após as denúncias, Martins não foi mais encontrado (<https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-41131215>). As *selfies* que postava nas redes sociais eram na verdade imagens do surfista britânico Max Hepworth-Povey (<https://g1.globo.com/mundo/noticia/o-surfista-ingles-que-estampava-perfil-de-falso-fotografo-gala-de-guerra.ghtml>). Esse está longe de ser o único caso onde pessoas se passam por autores de fotos que não foram feitas por elas.

sensibilidade literária, no sentido de que é preciso “levar em conta que narrar é algo mais sutil e profundo que produzir testemunhos objetivos”¹⁴¹ (2011, p. 10). Pois se não esperamos que um relato escrito seja uma cópia fiel do que ocorreu ou foi dito, por que devemos esperar isso de um relato visual? A resposta, pelo menos no que diz respeito ao fotojornalismo, parece estar no fato de que os relatos visuais têm tido como base a certeza de que as fotografias dizem a verdade. Entretanto

Não apenas a verdade é fruto de um trabalho intenso, mas a própria realidade deve ser trabalhada para que apareça. [...] já no século XVIII Lessing destacava a necessidade que tem as artes plásticas de enganar para alcançar algo parecido com a verdade ‘não somente no que diz respeito às proporções, mas também em relação à escolha do momento da cena a representar’¹⁴² (CATALÀ, 2011, p. 11)

A seleção do momento representado ganhou ares míticos com Cartier-Bresson, para quem a fotografia seria “o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato” (2004, p. 29). Isso implica a ideia de um testemunho espontâneo, para o qual o fotógrafo deveria estar sempre despido – como se isso fosse possível – de quaisquer ideias preconcebidas a respeito do mundo e daquilo que ele acompanha. Essa suposta naturalidade esconderia sua representação. A crença na não interferência do fotógrafo como fator primordial para garantir a verdade fotográfica é tão grande que – compara Català – uma fotografia fotojornalística encenada não é nem de perto tão desvalorizada quanto uma foto montada. Ele compara as imagens de um evento feito para a imprensa – o presidente estadunidense George W. Bush anunciando, no porta-aviões Abraham Lincoln, que havia ganho a guerra do Iraque – com imagens montadas digitalmente – a foto produzida por Brian Walski a partir da junção de dois instantâneos em um campo de refugiados. E conclui não ter notícia de nenhum jornalista que tenha sido demitido, como Walski foi, por ter captado o que chama de *foto-oportunidade*, “apesar de que a falsificação nestes casos são muito mais profundas e danosas que as efetuadas por Walski”¹⁴³ (2011, p. 17). Quando o repórter fotográfico Patrick Schneider perdeu três prêmios por haver alterado

141 No original: “teniendo en cuenta que narrar es algo más sutil y profundo que producir testimonios objetivos”.

142 No original: “No sólo la verdad es fruto de una labor intensa, sino que la propia realidad debe ser trabajada para que aparezca. [...] ya en el siglo XVIII Lessing destacaba la necesidad que tiene el arte plástico de engañar para alcanzar algo parecido a la verdad, ‘no solamente en cuanto a las proporciones, sino en cuanto a la elección del momento de la escena a representar’.”

143 No original: “a pesar de que la falsificación en estos casos son mucho más profundas y dañinas que la efectuada por Walski”.

imagens além do permitido pelo código de ética da NCPPA (*North Carolina Press Photographers Association*) o fotógrafo e fotojornalista mexicano Pedro Meyer pronunciou-se, de forma contundente e polêmica, defendendo que ninguém deveria dizer que ferramentas os fotógrafos podem ou não usar, mas que se deveria considerar a veracidade da estória contada¹⁴⁴. Para Meyer, as alterações digitais não transformavam a estória, e por isso deveriam ser aceitas.

Isso sugere que a noção tradicional de repórter fotográfico está atrelada à imagem do fotógrafo *caçador*, ou seja, aquele que procura as imagens até encontrar a que melhor representa a realidade. Mas que aceita-se sem discussão também a noção do fotojornalista *coletor*, que capta tudo que passar pela sua frente, e do fotógrafo *pescador*, que ‘joga a isca’ à espera de que algo interessante aconteça. Mas tem dificuldades em aceitar – na verdade, finge que não existe – o *construtor*, que produz as imagens a partir de um planejamento ou ideia preconcebida. Todos os quatro estilos, no entanto, estão presentes no trabalho da imprensa, em maior ou menor grau, por mais que a imagem pública valorize apenas o primeiro (PEREIRA, 2018).

Catalá (2011) propõe superar o ótica com a ética. Ao ter consciência de que a imagem é um discurso que pode ser manipulado por diversos fatores – e não apenas pelo tecnológico – podemos buscar outros elementos além da simples visualização para produzir conhecimento através delas (Figura 22). Ele propõe que as ferramentas retóricas de uma boa fotografia podem ser encontradas na inversão da desaprovação à manipulação técnica, sem renunciar ao valor testemunhal, de crítica ou denúncia que tais imagens podem trazer, nem deixar de condenar as manipulações mal-intencionadas. O que direcionaria os códigos de ética a avaliar a intencionalidade e os efeitos de significado das intervenções, e não simplesmente reprovar um modo (na pós-produção) e aceitar outro (na pré-produção e na captação) de manipulação.

144 *In defense of photographer Patrick Schneider* - <http://v1.zonezero.com/editorial/octubre03/october.html>

Figura 22 – Manipulação como ato discursivo



Fonte: O Estado de São Paulo, 21/ago./2011

Notas: ‘Touché’, de Wilton Júnior, foi produzida a partir do conhecimento prévio do fotógrafo, que aguardou o momento desejado para efetuar o disparo, e depois reenquadrou e girou a imagem para obter o efeito desejado. É um discurso visual que foi usado junto à matéria “Desconfiado de Dilma, PMDB faz plano para 2014”.

São temas que geralmente vem sendo abordados pelo viés crítico, recebendo muito pouca atenção pelo viés das motivações profissionais ou das possibilidades narrativas, que são os pontos de observação de nosso interesse nesse trabalho, no que diz respeito especificamente às potencialidades documentais e expressivas das imagens técnicas, bem como das possibilidades de edição¹⁴⁵ de tais imagens.

4.3.6 O declínio da crença no documento e o início da convivência com a incerteza

Como o jornalismo foi desenvolvido a partir de valores modernos e positivistas, tanto seus consumidores quando produtores buscaram e imaginaram possível uma correlação exata, precisa e verídica entre realidade social e realidade midiática. Tal busca inclusive fez e faz parte do imaginário da profissão, sendo usada por vezes em slogans de veículos e produtos

¹⁴⁵ Compreendida aqui tanto no sentido de trucagem quanto no de justaposição.

jornalísticos¹⁴⁶. Já discutimos acima que isso não é possível, uma vez que a realidade midiática é construída, não abarca a integralidade da realidade social, é dependente dos diversos *gatekeepers* que influenciam sua produção, etc. Mas como quebrar o desejo dessa relação objetiva, sem quebrar o jornalismo junto?

A tradição platônica engendra uma noção de verdade que opõe verdadeiro e falso, essência e aparência (BRITO, 2018), o que é representado no Mito da Caverna, presente no livro VII de *A República*, onde há o mundo exterior e o mundo da caverna. Ele compreende que apesar de distintas, linguagem e essência podem se conectar, posto que através das palavras é possível apreender o mundo. Essas ideias embasam a noção da verdade como correspondência entre o mundo e o discurso.

A forma defendida e dominante mais corrente da teoria da verdade é a teoria da correspondência. Ela está mais próxima também de nosso entendimento do cotidiano. A posição fundamental da teoria da correspondência é a de que uma proposição (um juízo, uma representação) só e somente só é verdadeira quando concorda com a parte correspondente da realidade [...].

[...] a dificuldade da teoria da correspondência consiste no fato de que há demasiadas relações que podem valer legitimamente, de certo modo, como relações que correspondem bem. Para poder discriminar, a partir de fora, uma relação determinada enquanto correta e metafisicamente una, necessitar-se-ia ter anteriormente um acesso ao mundo independente da linguagem e do espírito. Seres finitos não dispõem, evidentemente, de um acesso a um mundo inteiramente não interpretado. (ABEL, 2002, p. 19)

Essa é a compreensão que embasa a ideia de que o fotojornalismo (ou a fotografia) pode representar a realidade, noção corroborada pela crença na exatidão matemática da tecnologia. Por isso, como explica Henriques (2014), para saber se um discurso (uma foto, um texto) é verdadeiro ou falso devemos saber se ele representa de modo adequado a realidade que é sua referência.

Mas há, em linhas gerais, uma outra forma de compreender o que é verdade: olhar para o discurso (e não mais para o referente) para compreender seus mecanismos de produção de sentido. Aqui “partilha-se a ideia de que a linguagem não descreve a realidade, não a diz em verdade, apenas a *significa*. Desse modo, o mundo não seria dizível, mas sim, significável” (HENRIQUES, 2014, p. 92). A virada de uma compreensão a outra se dá a partir das ideias desenvolvidas por Nietzsche, que critica a noção metafísica de uma verdade *a priori*. O

146 Amaral (2010) cita, ao estudar as estratégias das empresas jornalísticas para conquistar a classe C a partir dos anos 1990, slogans como ‘Contra fatos nunca haverá argumentos’, ‘Credibilidade é tudo’, ‘O jornal que esclarece o Brasil’ ou ‘Cem anos de verdade’, que sugerem motivos para o leitor acreditar nos veículos da “primeira classe” ou jornais de referência.

discurso sobre a verdade em Nietzsche, diz BRITO (2018) extrapola o viés epistemológico ao agregar reflexões de ordem cultural, social e política e demonstrar que a verdade é uma questão moral.

Ao experimentar o sentimento de estar obrigado a designar uma coisa como vermelha, outra como fria, uma terceira como muda, ele é seduzido por um impulso moral que o orienta para a verdade e, em oposição ao mentiroso a que ninguém dá crédito e que todos excluem, o homem é persuadido da dignidade, da confiança e da utilidade da verdade. Enquanto ser racional, deve agora submeter seu comportamento ao poder das abstrações; não suporta mais ser levado pelas impressões súbitas e pelas intuições, mas generaliza em primeiro lugar todas as impressões em conceitos mais frios e mais exangues, a fim de atrelar neles a condução da sua vida e do seu agir. (NIETZSCHE, 2001, p. 13)

Em oposição à noção platônica, na nietzschiana a verdade é um conceito criado ou inventado. Para o filósofo prussiano os homens buscam impor seus saberes ou crenças a respeito do mundo – movimento que ele chama de *vontade de verdade* – o que não implica que eles possuam a verdade, mas apenas que acreditem possuí-la, ou seja, que tenham a convicção de possuir um conhecimento verdadeiro. Por isso para Nietzsche a sensação de ter a verdade vem da fé ou crença em possuí-la, e não da efetiva possibilidade de que se a tenha.

Para instaurar a paz ou fazer desaparecer o aspecto mais brutal da guerra de todos contra todos, são fixadas leis da verdade a partir das leis da linguagem: são essas leis que instituem pela primeira vez a oposição entre verdade e mentira. A partir do momento em que se estabelece uma designação uniformemente válida e obrigatória para as coisas, o mentiroso é aquele que utiliza as palavras, as designações pertinentes, para fazer o irreal parecer real. É esta convenção que estabelece a verdade. A verdade não é uma adequação do intelecto à realidade; é o resultado de uma convenção que é imposta com o objetivo de tornar possível a vida social; é uma ficção necessária ao homem em suas relações com os outros homens.

Conclusão: O homem não ama necessariamente a verdade: deseja suas consequências favoráveis. O homem também não odeia a mentira; não suporta os prejuízos por ela causados. O que se proscreeve, o que não se aceita e não se deseja é o que é considerado nocivo: são as consequências nefastas tanto da mentira quanto da verdade. A obrigação, o dever de dizer a verdade nasce para antecipar as consequências nefastas da mentira. Quando a mentira tem valor agradável ela é muito bem permitida. (MACHADO, 1999, p. 37)

Não podemos dizer que o jornalismo enquanto instituição ou como prática social não deseje a verdade. Mas podemos afirmar que enquanto empreendimento capitalista e ator do cenário político o que ele não deseja é a consequência de ser associado a um discurso não verdadeiro: a perda da credibilidade em seus discursos futuros e mesmo passados. Porque perdê-la implica perda de poder simbólico, perda de leitores, perda de anunciantes, e consequentemente perdas econômicas.

No sentido extramoral proposto por Nietzsche verdade está ligada à interpretação. Trata-se assim não de eliminar a noção de verdade, mas de concebê-la sobre novas bases. O ponto de partida é a interpretação, pois “sem os processos precedentes de interpretação e seus resultados não haveria nada a descrever, a esclarecer, a fundamentar, a explicar, a conhecer e a entender” (ABEL, 2002, p. 22). Aquilo que ele então chama de *verdade discursiva* necessita de uma interpretação dos eventos ou objetos e um questionamento explícito por sua verdade ou falsidade. É nesse sentido que as verdades são construídas e não naturais. É por isso também que nascem, se fortalecem, envelhecem e morrem (ABEL, 2002), tendo portanto o tempo como um aspecto relevante.

Mas à medida que os sistemas se complexificam, as interpretações precisam de simplificações, onde eventos similares podem ser tomados como iguais. Isso introduz o erro, que para Nietzsche é um fator necessário à vida, e *verdade e falsidade* já não aparecem mais como polos opostos. Invés da dicotomia, o filósofo propõe a noção de *graus de aparência*, posto que toda interpretação sempre pode ser comparada com outras interpretações existentes na sociedade. Ou seja, se não temos acesso às coisas em si – ao evento relatado, à pessoa que fala, ao objeto descrito – temos a outros discursos que trazem interpretações, a partir das quais podemos situar aquele com o qual agora nos relacionamos.

O grau de verdade de uma interpretação depende: (i) da relevância da interpretação para o indivíduo; (ii) da consolidação e da firmeza da interpretação no interior do corpo de interpretações; (iii) da capacidade de coalizão com outras interpretações; (iv) da aptidão de poder ser adotada na rede existente de interpretações; (v) da capacidade de poder organizar nossa experiência de um modo mais abarcante e simples do que o vigente; (vi) da força de poder contribuir para a intensificação da experiência; (vii) da entrega a perspectivas distintas e também conflitantes; e (viii) do ultrapassamento de horizontes de interpretação restritos e da capacidade de abertura de novos. (ABEL, 2002, p. 29)

Mas se Nietzsche aponta a arte como o espaço onde a verdade discursiva seja vivenciada, Henriques (2014) vai contrapor esses horizontes a partir de dois autores – André Joly para a noção de representação, e de Francis Jacques para o de significação – buscando com isso discutir a possibilidade de construção de conhecimento dentro do escopo do jornalismo. Para o primeiro “a verdade na constituição dos sentidos é o produto da vontade de quem fala, mas também da capacidade dos sujeitos de representar a realidade de maneira adequada” (HENRIQUES, 2014, p. 127), já para o segundo “é a relação interlocutiva que [...] define valor a tudo aquilo que é dito. Com efeito, a razão dogmática [...] cai por terra. Não faz mais o menor sentido falar em verdade fora das relações que se estabelecem no discurso”

(HENRIQUES, 2014, p. 129). Isso implica que para Joly a verdade depende da vontade e da competência dos jornalistas, enquanto para Jacques a verdade só será reconhecida na situação interlocutiva, e portanto “mais importante do que tentar representar com fidelidade os acontecimentos é apresentá-los como um relato verdadeiro” (HENRIQUES, 2014, p. 130). Em ambos os casos, as normas e procedimentos que o campo do jornalismo institui servirão para produzir enunciados que se buscam verdadeiros. Mas se em Joly tais procedimentos buscam levar o consumidor de notícias a receber uma representação fiel dos fatos, em Jacques eles tentam fazer com que o leitor reconheça a verdade apresentada, independente da intenção dos jornalistas.

Aqui nos parece que a produção discursiva da verdade, no sentido de ser construída na interlocução, pode vir a ocorrer também através da explicitação dos procedimentos de enunciação, quando o jornalista procura dar ao leitor elementos que permitam avaliar aquele discurso a partir do cruzamento com outras informações que ele possa obter de suas redes. Nesse sentido não é da transparência, absoluta e inatingível, que falamos, mas da sempre relativa e incompleta *busca por transparência*, ou seja, da entrega ao leitor de elementos que mostrem as motivações, as dificuldades, as fontes, os processos editoriais, as ausências e tudo mais que possa estar relacionado à produção daquele discurso ou narrativa.

Ou seja, de um lado a verdade a respeito daquilo que o relato jornalístico traz está na capacidade – técnica, posto que realizável através de procedimentos padronizados – de re(a)presentar o fato através do relato; de outro, a verdade é construída na interlocução dentro de uma complexa rede formada por jornalistas (no plural, indicando vários atores), receptores (também pensando em uma recepção não isolada, mas em rede), o relato jornalístico, outros relatos que o receptor acesse na interpretação, a imaginação e a memória do receptor. Na primeira há o risco de não alcançar o referente, e na segunda a ameaça de cair em relativismos¹⁴⁷.

Mas essa mudança é um processo lento. E se Nietzsche já a prenunciava no século XIX, relatando a perda de força dos dogmas morais e a ascensão da linguagem e da intuição como base para nossas crenças, uma série de outros processos que se estabelecem ao longo do século XX e nesse início de XXI vão agindo no sentido de reforçar essa mudança. Pensamos

147 Embora Abel (2002) considere que a interpretação não conduz a relativismos (que toda interpretação seja igualmente válida) porque há estruturas de interpretação que sobrevivem ao longo de gerações, enxergamos que em sociedades altamente polarizadas (em termos políticos, religiosos, etc.), bem como em casos onde as interpretações são feitas de má-fé ou a partir de vieses limitados, é possível que ocorram relativismos.

aqui na disseminação da reprodutibilidade técnica, na ampliação das liberdades e direitos individuais, no fim da necessidade de haver lastro em ouro e prata para a emitir de dinheiro após a Primeira Guerra Mundial, na passagem dos impressos para as múltiplas telas, no fim da diferenciação entre original e cópia com o surgimento dos arquivos digitais, entre outros eventos que flexibilizam nossa crença naquilo que nos era dado por verdadeiro. A partir de então quais critérios usamos para julgar tal autenticidade? Ou, dito de outra forma, o que nos leva a crer ou desacreditar na correspondência entre fato e relato visual?

Lins e Mesquita (2008), ao refletir sobre documentários que problematizam a crença do espectador diante das imagens concluem que a instabilidade nos obriga a confrontar os limites entre real e ficcional, entre crença e descrença. Para elas, perceber que pode estar sendo manipulado, que não tem em mãos nada que lhe forneça um atestado de veracidade “já é, no mínimo, um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa a nossa volta” (p. 10). Pensar, refletir, não é um processo que acontece automaticamente. É preciso um gatilho, algo que nos faça sair do conforto de uma narrativa estável e linear e nos leve a questionar. Isso pode vir do produto, do ambiente, de nós mesmos ou de outras pessoas. Por isso precisamos estar abertos a tal processo reflexivo. Se ele não nos for interessante ou pertinente, basta fechar a porta do pensamento e seguir o fluxo da vida. Mas se decidirmos entrar no estado de dúvida e análise, lançaremos mão de crenças, memórias e conhecimentos que se não são individuais, compõe uma combinação bastante personalizada. O que nos leva a compreender que podem haver diferentes gradações de verdade, e assim quebrar com a dicotomia verdadeiro-falso.

Depois de mais de um século consumindo trucagens cinematográficas, maquetes e cenários que se parecem muito com lugares reais, montagens fotográficas e outras narrativas ficcionais que parecem realistas, podemos estar mudando as bases a partir das quais julgamos o que é visualmente verdadeiro ou crível. Em menos de um século transitamos de uma era do impresso estático em preto e branco para outra de telas conectadas em rede ubíqua e dialógica, alimentadas por aplicativos digitais de fácil manuseio e povoadas por imagens coloridas e dinâmicas. Isso ocorre em um mundo onde tudo o que é sólido desmancha no ar¹⁴⁸, transformando nosso sistema de crenças, e nos levando a não mais aceitar passivamente tudo que nos é dado como verdade. Nesse jogo, as marcas consagradas do jornalismo – os jornais

148 Nos valemos aqui do título da obra de Marshall Berman, que adapta uma frase (“Tudo que era sólido e estável se esfuma”) do Manifesto Comunista de Marx e Engels.

tradicionais, os jornalistas conhecidos – continuam tendo seu peso, mas elas foram relativizadas e agora atuam conjuntamente com outros fatores – aquilo que os amigos ou *bots* compartilham em nossa *bolha* social, fontes personalizadas de informação, etc. Isso vem transformando nossa relação com o jornalismo e os relatos de realidade, no sentido de que alteram a base mesma de nossa credibilidade, ou seja, o modo pelo qual chegamos à conclusão de se cremos ou não em algo.

5 ANÁLISE DA PESQUISA EMPÍRICA

Neste capítulo descreveremos e analisaremos as informações obtidas na pesquisa empírica, cuja principal etapa foi a pesquisa de campo, mas que contou também com a aplicação de um formulário online, ambos já apresentados e discutidos no Capítulo 1.

Iniciaremos por (1) uma breve contextualização das redações pesquisadas, para em seguida abordar (2) os aspectos relacionados aos profissionais que produzem imagens fotográficas e videográficas, (3) o processo de produção das imagens, (4) a edição fotográfica (5) a montagem de vídeos e (6) a veiculação dos relatos jornalísticos feitos com imagens fotográficas e videográficas. Por fim trataremos questões ligadas (7) às transformações no jornalismo e fecharemos o capítulo com uma discussão a respeito de (8) quem é o fotojornalista hoje. Os dados obtidos junto ao formulário online serão incorporados aos angariados na pesquisa junto às redações, de modo auxiliar a análise realizada.

Nas descrições das vivências em campo utilizaremos a 1ª pessoa do singular, de modo diverso ao que vimos fazendo até aqui, a fim de explicitar a experiência pessoal do pesquisador. Em muitos casos optaremos por relatá-las completas, sem separá-las pelos diversos subtítulos deste capítulo, ou seja, sem dividir, por exemplo, uma parte que abordava a produção de fotografias, outra que tratava da produção de vídeos e uma terceira que enfocava a pré-edição do fotógrafo. Em alguns, no entanto, dividiremos a vivência ou fala do jornalista. Dessa forma, buscamos tanto destacar os aspectos que consideramos relevantes para a discussão apresentada, como também trazer uma visão da atividade integral dos profissionais que acompanhamos. Nesse sentido, os exemplos irão se espalhar por todo o capítulo, não ficando restritos aos subtítulos específicos, e a compreensão global da experiência de campo, bem como da análise apresentada, só poderá ser apreendida dentro dessa visão conjunta.

5.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DAS REDAÇÕES PESQUISADAS

A pesquisa de campo foi realizada junto a redações de três veículos, sendo dois de abrangência estadual embora principalmente focados na capital do estado onde atuam (região sul e centro-oeste) e um de enfoque nacional.

Na época da pesquisa, a estrutura da redação do veículo da região sul era composta por três repórteres-fotográficos, sete ou oito¹⁴⁹ repórteres de texto, seis editores, quatro diagramadores, um infografista, oito redatores no online (mas que atendem tanto o portal do jornal quanto do grupo que o controla) e dois ou três motoristas. A redação do veículo da região centro-oeste era composta por quatro repórteres-fotográficos, três motoristas, dois editores, dois *webmaster* e em torno de 25 repórteres e redatores. Já na redação da região sudeste, como é um veículo de grande porte, trazemos os dados apenas da parte que nossa pesquisa acompanhou, que foi a EDITORIA VISUAL¹⁵⁰, que congrega os trabalhos ligados a fotografia, vídeo, infografia, diagramação da edição impressa e layout de tela para reportagens especiais, e que contava com cerca de 60 pessoas, das quais 12 eram repórteres fotográficos contratados com carteira assinada, seis eram editores (pauta de imagem, reportagens especiais, *WebTV*, fotografia, infografia e diagramação), além de uma sub-editora de fotografia e a editora que gerenciava toda essa equipe. A empresa não contava mais com veículos e motoristas, e por isso todos os deslocamentos se faziam através de um aplicativo de carros compartilhados.

Na redação do sul, os fotojornalistas ocupam um espaço de duas mesas justapostas, em meio às mesas de repórteres e redatores, e ao lado da equipe de diagramação. Os três profissionais passam pela redação antes de começar a trabalhar, até porque saem com veículo do próprio jornal. Eles usam equipamento fotográfico próprio e computadores do jornal para trabalhar. O espaço da redação é pequeno, adaptado em um salão de eventos junto à sede do grupo que a controla. Na época da pesquisa o prédio da TV estava em obras para a abrigar a futura integração de redações. O clima é descontraído entre os cerca de 30 profissionais, que conversam em voz alta, e por vezes à distância. A cozinha é o principal espaço de relaxamento, apesar da existência de um pequeno sofá na entrada. Mas é comendo que eles conversam sobre trabalho e outras coisas da vida. Acompanhei a produção de muitas bacias de pipoca, a compra de pães que eram consumidos coletivamente, bem como fui informado de que às vezes ocorre rateio de salgadinhos, e até mesmo que em um determinado final de ano foi feito um churrasco ali mesmo, em meio ao trabalho do dia.

149 Conforme relatado pelo editor-chefe consultado.

150 Sempre que usarmos um nome próprio em caixa alta isso significa que o nome original foi trocado para evitar que o leitor possa identificar os veículos pesquisados, o que é necessário para manter o sigilo de nossas fontes, conforme nos comprometemos através do TCLE. Eventualmente os gêneros (masculino/feminino) também pode ser trocados.

Na redação do centro-oeste os quatro repórteres fotográficos compartilham um único computador, na pequena redação. Mas eles ficam muito pouco tempo ali. Geralmente apenas ao chegar e ao sair do trabalho. Durante o período de atividade ficam mais na rua, indo de uma pauta para outra. Nas eventuais passagens pela redação, usam esse computador compartilhado para baixar as fotos e vídeos. Também se valem da cozinha, que fica ao lado da redação, como espaço para aguardar novas saídas, conversar ou comer. Há sempre café na cozinha e na redação. O clima é bastante informal. Em meio ao trabalho – que não é pouco, pois precisam publicar ao menos uma notícia a cada dez minutos durante a semana, e a cada 20 nos finais de semana – eles brincam e conversam sobre assuntos que não são do trabalho. Quando fazem alguma brincadeira mais pesada, alguém fala ‘tem visita’, e percebo que minha presença tira um pouco da informalidade do ambiente. Mas não muito, pois eles geralmente demoram a falar isso no meio das brincadeiras, o que de certa forma me permitiu acompanhá-las ou ao menos ver que existiam.

No sudeste a maioria dos fotojornalistas permanece muito pouco tempo na redação, por vezes indo de casa para a pauta e retornando da pauta para casa, de onde enviam as imagens para o servidor da empresa. Mas acompanhamos a presença cotidiana de alguns deles no prédio do jornal, aguardando pauta, pegando ou devolvendo equipamentos, tratando e enviando imagens para o servidor, ou conversando com repórteres e editores. Há uma grande mesa com tomadas de energia e internet, que geralmente usam para abrir os *laptops*¹⁵¹ e tratar imagens. Essa mesa fica ao lado de outra, também grande, ocupada pelos fotojornalistas do JORNAL DO MESMO GRUPO, e bem ao lado do espaço ocupado pelos profissionais ligados à EDITORIA VISUAL do JORNAL. Atrás dessas mesas há um grande painel com as capas do JORNAL e dos principais concorrentes ao longo da última semana, circundadas por diversas fotografias de coberturas que marcaram época (o massacre de Eldorado de Carajás e os protestos na Bahia quando dos 500 anos do descobrimento estavam entre elas). A proximidade física dos profissionais da área de imagem foi, para esta pesquisa, muito interessante, pois facilitou a aproximação com vários deles. Uma das grandes diferenças desta para as demais redações foi ver, sobre todas as mesas do espaço pesquisado, muitos livros relacionados à fotografia, arte, desenho, pintura, cores, diagramação, planejamento visual,

151 Embora esses equipamentos sejam fornecidos pela empresa, observei que ao menos um fotojornalista optou por usar o *laptop* pessoal por considerar que aquele que lhe foi cedido está muito defasado em termos de *softwares* e lento para o trabalho a ser executado, fato que observamos no computador usado por outro profissional.

bem como desenhos a pincel atômico e anotações, assim como ilustrações e diagramas nos vidros que separam mesas e corredor principal, e que sobem do tampo destas até aproximadamente um metro e meio do chão. Sobre as mesas há um mix de Macs e PCs.

O clima também é descontraído, ficando um pouco mais tenso apenas próximo aos horários de fechamento da edição impressa, ou então quando algum acontecimento muito importante está se desenrolando. Nesses momentos as pessoas podem até se tornar ríspidas. Não há produção de comidas porque não há cozinha. Um carrinho de lanches percorre a redação diversas vezes ao longo do dia vendendo comidas e bebidas, mas uma padaria em frente ao jornal também é muito frequentada nas horas mais tranquilas. No andar em que fica a EDITORIA VISUAL há um espaço com mesinhas, bebedouros e aparelhos de micro-ondas, onde os jornalistas sentam para conversar ou comer. O prédio tem muitos andares, ocupados por outros setores do veículo ou por empresas do mesmo grupo. Durante a pesquisa conheci, em outros pisos, o arquivo e o estúdio fotográfico, bem como o terraço onde também são realizados ensaios visuais.

5.2 OS PROFISSIONAIS

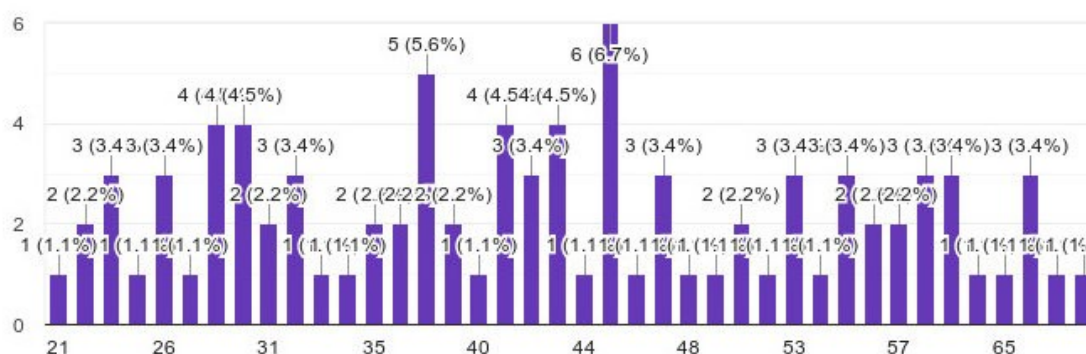
Toda nossa pesquisa é centrada nos profissionais que produzem as imagens fotográficas e videográficas usadas nos relatos jornalísticos. Por mais que não possamos deixar de pensar na importância dos leitores para a produção de significado, nas tecnologias usadas para criar ou editar as imagens ou na empresas jornalísticas – apenas para citar algumas das correlações em rede que traçamos ao longo desse trabalho – é em torno dos profissionais que gira o foco dessa pesquisa. Por isso inicio a análise do material coletado em campo apresentando dados e questões relativas a eles.

5.2.1 A formação e os modos de aprendizagem dos profissionais envolvidos na pesquisa

Apresento aqui os caminhos que levaram os profissionais pesquisados a adquirir conhecimento específico para atuar na profissão, levando em conta tanto os aprendizados formais quanto informais relatados.

Não me preocupei com a idade dos profissionais que acompanhamos, mas observamos um amplo espectro geracional nas redações. Por isso considero interessante apresentar os dados obtidos junto ao formulário online, onde dos 89 respondentes – profissionais atuantes em jornalismo e que no último ano haviam produzido fotografias ou vídeos em seus trabalhos – que declararam a idade, a metade (44, ou 49,4%) tinha entre 41 e 60 anos. Tais dados não negam, no entanto, que as redações estão ficando bastante jovens, pois 42,7% (38 pessoas) possuía entre 19 e 40 anos. O que mostra que os profissionais mais experientes são uma espécie em extinção nas redações, posto que apenas 7,9% (7 pessoas) situava-se entre 61 e 71 anos (Gráfico 1).

Gráfico 1 – Distribuição da idade



Fonte: O autor

Notas: Jornalistas que produzem fotografias e vídeos nas redações brasileiras (dados do formulário online)

Dos 100 profissionais que responderam ao formulário online, 72% declararam ser homens e apenas 28% mulheres, o que sugere que a produção de imagens no jornalismo ainda é bastante masculina, mesmo que o jornalismo em si já não o seja mais. Isso de certa forma reflete o que encontramos na pesquisa posto que se no modo multitarefa vimos homens e mulheres produzindo imagens, igualmente, na função específica de fotojornalista encontramos prioritariamente homens.

5.2.1.1 Fotógrafos

Acompanhei o trabalho de 12 repórteres fotográficos (FOTO-01 a FOTO-12). Deles, cinco não tem formação universitária, três são graduados em Jornalismo, três em Publicidade

(um entra na fotografia pelo esporte no final da adolescência, um durante estágios na faculdade, e outro após formado), e um é graduado em Redes de Computadores. Dos cinco que não tem graduação: dois fizeram cursos de longa duração nos anos 1990 para entrar na fotografia (um fora do país, outro num grande centro); um fez diversos cursos curtos nos anos 2000, complementados por pesquisas na internet; um assimilou as bases nos cursos que iniciou de Jornalismo e Publicidade, mas relatou que a maior parcela de seu aprendizado se deu de forma autodidata, no interior do país, através de livros e pesquisas na internet, nos anos 2000; e um aprendeu ‘limpando chão de laboratório’, depois exercitando revelar filmes e finalmente a fotografar – tudo no mesmo estúdio fotográfico – nos anos 1980.

Essa diversidade na formação era esperada, e confirma os dados obtidos através do questionário online onde, dos 98 respondentes ao quesito ‘formação’, 55 disseram ser graduados em Jornalismo, 21 relataram não ter graduação (fundamental completo, médio ou técnico completo, ou graduação incompleta), 17 são formados em outras áreas (2 em Fotografia, Cinema, Artes e Economia; e um em Análise de Sistemas, Ciências Contábeis, Administração, Design, Rádio & TV, História, Marketing, Produção Multimídia e Publicidade), e seis indicaram ter alguns tipo de pós-graduação (sendo que um deles também citou a graduação). Apesar de não ser possível estabelecer uma relação direta entre os profissionais que responderam ao formulário (jornalistas que produziram fotografias e vídeos em seus trabalhos profissionais ao longo do último ano) e aqueles que acompanhamos na pesquisa de campo (fotojornalistas) os dados mostram que há muitos profissionais oriundos de outras graduações ou que não possuem formação universitária, sendo este grupo possivelmente – em função do histórico da profissão, que já abordamos no capítulo anterior – formado basicamente por fotojornalistas.

Dos doze fotojornalistas entrevistados cinco não tem formação universitária, três têm graduação em Jornalismo (sendo que um destes também é formado em Rádio e TV), três em Publicidade, e um em Redes de Computadores. A formação universitária, independente do curso, parece contribuir no aprendizado de fotografia, embora vários a achem apenas ‘básica’. Na época em que cursava Direito, FOTO-02 estudou fotografia e vídeo como disciplina extra. “Depois que eu procurei essas disciplinas que eu consegui [...] ter um pouco de referência para poder pesquisar na internet” (FOTO-02). Caminho diferente de FOTO-07, que já estudava Jornalismo, e contou que na faculdade teve noções do funcionamento do

equipamento fotográfico. “Você entender que a fotografia trabalha com luz [...] foi bem importante [...]. Mas [...] você vai aprender mesmo fotografando todo dia, todo dia” (FOTO-07). Dos três profissionais formados em Jornalismo, dois tiveram experiência profissional anterior com produção de texto, fotos e vídeo e um já no primeiro trabalho especializou-se na fotografia.

Aprendizado na base da tentativa e erro também foi detectado no uso de *softwares*. Significa abrir o programa e ir procurando o que cada função faz. Mas requer alguma noção do que se deseja fazer com a imagem.

Mas a internet é hoje – na verdade já há vários anos, principalmente para as gerações mais novas – um importante canal para o aprendizado. Foi o que disse FOTO-01, que estudou edição de vídeos e efeitos com tutoriais do *YouTube*. “Tem dúvida de alguma coisa, procura especificamente como resolver aquele problema e acumula aquele conhecimento” (FOTO-01). Foi pela *web* que FOTO-02 pesquisou, comprou e aprendeu a pilotar *drones*. Os grupos online de fotografia também se mostram interessantes por compartilhar saberes e experiências. FOTO-04 diz que seu aprendizado se deu por um misto de pesquisa na internet, conversas em comunidades *web*, e posteriormente cursos de curta duração. Nesse sentido o aprendizado ocorre quando a pessoa procura uma solução para problemas que encontra no dia a dia. Há também o aprendizado pela observação e pela prática, junto ao trabalho, como fez FOTO-06, que começou limpando chão de laboratório, aprendeu a revelar, a fotografar eventos sociais, e só depois é que foi fazer imagens de esporte e chegar ao fotojornalismo. O aprendizado pode se dar ainda dentro do ambiente de trabalho e atrelado àquilo que o profissional precisa fazer. FOTO-09 disse que aprendeu a fazer vídeos a partir do momento em que a *WebTV* do jornal foi implementada. “Os fotógrafos eram muito estimulados a fazer e tinham muito cuidado com a edição do vídeo. [...] Isso me atraía muito. E eu queria me inserir nisso. E aprendi meio que na marra” (FOTO-09).

5.2.1.2 Repórteres

Todos os seis repórteres (TEXTO-01 a TEXTO-06) entrevistados produzem fotos ou vídeos. Eles são formados em Jornalismo, sendo que um tem pós-graduação e uma segunda graduação.

Todos os jornalistas de texto são graduados em Jornalismo, sendo que um deles possui uma segunda graduação (Filosofia) e pós-graduação (Comunicação). Em função do tamanho e da estrutura da redação do sudeste não entrevistei jornalistas de texto. Mas acompanhei o trabalho e conversei com alguns deles em pauta ao longo do processo de observação.

Segundo EDITOR-01 hoje todo profissional aprende um pouco a produzir imagens na faculdade. Para ele, no entanto, as empresas poderiam fornecer treinamento interno para complementar essa formação.

5.2.1.3 Editores

Entre os oito editores entrevistados havia dois editores-chefe, dois editores de fotografia, um editor de caderno e *WebTV*, um editor de matérias especiais, um editor de publicações online, e um editor que coordena as áreas de fotografia, *WebTV* e arte (layout página/tela e infografia).

Entre os editores entrevistados, quatro são graduados em Jornalismo e quatro possuem graduações em outras áreas (dois em Design, um em Fotografia e um em História). Todos foram escolhidos por, de alguma forma dentro da estrutura dos veículos onde atuam, serem responsáveis por decisões editoriais ligadas a fotografias e vídeos. Interessante observar que a formação mais diversificada foi notada no maior dos veículos acompanhados, onde nenhum deles tem graduação em jornalismo, o que aparentemente reflete uma opção empresarial. As entrevistas, no entanto, demarcam que todos esses profissionais, independente da formação, possuem muitos anos de experiência em veículos jornalísticos. Dos quatro editores do sudeste, três possuem formação ligada a visualidades, e o único que é formado em humanidades tem uma carreira profissional ligada à imagem. Por outro lado os quatro editores dos jornais do sul e centro-oeste, que tinham suas principais funções ligadas ao texto, embora fossem também responsáveis por decisões relacionadas às imagens, tem formação em Jornalismo.

5.2.1.4 Montadores de vídeo

Entre os montadores de vídeo entrevistados (FOTO-01, MONTADOR-01 e MONTADOR-02), nenhum tem graduação em Jornalismo, sendo dois formados em Publicidade e outro em Letras (com curso de longa duração em Cinema).

Observei que apenas a redação do sudeste possui profissionais que atuam exclusivamente na tarefa de montar vídeos. Nas outras duas quem o faz é focado em outras atividades (no centro-oeste o profissional era também responsável pela gestão do *site*, produção de *banners*, revisão das imagens publicadas e transmissões ao vivo através do *site*; e no sul a montagem é feita por um repórter fotográfico). O aprendizado de um vem de um curso de Cinema; e dos outros dois da graduação em Publicidade, expandido e aperfeiçoado via internet. Acompanhei ainda o trabalho de um quarto montador, na redação do sudeste, graduado em Jornalismo, mas não consegui entrevistá-lo devido ao acúmulo de trabalho que ocorreu quando foi decretada a prisão do ex-presidente Lula, no penúltimo dia de nossa pesquisa.

5.2.1.5 Diagramador

Acompanhei e entrevistei apenas um diagramador (DIAGRAMADOR-01), que atuava na redação do sul. Ele não possui formação universitária. Antes de entrar para o jornalismo trabalhava com desenho técnico, e aprendeu a diagramar na redação.

Na redação do centro-oeste não há diagramadores. E na redação do sudeste, apesar de termos acompanhado o trabalho de um diagramador bem como observado a atividade de outros profissionais que faziam pré-diagramação e planejamento visual, não realizamos entrevista com nenhum deles pelo mesmo motivo descrito em relação ao segundo montador de vídeos.

5.2.2 Perfil para contratação

Quando as redações buscam contratar um novo fotojornalista, já não basta saber fotografar. Outras habilidades são requeridas, embora o perfil dependa do porte da redação.

Tem que ter um olhar pro jornalismo, pra reportagem. Não ser necessariamente um jornalista, mas ter essa característica. É um profissional multimídia, que faz vídeo, que faz foto, que grava, que faz documentário, que transita por todos os formatos, que sabe editar o material de vídeo, principalmente. Não que ele vá fazer, mas que ele saiba. [...] O equipamento dele tem que estar adequado pra todas essas necessidades (EDITOR-01).

Ele explicita preocupação que o equipamento seja adequado porque nessa redação a empresa não os fornece. Também diz que o profissional precisa ter habilidade para lidar com o ‘aspecto narrativo’ da imagem bem como iniciativa e capacidade de trazer o depoimento de um personagem ou ao menos o contato quando não estiver com um repórter de texto.

Já em uma redação maior as necessidades são diferentes. EDITOR-05 explica que quando contratam um fotógrafo, a habilidade em trabalhar com iluminação de estúdio e com produção (pose, luz, etc.) são um requisito básico. Em uma conversa no processo de observação, EDITOR-07 fala que para avaliar o portfólio de um candidato é preciso ver ali trabalhos fotojornalísticos e, no caso deles, retratos. “Um portfólio com fotos de índio, show, mendigo e criança não dá para avaliar o trabalho”. A ideia embutida aqui parece ser a de que eles buscam avaliar não a fotografia criada pela sensibilidade social ou artística do fotógrafo, mas sim como ele consegue captar informação visual jornalística em pautas corriqueiras. Possivelmente buscam avaliar a adaptabilidade do fotógrafo a diferentes situações, o que é também uma característica desejada. Essa necessidade fica explícita no dia em que FOTO-10 mostra, em seu *laptop*, imagens editadas de pautas realizadas ao longo de mais ou menos um ano de trabalho, e enquanto as apresenta fala que independente da pauta “tem que fazer bem-feito, porque imagem ruim não é publicada”.

Quando vai contratar um repórter, EDITOR-04 diz que normalmente não coloca como condição que ele tenha que fotografar, mas avisa que eventualmente isso pode ser necessário.

Normalmente as pessoas já sabem. Já tá meio implícito [...]. A dinâmica do trabalho não permite que cada repórter tenha o seu fotógrafo. [...] O mercado, ele mesmo já sabe que nos online você às vezes tem que fazer as duas coisas. [...] O meu filtro mesmo é se a pessoa é capaz de contar uma história de uma forma razoável, se ela tem dinâmica pro trabalho. A foto entra nesse contexto (EDITOR-04)

EDITOR-01 explica que busca os que sejam capazes de gravar um vídeo ou fazer uma transmissão ao vivo via *Facebook*, pois isso vem sendo cada vez mais necessário. Aparentemente já considera implícita a possibilidade de fotografar com o celular.

Quando contrata um jornalista para atuar na *WebTV* EDITOR-03 diz que procura alguém que seja capaz de captar áudio e vídeo, editar o material e publicar a conteúdo. “Sair

com o celular, fazer a matéria, captar o áudio, chegar, jogar num programa de edição e fazer pequenos cortes. [...] E colocar uma vinheta de entrada e uma vinheta de saída. E pronto” (EDITOR-03). Esse perfil é contestado por EDITOR-04, que acha inviável os repórteres da *WebTV* editarem os próprios vídeos.

Acho isso muito complexo na estrutura que a gente tem. [...] Como que o repórter vai parar pra editar se ele tem que estar produzindo continuamente? É um ritmo de indústria. [...] E nem todo mundo tem essa competência, a técnica mesmo [...]. Não consigo vislumbrar isso a curto prazo. (EDITOR-04).

É necessário também familiaridade com a câmera e desenvoltura para gravar ao vivo. Mas conta que costuma testar os repórteres da casa para descobrir aqueles que podem se adaptar ao vídeo.

5.2.3 Os modos de relação de trabalho entre veículo e profissionais

Observo que há diversas formas de um fotógrafo trabalhar para veículos jornalísticos. Ele pode ser contratado com carteira assinada (também conhecido como celetista por ser contratado sob as regras da Consolidação das Leis do Trabalho ou CLT), como pessoa jurídica (comumente chamado de PJ ou frila fixo nas redações), como prestador de serviços eventuais (*freelancer*¹⁵²) ou vender trabalhos avulsos. Nesse último caso o profissional não é requisitado pela redação para cumprir uma atividade planejada no veículo, mas propõe e vende pautas que ele mesmo concebe e realiza.

Os três repórteres fotográficos da redação do sul e os quatro do centro-oeste eram contratados via CLT. Nessas redações não tive notícia de *freelancers* ou PJs, nem da compra de trabalhos avulsos. Na redação do sudeste havia doze celetistas, alguns PJ e muitos trabalhando como *freelancers*. Como tive acesso a um profissional PJ que na época da pesquisa circulava na redação porque estava editando uma reportagem especial, decidi também entrevistá-lo, na busca de contrapontos. Observo que os PJs possuem uma cota anual máxima de pautas a serem realizadas. Mas isso não é fixo, variando de acordo com o profissional. Vi que havia desde aqueles autorizados a fazer 180 pautas/ano até outros que

152 Sabemos que esta distinção entre *freelancers* (trabalhos eventuais pagos com notas de pessoa física) e PJ (frilas fixos) é pouco precisa uma vez que o PJ pode também realizar trabalhos eventuais, assim como trabalhos avulsos podem ser vendidos com notas de pessoa física ou jurídica. Mas fazemos a distinção utilizando os termos cotidianamente usados nas redações para demarcar os diferentes modos de atuação junto aos veículos jornalísticos.

podiam trabalhar apenas 60 no mesmo período. O controle, no entanto, é mensal. Se houver excesso em um mês é preciso poupar esse profissional nos meses seguintes. Estouro nas pautas mensais pode levar a EDITORIA VISUAL a perderem bons fotógrafos PJ no fim do ano, o que eles buscam evitar. Já os *freelancers* são contratados por um valor fixo de 350 reais, que um dos editores qualifica de ‘vergonhosa’ por considerá-la muito baixa, e que geralmente cobre o trabalho de duas pautas. Em casos especiais o jornal paga um pouco mais. Fico sabendo que um retratista com muitos contatos entre músicos de MPB recebeu 400 reais para uma pauta, e que um fotógrafo famoso seria contratado por muito mais, mas que esses são casos à parte. Independente dos valores, os editores controlam o orçamento da editoria, acompanhando não apenas a quantidade de pautas realizadas pelos PJ mas também a viabilidade de contratar *freelancers* ou mesmo de adquirir trabalhos avulsos (embora aqui possa haver um rateio com editorias de conteúdo). A grande preocupação é não extrapolar o orçamento.

Esse quadro, apesar de permanecer estático ao longo da observação de campo, altera-se bastante depois. Doze meses após o término da pesquisa, fiz contato com as redações para verificar quais profissionais ainda estavam nas empresas, e vi que dos três repórteres fotográficos da redação do sul um havia sido demitido, vaga que não foi repostada. Na redação do centro-oeste, dos quatro repórteres fotográficos que acompanhei e entrevistei, três saíram (não tive detalhes se a pedido ou demissão), mas em seu lugar foram contratados outros profissionais, mantendo os postos. Nessas duas redações não houve alteração no tipo de contratação. Na redação do sudeste apenas quatro repórteres fotográficos continuavam contratados via CLT, sendo que os demais foram demitidos e recontratados via pessoa jurídica (PJ), com a exceção de um que foi desligado do jornal.

E, surpreendentemente, em dois meses que eles ficaram PJs - esses oito - a qualidade de foto melhorou. [...] Não sei se saíram da zona de conforto. Não sei. Algo estranho aconteceu que a qualidade... Bom, teve alguns que mantiveram a qualidade e tal, mas alguns que talvez tavam muito acomodados, houve um salto na qualidade de material entregue impressionante. [...] Eles perdem os benefícios do CLT mas passaram a receber uma quantidade maior financeira. E automaticamente também podem fazer mais frilas. [...] E a produção de muitos também aumentou com isso [com a pejetização]. [...] Outra coisa também surpreendente, NOME-5 ligava [depois da pejetização] ‘aí, o que que tem hoje? Tem alguma coisa legal?’, e tal. Entusiasmada. (EDITOR-08)

Ele diz que os fotógrafos começaram a propor mais pautas – inclusive de vídeo –, cuidar mais da produção, estar mais presentes. “E reduziu custos. [...] A gente tem menos encargos.

[...] Porque quando é CLT a empresa paga quase o dobro. [...] Que fosse cinco mil. O cara passa a receber sete. Mas a empresa antes gastava dez” (EDITOR-08). Sem contratação na carteira eles não terão direito a férias, adicional de férias, décimo terceiro, bem como terão de arcar com plano de saúde e previdência, que eram custos ligados a seu salário. Mas EDITOR-08 acha que compensa ser PJ em função dos frilas que podem ser feitos adicionalmente ao trabalho com o JORNAL. O que pode ser viável no mercado de grandes cidades, e se a economia estiver aquecida, mas que pode não funcionar em mercados mais restritos ou em tempos de crise.

Se o PJ é uma forma do veículo ter um bom fotógrafo na equipe a um custo baixo, um *freelancer* pode também ser contratado por sua expertise. Foi o que ocorreu quando o jornal do sudeste contratou artistas para realizar pautas especiais, buscando uma “imagem completamente diferente do padrão estético do JORNAL [...] que um fotojornalista aqui nunca faria” para oferecer algo diferente ao leitor. Mas isso constitui uma exceção, e trabalhar com *freelancers* no atacado pode não trazer material de qualidade.

Hoje em dia a gente [...] trabalha com vários parceiros, que é uma galera aí que tá na rua e sai fotografando, e muitas vezes sem ser fotógrafo. É aquilo, você conta mais como registro. Resolve? Resolve. Mas normalmente quando a gente manda alguém nosso, que é muito mais bem preparado, obviamente o material é superior (EDITOR-06)

Ele diz que os fotógrafos ‘da casa’ são mais experientes e por isso conseguem resultados estéticos e jornalísticos melhores. Por isso em coberturas importantes priorizam enviar equipe própria. “A gente sabe o que vem. E por agilidade também, de chegar rápido, de mandar, e de dar retorno. Tem uma diferença enorme” (EDITOR-06).

Algumas vantagens em trabalhar com equipe própria (CLT ou frila fixo) nos são apontadas ao longo da pesquisa no veículo do sudeste: qualidade estável e conhecida do material visual; possuem maior experiência; são mais ágeis; conhecem (e entregam) material dentro do padrão visual do veículo; estão conectados ao noticiário.

Mas qual a diferença, para o profissional, em ser celetista ou PJ? FOTO-12 trabalhou durante anos com carteira assinada e, por iniciativa própria, pediu para virar PJ. Ele apresenta um ponto de vista sobre essa diferença.

Eu não sou frila, eu tenho um contrato de exclusividade no Brasil. Eu posso trabalhar pra outros lugares. [...] Foi por isso que eu optei por ser terceirizado. [...] Eu sempre tive essa vontade de propor as minhas pautas, de fazer as minhas histórias, e o JORNAL realmente sempre deu liberdade pra isso. Mas quando você é funcionário, você tá ali à disposição e você vai fazer o que pedirem pra você fazer.

Tudo bem, de vez em quando você pode propor uma coisa e você vai conseguir, mas você tá preso ao que o teu chefe mandar você fazer. [...] Eu já tava lá há doze anos e falei ‘[...] quero agora começar a investir mais nas minhas estórias e fazer outras coisas pra outros lugares também’. [...] Aí tinha essas coisas de exclusividade, não pode trabalhar [...] pros concorrentes, pra agências de notícias e etc. Mas a gente poderia trabalhar pra mídia estrangeira, que no meu caso era o que eu queria fazer, e pra clientes corporativos e outras coisas. [...] Nos últimos, sei lá, cinco anos, eu posso falar que basicamente o meu trabalho sou eu que sugiro as pautas. [...] Os próprios fotógrafos eles ficam incomodados com isso porque ‘nossa, o cara só faz coisas legais’. Mas é que eu tô sugerindo, correndo atrás, fazendo, montando os projetos, e aí as coisas rolam (FOTO-12).

Mas ele diz que questões administrativas e financeiras também precisam ser abraçadas, parte que não lhe agrada.

Principalmente negociar. [...] Faço pessoalmente. Mas é uma parte horrível. Porque você tem um envolvimento com teu trabalho muito pessoal. Então quando a outra pessoa tá negociando é como se ela tivesse tentando diminuir o teu trabalho. Mas não é. É que na verdade ela tá fazendo o trabalho dela, tentando viabilizar o produto dela. Mas eu acho muito desgastante. É uma coisa que eu não gosto de fazer mas eu faço. [...] Eu gosto da parte de conceber os projetos, de estruturar, logística, adoro fazer isso!

Ele é bastante crítico em relação ao engessamento que o trabalho em horários fixos diários traz. Em sua fala está embutida a ideia de que cada profissional deveria executar atividades relacionadas com suas afinidades

Eu fico no JORNAL vendo... essa relação do emprego com a fotografia eu acho nociva, eu acho que não funciona. As pessoas [...] ficam desmotivadas. Essa coisa de você trabalhar por horário... você tá lá, aí você vai fazer a pauta que tiver naquele horário, independente se ela tem alguma afinidade com o teu trabalho ou não. [...] Isso não funciona. [...] A pauta não tem hora pra acontecer. Você quer fazer uma coisa legal, e ela tem que acontecer dentro do teu horário de trabalho. Isso não existe! A pauta vai acontecer quando vai acontecer! E você tem que tá disponível pra fazer. Se você quer fazer um trabalho legal, você tem que tá disponível pra fazer quando as coisas vão acontecer e não dentro do teu horário de trabalho! [...] Os talentos são desperdiçados nesse modo de trabalhar. (FOTO-12)

E se não obtive o contraponto de algum profissional que atuasse como celetista e já tivesse trabalhado como PJ, trago aqui ao menos o caso relatado por um fotógrafo que pode ser lido de duas formas: que se a pauta não tem hora para acontecer isso por vezes pode trazer transtornos para a vida pessoal do profissional; ou de que a falta de liberdade do celetista para negociar suas pautas pode levá-lo à desmotivação.

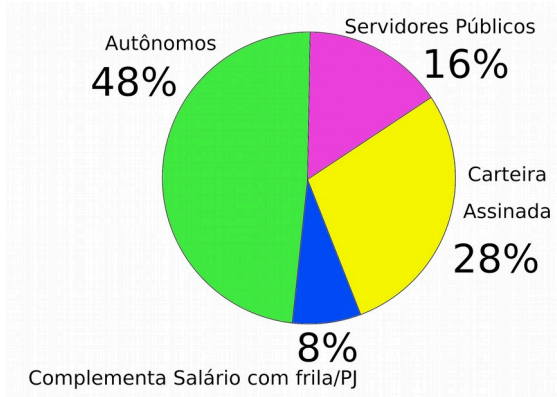
Teve uma vez, do dia 24 pro dia 25. Tudo pronto na minha casa pra fazer ceia de Natal. [...] Meus amigos vinham todos pra minha casa, [...] mas era meu plantão. Me mandaram descer pra praia [...] pra fazer chuva. Fazer estrada parada. Fiz tudo. Só que aí quando deu umas cinco horas da tarde bateu na cabeça aqui de uma secretária de redação que a gente tinha que dormir lá porque no outro dia ia amanhecer chovendo, [...] ‘e vocês vão ter que tá aí pra cobrir o que tiver’. Só que a gente falou ‘não, não tem previsão’. Não entenderam e falaram ‘vocês vão ter que

dormir aí'. Eu tava todo molhado, tive que comprar roupa, cancelei jantar [...], a mulher ficou chorando no telefone [...]. Porque é muito difícil fazer as pessoas entenderem também o teu estilo de vida, e falar 'desculpa, mas eu vou ter que ficar aqui. Você vai ter que cancelar tudo o que a gente tinha planejado aí. Por causa de uma história boba, por causa de uma coisa de ego, a gente vai ter que ficar aqui e tal'. [...] Aí no outro dia acorda ensolarado. Tu olha assim 'p*** que o pariu'. Mas aí tu segura a onda e fala 'beleza, tô aqui pra fazer o meu trabalho'. [...] São coisas do jornalismo, são coisas do JORNAL, que você tem que aceitar pra ficar. Senão você endoida. (FOTO-09)

E se para trabalhar fotojornalistas necessitam de equipamentos que podem ser bastante caros, geralmente é estabelecido nos Acordos Coletivos de Trabalho quem deve fornecer esse equipamento e qual a contrapartida requerida. Na redação do sul, os repórteres fotográficos usavam equipamento próprio, e recebiam adicional de 30% sobre o valor do piso salarial estadual, a título de aluguel do equipamento. Na redação do centro-oeste os repórteres trabalhavam com equipamento próprio, mas o valor pago era fixo: 400 reais. Na prática isso levava o salário dos repórteres fotográficos a se equiparar com o dos repórteres de texto. Na redação do sudeste os equipamentos eram fornecidos pela empresa para os celetistas, mas eventualmente alguns profissionais usavam equipamentos próprios por considerarem os do jornal obsoletos ou inadequados. *Freelancers* e PJs atuavam com equipamento próprio, sem qualquer adicional. Para os repórteres fotográficos que passaram a ser contratados via PJ em 2018, o contrato prevê que possam continuar usando os equipamentos do jornal durante dois anos.

Mas se acompanhei nas redações basicamente celetistas, as respostas ao formulário online sugerem um predomínio do trabalho autônomo. Dos 100 respondentes que identificaram os tipos de vínculo, 48 são autônomos (*freelancer* ou PJ, dos quais seis indicaram atuar de ambas as formas), 28 trabalham somente com carteira assinada, 16 atuam apenas como servidores públicos, e oito indicaram complementar a renda de assalariado ou servidor público com atividade autônoma (Gráfico 2). O que sugere uma tendência à informalidade no trabalho dos jornalistas que produzem fotografias e vídeos.

Gráfico 2 – Distribuição da forma de contratação



Fonte: O Autor

Notas: Jornalistas brasileiros que produzem imagens (dados do formulário online)

5.2.4 Alguns atributos profissionais que se mostraram relevantes na observação

Ao longo da pesquisa de campo observei algumas características que me pareceram relevantes para a execução de um bom trabalho, em complemento à formação. Por isso trago brevemente, a partir daquilo que alguns deles explicitam nas entrevistas, um pouco desses atributos. Isso, no entanto, reaparecerá em outras partes deste relato de campo, agregado a diferentes temáticas.

5.2.4.1 A paixão como motor

Mesmo sem ganhar excelentes salários ou possuir uma relação de trabalho estável, vários fotojornalistas parecem apaixonados pelo que fazem. É o que sugere o modo de trabalhar que observo em alguns deles.

Vi produção de imagens fora do horário de trabalho, e mesmo em casa. “As longas exposições de raios são fantásticas. Acabou meu horário de expediente, tô em casa, começou aquele [temporal] eu armo o tripé, boto a câmera...” (FOTO-05).

Já FOTO-06 diz que o fotojornalista precisa estar atento ao que está acontecendo e propor pautas a partir das imagens que capta, ou produzi-la quando sabe que serão úteis, mesmo que não tenham sido solicitadas. “Quando eu vejo que a imagem tá valendo eu já ponho no sistema e falo ‘tem uma foto’”. Ou seja, ele ‘vende’ aquilo que faz, avisando os colegas da redação.

FOTO-09 conta que em seus primeiros tempos no JORNAL chegou a bancar a realização de uma matéria, sendo reembolsado somente quando o jornal a aceitou.

Eu tentei, por três anos seguidos ir pra essa pauta e o JORNAL não topou. A última vez que eu me *emputecei*, [...] fui pra minha casa e [...] no mesmo dia [...] comprei a passagem, comprei tudo. [...] Fui pra essa viagem meio amargurado [...]. Eles não iam publicar essa história. [...] Nessa pauta eu queimei completamente minhas férias [...]. Usei tudo mas fiz. E aí quando eu voltei eu descobri que os caras iam pagar só três mil reais. Aí eu mostrei as fotos, mostrei os vídeos, mostrei as coisas produzidas pra esse cara que falou que era um luxo. Aí o cara se empolgou [...] [e] começou a movimentar a edição disso. Demorou uns quatro meses pra editar esse material. [...] E aí publicaram no CADERNO-X, página dupla, capa. Pagaram todos os custos depois. (FOTO-09).

Nesse caso específico gostar do trabalho que faz não o leva a ser menos crítico, e ver que o veículo não valoriza suas propostas não o paralisa.

O que todos esses exemplos trazem é que o profissional apaixonado pelo seu trabalho busca agir a partir de um ponto de vista próprio que também agrade ao veículo, para que ele possa manter-se empregado.

5.2.4.2 A importância da experiência

A experiência de um repórter fotográfico é algo que sempre agrega positivamente ao trabalho. “Quanto mais for experiente o fotógrafo, melhor. [...] Ele [refere-se a FOTO-06] consegue pensar de uma forma jornalística bem forte. Percebe quando a pauta tá caminhando pra outro lugar. Ele já se adianta e começa a fazer algumas fotos” (TEXTO-06).

A experiência está associada à prática diária do fotojornalismo.

Porque você tem que ir, e tem que voltar com a foto. [...] Isso [...] te deixa muito educado [...]. Você tem que trazer o melhor recorte dessa cena. E aí, [...] quando eu chego numa cena rápida, quando eu chego numa cena de cotidiano, eu primeiro vejo [...] por onde entra e por onde sai. Como faço pra me movimentar. [...] Por onde o cara chega, por onde o cara sai. Quem é o cara. Qual que é o estilo do cara. Tem que se ligar em várias coisas. [...] O Dória tem esse costume, o Alckmin tem aquele costume, o Haddad é de outra forma. Então também tu tem que conhecer um pouco dos caras pra tu entender um pouco a cena. E com o tempo, com prática, com experiência tu começa a entender tudo isso. (FOTO-09)

Mas isso não acontece com todos os profissionais. “O FOTO-X¹⁵³ [...] é o mais novo de todos. [...] Se você não falar exatamente o que tem que fazer, ele tem uma certa dificuldade” (TEXTO-06). Ou, como explica FOTO-09, tomando uma colega como exemplo: “Por isso que a NOME-12 vai fazer uma foto e volta com a foto, e um cara não volta com a foto. Ela já fez essa foto milhares de vezes. E o cara nunca fez essa foto. [...] Ela já sabe todo o esquema, [...] todas as nuances que pode acontecer e se prepara pra aquilo”. Mas quando se tem pouca experiência é possível contar também com a criatividade. “O FOTO-05 eu sinto [...] bastante criativo. Ele não tem tanta experiência, mas ele cria coisas diferentes” (TEXTO-06).

5.2.4.3 A responsabilidade profissional

FOTO-09 contou uma história que ilustra bem a responsabilidade que um fotojornalista precisa ter em pauta.

Fui fazer um plantão [...] num prédio que tinha desabado. [...] E aí tava pra tirar o oitavo corpo [...] de baixo dos escombros. Tava demorando pra c*****. Passei a madrugada inteira no plantão, esperando o corpo sair, e não saía. A NOME-12, fotógrafa do JORNAL, [...] falou ‘ó, já tô indo, pode sair daí’. E eu confiei e saí. [...] Voltando pra casa [...] quando eu tô ligando o rádio eu vejo [que] acabaram de achar o corpo. Aí ligo pra NOME-12: ‘e aí, tá aí?’. ‘Não, nem cheguei ainda e tal’. [...] Perdi a foto. É minha responsabilidade.

Esse caso mostra a relação em rede que existe no jornalismo, onde os erros e acertos de um profissional refletem na equipe com quem ele atua.

5.2.5 Multitarefa x Polivalência

Já discuti, no capítulo anterior, que o trabalho em modo multitarefa é uma característica das redações convergentes, assim como a formação polivalente é uma marca das graduações em jornalismo e da formação multifacetada da maioria daqueles que acompanhei. Irei agora apresentar as formas como ambas se manifestam nas redações pesquisadas, bem como a posição externada pelos jornalistas a respeito disso.

153 Para preservar a identidade das fontes, excluirei o número dos profissionais quando relatar casos onde os colegas de redação possam identificá-los em função de alguma ação descrita. Dessa forma evito que a partir desse trecho seja possível descobrir quem é o sujeito de outras falas, por associação. Usarei a letra X sempre que possível, e por isso o termo genérico indicará diferentes pessoas. Usarei outras letras (Y, Z, A, etc.) quando quiser destacar que se trata de pessoa diferente da citada em espaço próximo, ou quando tiver duas ou mais pessoas envolvidas na descrição.

5.2.5.1 Polivalência

A formação de todos que acompanhei durante a pesquisa se mostrou polivalente, ou seja, eles são habilitados – por formação universitária, por cursos ou por estudo autodidata – a atuar em diversas funções. Em alguns casos vi também que essa formação ocorre a partir do momento em que se precisa realizar uma nova atividade, por escolha ou necessidade.

Talvez por isso não tenha recebido nenhum relato explicitamente contrário à polivalência. No máximo, críticas, como a feita por EDITOR-04, para quem “as pessoas ainda saem da faculdade focadas em produzir texto. E o resto ela vai pegando no dia a dia”. Para ele isso leva os jornalistas a pensar de modo compartimentado: ou em vídeo, ou em foto, ou em texto.

Mas isso mostra também que as tradicionais funções foram conceituadas a partir de uma noção monovalente, ou seja, de realização de uma única atividade. E com a chegada de profissionais polivalentes às redações uma possibilidade é que se transite para o outro extremo, que é a multitarefa total.

Esses conceitos de cinegrafista, de repórter ou de... vai se perdendo. Acaba virando tudo uma coisa só. [...] um profissional multimídia. A missão dele é passar a informação seja ela como que for. Se eu estou no momento que o fato está acontecendo, eu não vou ignorar de fazer um vídeo porque eu não sou cinegrafista. (TEXTO-01).

Mas a polivalência não serve apenas à atuação multitarefa. Ela pode ser útil para que os profissionais mudem de área dentro da mesma empresa ou ao longo de sua vida profissional. EDITOR-08 diz que antigamente a movimentação interna só eram comum para profissionais do texto, que trocavam de editoria. Hoje esse modelo de adaptação tem sido importante dentro da EDITORIA VISUAL do veículo do sudeste onde tratador de imagem passou a ser programador, infografista tornou-se montador de vídeo, ou mesmo onde um tratador de fotos já foi deslocado temporariamente para atuar na equalização de cores de vídeos. “A gente começa a descobrir que por ter sensibilidade visual você consegue também ir em outras áreas. [...] E um começa a compreender o outro” (EDITOR-08). Pelo que percebo esse entendimento mútuo parece ser potencializado por uma formação polivalente.

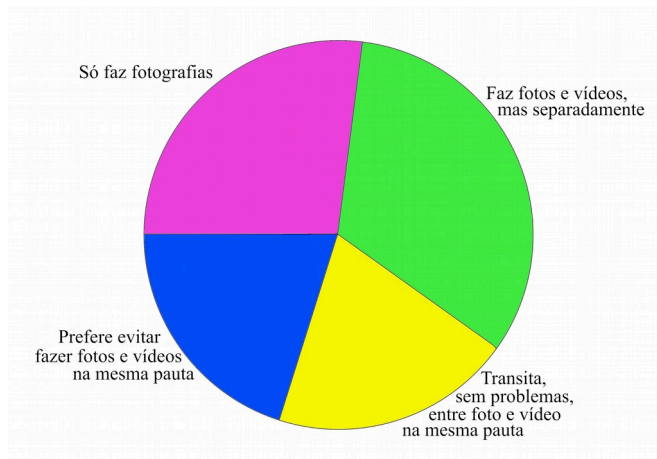
EDITOR-08 relata também que a EDITORIA VISUAL tem atuado no sentido de promover formação imagética para os jornalistas que trabalham com linguagem textual, promovendo a polivalência mesmo que o objetivo final seja a atuação multitarefa. Ele relata

que os jovens têm mais facilidade para se engajar na produção ou uso de discursos visuais, mas também jornalistas mais experientes que buscam esse conhecimento. Isso pode estar relacionado com a avaliação que EDITOR-08 faz, de os jornais hoje não necessitam tanto de profissionais especializados em uma única linguagem, mas de jornalistas que transitem por diversas delas.

5.2.5.2 Multitarefa

As respostas que tive ao formulário online, minha própria experiência profissional, bem como a literatura a respeito, já me alertavam que os profissionais hoje dificilmente realizam uma única tarefa. No levantamento via internet vi que cerca de um terço dos 99 respondentes (33) disse produzir fotos e vídeos desde que separadamente; pouco mais de $\frac{1}{4}$ (27) disse que só faz fotografias (17) ou que não é possível fotografar e captar vídeo na mesma saída (10); cerca de 20% (20) disse transitar sem problemas entre a foto e o vídeo na mesma pauta; e pouco menos de 20% (19) disse preferir evitar fazer fotos e vídeos na mesma pauta (Gráfico 3). Nos comentários a esta questão foi apontado que o acúmulo de atividades paralelas: (1) faz cair a qualidade do trabalho; (2) deveria corresponder a um acúmulo de remuneração; (3) interrompe o fluxo de interação com a fonte; (4) dificulta pensar em um roteiro para a narrativa; e (5) gera a necessidade de ter cartões de memória mais rápidos. Houve também comentários favoráveis (à possibilidade) e contrários (à necessidade) de acumular atividades. De um lado profissionais dizendo que essa é uma tendência irreversível e que ele não vê isso como um problema. De outro, jornalistas indignados com os colegas que fazem mais de uma atividade.

Gráfico 3 – Produção de fotos e vídeos (formulário online)



Fonte: O autor

Em um dos primeiros veículos em que TEXTO-01 trabalhou após terminar a graduação “batiam muito na tecla que nós tínhamos que ser multimídias, que a gente tinha que saber gravar com celular, [...] com pau de *selfie*”. Ou seja, em primeiro lugar essa é uma defesa empresarial, no sentido de que economicamente é interessante ter trabalhadores que atuem em diversas frentes.

No primeiro mês que eu tava aqui no JORNAL a chefe da *WebTV* falou assim ‘aqui você tem que saber fotografar e filmar’. E aí no começo a gente tem aquela resistência, né. Que a gente acha que o trabalho de vídeo é do cinegrafista e o trabalho de foto do fotógrafo. Foi difícil quebrar isso. [...] Os meus colegas de rua, quando veem a gente [...] fazendo rola aquela chacota, né, a brincadeirinha. [...] ‘Você virou cinegrafista?’. Ou tipo assim ‘ô lôco, hein, devia ganhar dois salários’ ou essas coisas... ‘Para de fazer; se você não parar de fazer o pessoal vai acostumar’. [...] Tem uma luta da classe. Dois trabalhos ao mesmo tempo. Mas a gente tem que se adequar. Se enquadrar ao serviço. Porque o mercado de trabalho tá tão competitivo. (FOTO-05)

Mas há também jornalistas que defendem a importância em poder realizar uma cobertura jornalística com todas as ferramentas que tiverem à mão. Para FOTO-01 “se uma pessoa consegue fazer três coisas bem, se ela sabe fazer as três coisas, então ela pode fazer as três funções tranquilamente”. Já TEXTO-01 é mais explícita. “Se eu tenho a possibilidade de fazer um vídeo, uma foto, eu vou deixar de fazer?”.

Vi isso na redação do sul, quando observei uma matéria que usava duas fotos de uma ‘fotógrafa’ que não era da equipe. Descobri que a imagem foi feita por uma repórter de TV do mesmo grupo, que passou por um acidente quando estava a caminho da redação e fez várias

fotos e um take de vídeo, postando o material no grupo de *Whatsapp* dos profissionais do jornal e da TV. A matéria, feita por um redator, usou duas das fotos enviadas.

Essa atuação em múltiplas linguagens poderia receber contrapartida financeira, avaliam alguns. Já outros consideram que a questão vai além do salário, porque o acúmulo de funções leva os profissionais a precisar fazer tudo em menos tempo, podendo reduzir a qualidade do produto e gerar stress.

É quase uma coisa de revolução industrial, né? Você, tem mais tarefas pra executar no mesmo tempo de antes. Esse tempo teria que ser revisto. E a questão da remuneração também. Tudo bem fazer várias coisas, desde que eu seja remunerado pra fazer várias coisas. O problema é que se remunera pra fazer uma e se inclui duas, três. (EDITOR-04).

Há ainda a questão do acúmulo, em um único profissional, de funções que antes eram exercidas por diversos trabalhadores. Isso é visto quando uma empresa, invés de contratar fotojornalistas, compra celulares para os jornalistas e determina que eles passem a gravar vídeos e fotografar. E embora a maioria dos jornalistas que observei aceite passiva ou alegremente tal encargo, há os que se recusam a fazê-lo. “A NOME3 raramente faz. Ela fala ‘eu não sou fotógrafa, eu não sei fazer foto’. A TEXTO-05 já faz, e fotografa muito bem, inclusive” (EDITOR-04). Mas embora esse editor considere mais fácil que um mesmo profissional faça texto e fotos do que captar vídeo e estar à frente da câmera, relata que isso não é consenso entre os repórteres.

Eles reclamam [...] ‘como é que eu vou fazer uma enquete e fotografar a pessoa? Como é que eu vou fazer uma entrevista e fotografar a pessoa? Não vai ser espontâneo’. [...] Eu já acho que dá pra você falar ‘olha, faz de conta que eu não tô aqui e segue o seu trabalho, [que] eu vou fazer uma foto sua’. [...] Mas é muito pessoal isso. (EDITOR-04)

Na redação do centro-oeste acompanhei o trabalho de TEXTO-X, repórter que pauta, capta, monta e veicula as próprias matérias, em vídeo. Ele gravava as imagens usando uma câmera *GoPro*¹⁵⁴ – por vezes acoplada a um spot de iluminação para uso noturno – presa a um pau de *selfie* e um *smartphone* para captar o áudio. Todos os equipamentos eram do jornal onde atuava. Antes de começar a gravar observava a direção da luz, para que ele e os entrevistados – que ficavam lado a lado – estivessem bem iluminados. TEXTO-X conta que gravar sozinho foi a maneira que encontrou para fazer seu trabalho à noite e de madrugada, uma vez que os repórteres fotográficos trabalham durante o dia.

¹⁵⁴ Ele explica que tentou gravar com um *smartphone* mas que não acertava o enquadramento, já que não podia usar a câmera frontal, de baixa qualidade. Com a *GoPro* as entrevistas sempre caem dentro do quadro, pois a grande angular da câmera compensa erros de posicionamento.

Eu entendo os meninos hoje. Na época a gente ficava meio de cara e falava ‘ah, que mancada, ninguém está comprando essa ideia’. [...] Só que [...] os caras trabalhavam o dia inteiro e ainda vai ter que amanhecer [...] com você numa balada. Aí quem podia ia tirando o corpo da reta. [...] Todo show ia um. [...] Porque a gente não enxergava que dava pra fazer sozinho. [...] Até que um dia começou a parar de ir [...]. Aí eu falei ‘ah, quer saber? Eu vou resolver isso aqui sozinho’. Aí eu vi que tinha um pau de *selfie* perdido aí, e a gente tinha o celular. [...] Aí eu gravei o vídeo com o celular. [...] Aí saiu todo mundo sem cabeça. [...] Era muito difícil. [...] Eu comecei a me arrepender [...]. Porque quando vai alguém é mais fácil, né. Porque a pessoa tem uma visão, faz imagem de apoio boa pra você. [...] Mas eu comecei a fazer mais sozinho porque você entende os meninos [...]. É um desgaste físico. [...] Tem artistas que eu cheguei dez horas da noite na porta do camarim do cara e saí cinco e meia da manhã. Porque o cara é estrela, mala, ele vai te atender na hora que ele quiser. E aí, você vai embora? [...] Se eu tivesse vindo embora eu não teria um vídeo de um milhão e duzentos mil *views* (TEXTO-X)

Mas ele lembra que no dia em que fez esse vídeo não estava sozinho, porque a editora que lhe incentivava também era parceira em algumas produções. E diz que preferiria trabalhar em parceria.

Quando ela vai é melhor, porque você tem duas pessoas tendo a visão daquilo [...]. Coisas que às vezes você não vê, que a outra pessoa te dá um toque. [...] Quando vai fotógrafo é bem melhor. [...] Com o pau de *selfie* [...] cem por cento tá na sua conta. [...] Quando os caras vão é mais tranquilo, até porque [...] tem lugares que [...] você chega tipo, no meio da festa pro fim, tá todo mundo meio com álcool na cabeça e te vê. Agora pensa, um monte [...] de molecada vindo de uma vez assim, e você com pau de *selfie*. Já aconteceu uma vez de ter que segurança intervir [...]. Aí se eu tô com fotógrafo já é diferente, que os caras já não pegam, não tocam. Porque o complicado é que eles pegam no pau de *selfie* [...]. Teve um vídeo, que [...] [a] mina [...] sobe num banco atrás de mim... eu fui ver isso depois, na edição [...] me deu uma gravata, me abraçou. (TEXTO-X).

Além de ocorrer no trabalho de apuração, muitas dessas atividades múltiplas se dão também dentro das redações. Em um feriado prolongado que acompanho na do sudeste vejo que a redação está bem esvaziada e os profissionais que atuam no plantão realizam funções por vezes diversas daquelas que executam no dia a dia. Vejo infografista tratando fotografias, editor diagramando, pauteiro montando capa, fotógrafo editando fotografias. Com a equipe reduzida, todo mundo faz de tudo. Isso só funciona porque eles possuem as habilidades necessárias para fazê-lo. E caso não fosse possível levaria a duas hipóteses: ou as notícias online não circulariam naquele dia (e a edição impressa não sairia no dia seguinte) ou haveria necessidade de um grupo maior de profissionais trabalhando no feriado.

Na redação do sul a editora de fotografia deixou o veículo cerca de um mês antes do início da pesquisa, e o cargo foi absorvido por um dos fotojornalistas. Na avaliação de DIAGRAMADOR-01 isso implicou em perda, porque o atual editor “não tá só nisso. E ela ficava só nisso. Essa é a diferença. Ela ficava o dia inteiro [...]. Ele às vezes bota vinte fotos

[na pasta da matéria]. Por isso que eu tenho que escolher. Ela botava quatro” diz, referindo-se ao fato de que muitas vezes é ele quem escolhe a foto usada na matéria. Durante o período de observação DIAGRAMADOR-1 já havia comentado que na época em que havia um editor de fotografia exclusivo na função ocorria maior integração entre as fotos e a diagramação.

Mas percebo que a multitarefa não é um *modus operandi* exclusivo dos jornalistas, ou mesmo dos trabalhadores, e sim uma forma contemporânea de fazer as coisas. Certo dia, enquanto observava um editor-assistente fazer diversas atividades ao mesmo tempo na redação do sudeste, percebi que fazia o mesmo: preparava as entrevistas, passava da redação de uma pergunta para o *download* de um artigo, e dali para o arquivamento da edição impressa do jornal do dia. Paralelo a isso conversava com minha esposa no *Whatsapp*. Sem parar de observar o que o profissional fazia. Não precisamos completar cada tarefa antes de iniciar a próxima. Percebi, assim, que estamos vivendo em modo multitarefa, e que isso não necessariamente é um problema, a menos que a quantidade delas seja incompatível com o tempo que temos para realizá-las, ou que alguém se aproveite dessa capacidade para nos explorar economicamente.

Passarei a seguir a relatar o que vi ou ouvi acerca de algumas atuações em modo multitarefa relacionadas à produção de fotos e vídeos. A gravação de vídeo e captação de áudio por fotojornalistas será, no entanto, abordada adiante.

5.2.5.3 Repórter de texto que faz fotos

Para FOTO-03 um repórter “também pode fotografar. Isso entra no curso dele”. Mas disse que caso haja um fotojornalista junto o repórter não precisaria – ou mesmo não deveria – fazê-lo. Isso remete à divisão entre jornalistas plenos e específicos, o que está ligado à legislação e à formação. O pleno seria o profissional graduado em jornalismo, e que está apto, pelo menos potencialmente, a produzir relatos em qualquer linguagem. E o específico seria aquele que tem registro profissional como repórter fotográfico, ilustrador, diagramador ou repórter cinematográfico, e que só pode executar essa determinada função. Mas nada é tão simples assim, e a própria decisão do STF que permitiu que pessoas não graduadas em jornalismo possam ter registro pleno acabou, na prática, com tal distinção, que já vinha sendo minada pelo fato de que muitos egressos dos cursos de jornalismo optavam por atuar em uma

dessas áreas consideradas específicas. Ao longo da observação e das entrevistas notei que a palavra ‘repórter’ ou ‘jornalista’ era usada sempre em referência a ‘repórteres de texto’, expressão que ninguém usava. Mas era comum ouvir ‘repórter fotográfico’, ‘fotojornalista’ ou ‘fotógrafo’. TEXTO-03 explicou que usa a palavra ‘repórter’ num sentido amplo. “Repórter é tudo. [...] Reportar. [...] Que busca a capacidade técnica de reportar na foto, reportar no vídeo, reportar no áudio, reportar no texto. [...] Apesar de que eu sou repórter de texto no jornal, né. No jornal essa é a minha função”. Nessa visão está implícita a ideia de que o jornalista pleno é polivalente, e portanto pode atuar, quando necessário, em modo multitarefa. Por exclusão entende-se que o jornalista específico não seria polivalente – ou que possuiria uma polivalência restrita à linguagem visual – e teria limitações em sua atuação multitarefa, não podendo invadir a seara da linguagem textual. O contrário não seria problema.

Mas a massa de egressos de cursos de jornalismo leva a que alguns profissionais não vejam mais a necessidade da atuação de profissionais específicos nas redações, o que na prática levaria os repórteres a produzir em todas as linguagens.

O jornalismo factual que a gente faz, não cabe mais o repórter fotográfico porque hoje todos os celulares têm uma qualidade incrível e o olhar do repórter já privilegia a imagem [...]. O bom repórter, né. Agora, o repórter medíocre realmente, ele vai sempre precisar do repórter fotográfico. (EDITOR-03)

Visão que desconsidera as diferenças entre dispositivos, as limitações de tempo e a gramática específica de cada linguagem. Para ele, gerar imagens posadas quando o repórter faz as fotos depois de entrevistar uma pessoa é um ‘ônus’ aceitável dessa escolha. Disse preferir ter apenas dois fotógrafos na redação: um fotógrafo para relatos prioritariamente visuais, e outro para a produção de informes publicitários. A diferença de orçamento poderia ser investida na contratação de mais repórteres de texto, que com um celular na mão captariam as fotos e vídeos de suas próprias matérias.

No primeiro emprego que teve, ainda no período da faculdade, TEXTO-03 fazia fotos, texto, ajudava a diagramar e dirigia o veículo da redação. Época em que se fotografava com câmeras digitais compactas porque os celulares ainda não eram comuns. “A gente tinha um fotógrafo [...] pra três repórteres. Então invariavelmente os repórteres alternavam entre si e fotografavam pros outros repórteres. [...] O fotógrafo dirigia. Quando o fotógrafo não tava, um repórter dirigia pro outro”. Relatou que no trabalho atual produz poucas imagens, geralmente em manifestações ou *hard news*. “Em determinadas situações eu não vejo [...]

problema, acho que [...] faz parte [...] do pacote do repórter”. E narra um caso onde precisou fazer a foto. Mas não se mostrou contente com o resultado. Era uma matéria sobre imigrantes.

A gente tava com problema de ter fotógrafo pra ir entrevistar eles, [...] porque o horário deles era muito difícil. Os haitianos eu fui entrevistar [...] quase de madrugada [...] e no outro dia o fotógrafo foi encontrar eles lá no meio do expediente [...]. No caso dos venezuelanos eu fui e daí levei a minha câmera na mochila. Por que eu já sabia que não ia ter fotógrafo. Fiz a entrevista e fiz uma foto pra garantir. [...] A gente poderia mandar um fotógrafo se precisasse. Daí chegou aqui [na redação], não eram grandes fotos e tal, mas eles acharam que não precisava refazer. [...]. Boneco dos dois sentadinhos no sofá. (TEXTO-03)

Ele decidiu garantir a foto porque já havia perdido uma boa fonte, de origem síria, por falta de fotógrafo, e precisou trocá-la por outro personagem que não tinha a mesma força, mas cuja produção de imagens era viável dentro do horário dos fotógrafos da redação.

Quando atuava na editoria de geral, e não tinha muitos entrevistados para ouvir, TEXTO-01 diz: “geralmente priorizava a foto primeiro. [...] porque foto é muito momento. Então tentava captar tudo o que tinha ali. [...] aí depois eu partia pra entrevista”. Mas isso se adaptava a essa situação de conseguir a informação *a posteriori*.

Apesar de afirmar que a prioridade do repórter é o texto, EDITOR-01 diz que considera possível fazer as duas coisas. “Acho muito bom o repórter saber fotografar, trazer uma boa imagem. Porque às vezes só tem ele” (Figura 23). E afirma que o inverso também é verdadeiro, ou seja, o ideal é que o fotojornalista também consiga escrever.

Figura 23 – Imagens captadas por repórter de texto



Fonte: Diário Catarinense, 9 e 10/03/2019, p. 8

Notas: Foto: Ângela Bastos

A possibilidade dos repórteres fotografarem gera pressão nos fotógrafos. “A gente, mesmo tendo a possibilidade de mandar num período muito curto de tempo [...] mesmo assim hoje tem pressão das pessoas porque o repórter vai conseguir fazer a foto e mandar na hora” (FOTO-01). Para ele a diferença de poucos minutos entre a foto feita em DSLR e enviada pelo fotojornalista e a captada em *smartphone* e transmitida pelo repórter é insignificante, embora a diferença de qualidade possa não ser. “A diferença é estética. [...] E até de conseguir captar de forma adequada o que está passando ali”.

Mas vi que em situações nas quais está sozinho e percebe que é possível e interessante fotografar, poucos repórteres deixam de fazê-lo. TEXTO-02 narra a cobertura do bloqueio de uma rodovia por supostos traficantes que atearam fogo em pneus. “Depois que eu peguei a máquina e vi o carro ali, eu comecei a fotografar. Daí eu pensei ‘vou fazer uma foto desse lado, uma foto com a placa, sem a placa. Uma foto que mostre onde queimou mais. Uma foto que mostre o carro onde não queimou’”. Mas diz que geralmente não tem esse tempo para pensar no que ou em como fotografará.

Recebi relatos de casos onde o repórter disse preferir atuar sozinho, seja para investigar um assunto ou quando a presença de uma segunda pessoa pode atrapalhar o relato de situações difíceis ou dolorosas para o entrevistado.

Fui fazer matéria sobre Unidade de Pronto Atendimento. [...] Foi denúncia de demora no atendimento e superlotação. Aí eu entrei como cidadã. [...] Se eu chegasse com fotógrafo e o equipamento, já ia causar aquele alarde. [...] Comecei a observar, fui com meu celular. Aí eu consegui imagens fantásticas. [...] Nesse caso as pessoas que estão ali esperando atendimento, elas querem falar. [...] Então eu cheguei de mansinho [...] e falei [...] ‘vim aqui justamente pra mostrar isso. Posso fazer uma imagem?’. ‘Claro!’. (TEXTO-05)

Independente do motivo que provoca a necessidade de captar imagens, há casos onde é necessário fotografar e buscar informação ao mesmo tempo.

Um dia que eu cheguei mais cedo e não coincidiu com o fotógrafo [...] eu peguei o carro e fui. [...] Até então era um tiroteio no centro da cidade [...]. Tava um tumulto. [...] Pra não perder nenhum lance, eu cheguei já filmando. [...] Eu não tava entendendo o que tava acontecendo. [...] Tinha um monte de gente gritando dentro de um carro, tava o vidro fechado. [...] Muita gente xingando. E aí eu fiz foto daquilo [...]. Aos poucos eu fui entendendo. [...] A polícia abordou três pessoas que estavam aplicando golpes na praça. [...] Eles tentaram fugir, a polícia atirou no pneu, [...] eles tentaram correr, e aí acabaram pegando. Colocaram dentro do carro e eu cheguei nesse momento, que eles estavam ali esperando uma viatura da polícia. [...] Eu falei ‘bom, não sei o que que tá acontecendo, mas eu vou fazer imagem dessas pessoas que estão aqui dentro’. [...] Depois eu já parei de filmar e comecei a tirar foto. [...] Aí eu dei a volta e peguei eles no camburão. [...] Aí a gente sai enlouquecido à procura de testemunhas, [...] tem que ficar acompanhando o delegado [...]. Aquele dia foi muita loucura, porque eu não tinha fotógrafo. (TEXTO-05).

Uma única vez, ao longo do processo de observação nas três redações, consegui acompanhar uma repórter de texto que precisaria fazer as fotos. Era domingo e o fotógrafo do plantão estava em outra pauta. Ela levou a DSLR da redação, uma câmera de poucos recursos. Chovia muito, era final de tarde, e o tempo estava escuro. O trabalho iniciou com a entrevista, que acompanhei. Ao final, a repórter pediu que lhe fossem encaminhadas algumas fotos dos produtos que a artesã, foco da matéria, fazia. E disse que gostaria de realizar fotos da moça com algumas peças. Mas a luz no ambiente era muito baixa. Nesse momento senti que minha presença atrapalhava, pois a repórter havia estudado comigo e aparentemente sentia-se pressionada em realizar um bom trabalho na frente do ex-professor de fotografia. A chuva impedia a abertura da única janela do cômodo, e as imagens ficavam escuras. Ela tentou usar o flash acoplado da própria DSLR mas o resultado também não foi animador. Nesse momento decidi intervir, e sugeri que poderia usar a lanterna de meu *smartphone* como iluminação auxiliar para as fotos, o que ajudou. A repórter passou a dirigir minha ação, dizendo onde

precisava de luz, de forma a evitar a formação de sombras. Em que pese o adicional de dificuldade específico do caso, essa experiência sugere que repórteres de texto podem ter dificuldade em resolver problemas mais elaborados, bem como são prejudicados pelo uso de equipamentos simples (a lente era escura, o equipamento gerava muito ruído em ISO alto, e não havia flash externo nem tripé). Essa percepção me veio por TEXTO-06, que relatou ser técnica a sua maior dificuldade. “Na sua cabeça você sabe como seria legal. Mas na hora de executar aquilo ali, você sente um pouco de dificuldade”. Já FOTO-07 considera que embaraço se deve à falta de experiência.

Um repórter [...] tem uma dificuldade maior pelo fato de não estar trabalhando com uma câmera todo dia. [...] Então eu acho que às vezes o repórter se sente muito mais seguro com o celular. Acho que [...] vai muito da particularidade de cada um, porque [...] muitas pessoas não gostam. Muitas vezes as pessoas fazem porque tem que fazer (FOTO-07).

Muitos fotojornalistas, no entanto, criticam a ideia de que hoje, com os celulares, qualquer repórter pode captar suas próprias imagens. “Hoje em dia [...] as máquinas avançadas, o celular avançado, tem tudo. A máquina você coloca no ‘P’ você fotografa. [...] Qualquer um fotografa. Só não é todo mundo que tem a visão” diz FOTO-06. O que sugere que além das dificuldades técnicas que possam haver, existem também as questões estéticas ou da gramática visual. Noção corroborada por EDITOR-01, para quem a diferença entre um repórter fotográfico e um amador “é técnica e é olhar”. Para ele isso gera uma diferença na imagem produzida, porque um fotógrafo ou fotojornalista irá se valer dos recursos técnicos do equipamento para produzir efeitos de sentido na imagem. FOTO-08 inverte a noção do fetiche tecnológico quando lembra que

[...] todo mundo tem papel e caneta, e não é todo mundo que escreve. [...] Não, não compre uma câmera lá e bota no automático e pá. Se prepare pra’quilo. Saiba o que você está fazendo. Você pode até não dominar a técnica da câmera. Mas saiba o que é, saiba a história do fotojornalismo [...]. Mesma coisa, não é só eu pegar, entrar na internet, ler um monte de coisa e escrever. Não. Eu tenho que ter uma bagagem.

Para TEXTO-03 o problema se encontra nas pautas onde o repórter precisa se concentrar nas pessoas, ouvi-las para entender o ambiente. “Daí eu vejo que a minha qualidade cai. [...] Não é eficiente o repórter fazer os dois nesse caso”, diz.

Observei que no maior dos jornais pesquisados, onde a tradição do fotojornalismo ainda parece ter força, há maiores resistências em aceitar imagens produzidas por repórteres. EDITOR-06 disse que o site do jornal está aceitando mais fotos feitas por repórteres porque em geral eles chegam ao local antes do fotógrafo. E que às vezes até na versão impressa

algumas fotos são publicadas, “quando não tem outra opção”. Mas relatou enxergar uma grande diferença entre as imagens produzidas por fotógrafos e por repórteres. Em primeiro lugar de qualidade – “porque normalmente é feita com telefone” – mas também em função do ‘olhar’. Para ele a foto feita por um repórter é um mero ‘registro’ da situação.

EDITOR-05 considera que fotojornalistas e repórteres de texto produzirão fotos de modos muito distintos. “A informação prevalece [...] e ponto. Independentemente se o registro for bonito ou for feio. Mas a gente evita bastante [usar fotos de repórteres]. Já derrubei matéria que não tinha imagem porque o repórter fez de qualquer jeito”.

Mas EDITOR-06 considera que há profissionais que fazem muito bem as duas coisas, até porque trabalham com equipamento profissional. Mas enxerga isso como uma exceção.

Apesar de muitas vezes fazer fotos e vídeos, TEXTO-01 diz que é mais tranquilo quando os fotógrafos fazem as imagens porque “aí tu consegue focar mais no trabalho pro impresso. [...] Acho que ele fica um pouco com mais qualidade”.

Em pautas onde há muitas coisas acontecendo TEXTO-05 relata ter dificuldade para fotografar e captar informações, e considera que ali é essencial estar junto com um fotógrafo. Exemplificou com um evento político, onde o trabalho do fotojornalista não só lhe evita ter de parar de conversar para fazer as imagens como também pode mostrar que estavam presentes pessoas que o repórter não encontrou e que podem ser acessadas mais tarde por telefone. Algo similar ocorre também em pautas sociais, onde o fotógrafo pode estar atento às situações e cenas que ocorrem ao redor, e com isso obter fotos mais expressivas e informativas, que um repórter dificilmente captaria, ou por não perceber (já que está atendo àquilo que gerará conteúdo informativo) ou por perder o momento (quando percebeu já era tarde para captar a imagem). Ideia corroborada por FOTO-08 para quem “não dá pra numa cobertura online, numa cobertura rápida pro dia, numa manifestação, você fazer as duas coisas, que você não vai conseguir. Mandar informação e fotografar. São coisas diferentes”.

Houve ainda os repórteres que explicitaram a preferência por trabalhar junto a um fotojornalista. TEXTO-05 diz que “na maioria das vezes facilita muito a gente ter um fotógrafo [...] porque fica mais natural. Porque às vezes eu estou conversando com a pessoa, imagina ‘vai conversando comigo que eu vou fazendo imagem’”. Mas quando precisa fazer as duas coisas prefere fotografar depois da entrevista para não perder nenhuma informação nem a linha de raciocínio.

O fato é que diversos outros profissionais, além dos fotojornalistas, estão captando fotos e vídeos. E para que as imagens produzidas sejam melhores a EDITORIA VISUAL do jornal do sudeste produziu um vídeo com orientações aos repórteres e, meses depois, passou a ministrar *workshops* internos focados em noções básicas – e práticas – de fotografia e gravação de vídeo. O que acaba agindo no sentido de estimular uma formação polivalente e um letramento visual para toda a equipe de jornalismo.

5.2.5.4 Repórter de texto que faz vídeos

Em um dos veículos que trabalhou, TEXTO-01 diz que captava corriqueiramente fotos e vídeos.

Tinha que ir dirigindo pra pauta. A gente chegava lá, pegava a câmera – o próprio repórter – e primeiro fazia entrevista pro impresso, anotava no caderno as informações. Depois eu combinava com o entrevistado ‘ó, vou gravar um videozinho contigo, ali de um minuto, só falando... eu faço a pergunta antes, depois ela vai ser cortada, e aí tu só fala o que é o projeto, ou o que é a ação que tá acontecendo’. E aí eu posicionava a câmera na frente dele, fazia a pergunta. A gente já tinha algumas... as noções da universidade, de questão de enquadramento... mas aí os fotógrafos – e a gente tinha um cinegrafista também que não podia sair sempre com a gente – eles também nos davam um auxílio. [...] ‘ó, tem que cuidar, cortou um pouco da cabeça. Bota ele no lado, que a gente pode botar uns graficozinhos aqui no outro lado’. E aí a gente mesmo gravava esse videozinho de um minuto. Fazia uma produção de imagens de apoio pra depois, se precisasse, cobrir aquela entrevista (TEXTO-01)

De volta à redação o repórter gravava o *off* da matéria, preenchia uma ficha com alguns dados da entrevista e deixava tudo junto com a câmera. Uma equipe de estagiários baixava e editava o material. Aqui fica explícita o papel de formação básica do curso universitário, a partir da qual o jornalista pode aprender mais rapidamente com os colegas.

Do mesmo modo que foi destacado sobre escrever e fotografar, também na gravação de vídeos os repórteres têm suas preferências, e isso influi no que fará.

Eu gosto [...] de fazer vídeo, mas [...] a minha pegada é vídeo celular. É aquela coisa de reportagem do momento. [...] Eu fui lá [em uma determinada cidade] acompanhar uma ocupação e eles estavam em vias de serem despejados. [...] No meio da conversa eu pensei ‘pô, vou montar o vídeo dessa forma’. E daí eu gravei todos eles, já pensando num roteiro [...]. Eu queria cada um se apresentando e falando quem era [...]. E depois eu ia contextualizar e ia voltar neles. Isso foi uma estratégia também, porque eu ia fechar o vídeo de lá, pra não precisar colocar caracteres, botar o nome deles. (TEXTO-03)

Não colocar o roteiro no papel foi um padrão mesmo entre montadores de vídeo. Vi também que alguns repórteres se mostram abertos a ir além da gravação, editando o próprio vídeo. Para TEXTO-03 isso está ligado ao fato de sempre buscar fazer as coisas acontecerem. “Também tem um pouco disso, de a gente não ter a capacidade técnica no jornal de fazer isso se não for por curtir mesmo. [...] Mesmo assim a gente percebe ‘pô, se tivesse um apoio técnico ia ficar bem melhor’” diz TEXTO-03. Ele disse que já montou vídeos tanto no computador quando em aplicativo, mas que o *smartphone* lhe deu a liberdade de produzir tudo sem precisar voltar para sua casa ou redação. O caso desse repórter é diferente do relatado com TEXTO-X, que grava com *GoPro* e edita os próprios vídeos, porque TEXTO-03 atua prioritariamente com produção textual, ao passo que o primeiro atua em uma *WebTV*.

EDITOR-03 defende que todos os jornalistas da redação deveriam produzir materiais audiovisuais e realizar transmissões de vídeo ao vivo. “O que eu defendo é que [...] na rotina ele saia pra fazer [e] ‘ah, esse seu material vai ser em vídeo; esse aqui vai ser em texto’. [...] Mas que todo mundo tenha condições de fazer e que faça ao vivo”.

5.2.5.5 Redator produzindo fotografias

Vi na redação do sul que alguns redatores de online também podem necessitar produzir conteúdo visual. “Depende muito da demanda. [...] A gente tem uma equipe bem enxuta. São poucos fotógrafos [...]. Quando a gente não tem o repórter fotográfico aqui pra nos entregar fotos [...] nós mesmos acabamos produzindo” explica EDITOR-02. Asseverando que no site é fundamental usar sempre uma imagem, disse que se o redator está publicando uma matéria e não foi produzida foto, ou se ele está em pauta sem fotógrafo, o próprio profissional pode captá-la com o celular. Acompanhei isso em uma matéria de previsão do tempo. A redatora disse que não pediu para nenhum fotógrafo fazer a imagem porque era algo muito simples, que ela daria conta com o celular, já que a imagem apenas ilustraria a matéria, só no online.

5.2.5.6 Montador que grava vídeo e faz entrevistas

Acompanhei a gravação de uma entrevista para uma reportagem especial na qual havia dois profissionais na equipe: um repórter de texto, que fez a entrevista sem aparecer no vídeo,

e uma montadora de vídeo, que gravou imagens e captou áudio valendo-se de duas câmeras. Embora a *WebTV* da redação do sudeste já tivesse contado com cinegrafistas em seus quadros no passado, a captação de imagens por um montador de vídeo embora ocorresse não parecia ser muito comum na época da pesquisa de campo. Seis meses depois, quando voltei a entrevistar EDITOR-08, fico sabendo que o grupo de montagem de vídeo passou a também sair para captar imagens e fazer entrevistas quando não há ninguém da redação para isso. Elas saem geralmente em duplas, com duas câmeras. Captam as imagens, fazem a entrevista e depois editam. O grupo é formado por quatro jornalistas, e talvez isso ajude a compreender porque foram agregadas à captação de conteúdo.

5.2.5.7 Fotógrafo que faz entrevistas

Embora não ocorra cotidianamente, vi que há casos em que repórteres fotográficos também participam ou fazem eles mesmos as entrevistas. Como na situação das montadoras de vídeo citado acima, aqui também o fato de haver fotógrafos graduados em jornalismo ajuda a compreender como isso passa a ser aceito, uma vez que tradicionalmente a função do repórter fotográfico era – quando estava sozinho – apenas trazer o contato da pessoa a entrevistar, ou breves informações.

FOTO-08 relatou que algumas vezes grava o vídeo e faz a entrevista, ou mesmo participa da entrevista junto com o repórter. “Depende do grau de intimidade que você tenha com o repórter e como tá andando a entrevista... dá pra perguntar alguma coisa. Ou combina antes com o repórter ‘ó, pergunta isso, pergunta aquilo’”. FOTO-10 disse que já realizou entrevistas e gravou vídeos em casos onde não havia repórter disponível. Ambos são graduados em jornalismo. Já FOTO-12 não é formado em jornalismo mas às vezes também faz entrevistas em vídeo. Enfatiza, no entanto, que nunca fez para material impresso, porque não gosta de escrever. FOTO-03 relata que algumas vezes participa da entrevista, pois às vezes ela “vira uma conversa, assim, descontraída. Então eu entro e também vou perguntando”. Isso sugere que um profissional atua em modo multitarefa sempre que aquele que deveria fazê-lo está ausente, evidenciando ser essa uma opção de gestão de pessoal. Ou, dizendo de outra forma, de corte de vagas.

5.2.6 Experimentação

A cada dia surgem novos dispositivos técnicos, novas formas de contar histórias, novos meios de fazer circular a informação visual. Para que os profissionais se mantenham minimamente atualizados eles precisam estar continuamente experimentando essas novidades. Mas nem todos são abertos a isso, porque demanda tempo, algum estudo, e por vezes investimento de capital.

FOTO-01 diz que a experimentação foi um fator importante tanto para aprender a produzir vídeos quanto para criar matérias com imagens em 360 graus. Ele diz que gosta de testar as inovações para captar o que têm de melhor nelas. “Como não tem muito tempo para estudar, então tem tempo para experimentar em campo, *in loco*, e ver o que dá certo, o que não dá, o que é legal, o que não é” (FOTO-01).

Na redação do sul acompanhei uma tentativa de produzir vídeos curtos da previsão do tempo. Era um projeto pessoal de dois profissionais, que buscavam convencer o editor-chefe da relevância da produção. A grande dificuldade era o escasso tempo disponível. A ideia inicial era fazer programas diários, que logo passou para semanais, com divulgação no site às sextas-feiras. Eles fizeram vários programas-piloto. “O primeiro eu piscava demais, por que a luz do sol batia. [...] O segundo tinha vento. O terceiro a gente ficou com muita sombra. A gente foi testando” relata TEXTO-01. Ela encarou isso como um processo de aprendizado, e disse que não desistiu porque acredita haver espaço para esse tipo de programa no site do jornal. A experiência também é interessante por mostrar o espaço e as dificuldades para que repórteres proponham produtos novos.

Para TEXTO-03 as experimentações que faz com produção de fotos bem como com gravação e edição de vídeo, inclusive ao vivo, funcionam como uma espécie de ‘laboratório’ que lhe permite treinar e agregar conhecimento. “Eu gosto de fazer exatamente nesse sentido, de ir experimentando o que funciona e o que não funciona. A cada transmissão eu vou aprendendo um pouquinho”.

Na redação do centro-oeste a editora-chefe, inspirada no G1, tentou fazer com que todas as matérias tivessem texto e vídeo. Mas a experiência não trouxe bons resultados e foi descontinuada. Isso sugere que a experimentação pode partir daquilo que outros veículos fazem. A ideia parece não ter ido adiante também por falta de estrutura. “Eu acabei

abandonando a ideia porque é trabalhoso. [...] Às vezes o repórter já tá lá na rua fazendo outra coisa e os de texto estão ocupados. No fundo eu acho que é esse o grande entrave: é o tempo que a gente não tem de poder fazer essas coisas realmente serem conexas” (EDITOR-04).

Do mesmo modo a necessidade pode ser um motor para a experimentação, como o caso do repórter que passou a gravar seus próprios vídeos com uma *GoPro* porque não havia fotógrafos para acompanhá-lo nas pautas durante a madrugada, como relatamos acima.

O processo de edição e publicação também é aberto a testes. Abordarei adiante que nos veículos online é comum que repórteres editem as fotografias e diagramem a página *web*. A falta de hábito em fazer esse trabalho ou mesmo de conhecimento da linguagem visual leva muitos profissionais a experimentar para ver o que funciona e o que não. Uma repórter explica como distribuiu as fotos em uma matéria.

Eu sempre faço assim: tem uma maior, aí eu vou quebrando o texto, esquerda, direita. E teve uma vez que eu coloquei [...] a grande, aí eu coloquei umas três, uma embaixo da outra. E ficou diferente o leiaute [...]. Causou – acho que – um estranhamento positivo. [...] Mas eu acho que falta um pouco mais, assim. (TEXTO-05)

Para ela a correria do dia a dia tem muito a ver com esse pouco espaço de experimentação, tanto pela falta de tempo quanto pelo medo de errar e ter de refazer o trabalho em meio a essa correria. Diz, no entanto, que em algumas matérias se permite experimentar ou ser mais atenta aos detalhes.

Quando eu fecho em casa. Porque tem essa possibilidade também [...]. E aí eu faço [...] sem aquela pressão. Eu nem colocava hora extra. [...] Foi uma opção minha. [...] Eu tinha tempo pra analisar, pra degustar o texto, a forma, a melhor foto. E aí hoje quando eu olho as minhas matérias que eu fiz isso, pra mim são as melhores. (TEXTO-05).

A experimentação pode ser muito interessante quando se cria novos produtos ou renova formatos. EDITOR-08 conta que ao longo da mais recente revisão do projeto gráfico do jornal impresso e site buscaram conversar muito com os editores, perguntando o que gostariam de fazer, e ir testando essas opções no dia a dia. A partir de tais sugestões inseriam elementos ou ferramentas novas no projeto antigo, para testá-las. Durante cerca de um ano fizeram essas experiências, sempre buscando no dia seguinte as reclamações dos leitores. O processo serviu não apenas para testar e validar as ideias, como para ir acostumando os profissionais da redação às mudanças que viriam.

5.2.7 Consumo cultural e referências

Como trabalho a partir de um viés de ecologia dos meios e enxergo que as transformações culturais podem levar a uma ‘necessidade social’ de mudanças tecnológicas – conforme já discuti a respeito da invenção da fotografia e da hibridação dos equipamentos de produção de fotografia e vídeo – decidi buscar indícios das múltiplas influências culturais e midiáticas vivenciadas pelos profissionais, bem como reflexos delas na produção jornalística que realizam. Por isso perguntei a todos os entrevistados o que eles consumiam de imagens no dia a dia. As respostas variaram muito, e por isso talvez EDITOR-05 as tenha resumido bem quando diz que consome todos os tipos de imagens, da publicidade à novela, do jeito que uma pessoa se veste a uma embalagem de leite, porque para ele “tudo é imagem”.

Repertório é tudo. Um editor sem repertório não consegue fazer nada. Qualquer tipo de imagem me interessa, desde a capa de um disco do Calypso até uma foto do Tillmans. [...] Não tenho preconceito com absolutamente nada. Quer dizer, tenho preconceito dentro de um tipo de imagem que eu quero que o JORNAL publique. [...] Mas de receber, de ler, de ver? Nenhum. (EDITOR-05).

Algo que vai na direção do que relata FOTO-10 ao dizer que “minha maior referência pra tudo é a fotografia. [...] E não fico limitado só no retrato jornalístico, eu gosto de ver publicidade, eu gosto de ver moda, eu gosto de ver tudo”. Ou de EDITOR-06, que disse que “tudo vai acrescentando. [...] Fica lá, em algum lugar, guardado. Aí no dia a dia acho que é o que faz a diferença”. E é nesse sentido que apresentamos aqui um pouco do que foi relatado como sendo o consumo de imagens dos jornalistas entrevistados.

O *Instagram* foi citado por muitos fotógrafos como espaço não apenas de se fazer ver, mas principalmente de conhecer o que os outros fazem e aprender com isso. FOTO-04 explica que seu consumo de imagens “é tudo que vem meio que da internet”, e que vê muitas fotografias no *Instagram*. “Eu fico ali o dia inteiro olhando e prestando atenção no material das outras pessoas. É uma ferramenta [...] pra você pegar muita referência”. Para FOTO-05, a cidade onde reside lhe dá poucas opções para se ver exposições, principalmente de fotografias. Por isso o consumo de imagens está focado na *web*. Disse que no *Instagram* segue fotógrafos que mostram novidades ou técnicas interessantes, mas que também gosta do trabalho do que chama de ‘velha guarda’, como Sebastião Salgado.

O *Instagram* [...] me ajuda muito. Eu tinha uma grande dificuldade com referências. De achar que se eu tivesse buscando uma referência eu ia estar copiando o trabalho da pessoa. E isso me limitou. E aí chegou uma hora que eu falei ‘gente, eu preciso

ter referências no meu trabalho. Eu não vou estar copiando. Referências!’. (FOTO-05).

FOTO-03 o usa para ver o que outros fotógrafos produzem, assim como faz FOTO-07, principalmente para seguir os colegas locais, mas também buscando temas através de *hashtags*¹⁵⁵. EDITOR-07 disse que muito da sua cultura visual vem de livros, mas também – atualmente – do *Instagram*. “Eu vejo muito [...]. E vou guardando. [...] Eu tenho [...] coleções”. Esse consumo influencia em seu trabalho porque é ali que busca referências.

Eu passo épocas [...] apegada a coisas [...] daí eu trago pra cá, mostro pra eles, às vezes falo que eu quero igual. [...] E a gente às vezes têm muito preconceito com isso. [...] Acho que falta tempo pra gente ver a referência e falar ‘ah, eu saí daqui mas eu tô em outra condição, outro país; vamos tentar fazer de outro jeito’ (EDITOR-07)

Observei essa coleta de referências no perfil *@coverjunkie*, quando do garimpo por ideias a serem usadas em capas da revista semanal editada pelo JORNAL. Para ele isso ajuda a fugir das abordagens imagéticas mais tradicionais.

TEXTO-01 destoou desse viés geral ao dizer que seu consumo no *Instagram* não contribui para as imagens que produz durante as pautas, porque “todas as fotos que faço pro jornal é muito momento”. Compreendo que aqui o jornalista está a enxergar principalmente o conteúdo, pois nos disse que usa essa rede social em busca de inspiração para ensaios fotográficos que realiza fora da redação. Até que ponto questões estéticas, de luz, composição, entre outros, não se tornam uma influência cruzada? Acredito que seja impossível isolá-las de modo que auxiliem apenas um tipo de fotografia, como se fossem caixas que acessamos somente quando queremos.

E se o *Instagram*, por ser uma rede social focada em imagens, foi muito citada, é a internet como um todo o principal espaço de consumo visual e busca de conhecimento – jornalístico, fotográfico, a respeito de questões técnicas ou estéticas, etc. – dos profissionais.

Eu sigo no *Instagram* outros fotógrafos. Sigo o *Petapixel*, que é um blog de fotografia. [...] É preciso ter algum *start* pra saber como começar algum tema difícil ou que não é muito usual. Daí recorro a Google, pesquiso na internet, pelo menos pra ter uma noção de onde começar a criar (FOTO-01)

Com o acesso móvel através dos celulares, foi comum ter notícia de que os jornalistas buscam referências ou informações a respeito da pauta que cobrirão quando estão a caminho dela. O que representa uma diferença colossal no nível de informação a que se pode chegar,

155 Palavras-chave associadas às imagens publicadas.

visto que antigamente o acesso se dava pela memória do jornalista ou através do auxílio do arquivista e dentro da redação.

Mas o consumo de audiovisuais também foi muito relatado e várias vezes relacionado ao estudo da imagem fotográfica. FOTO-01 disse acompanhar os sites *Vox* e *Vice* porque “são linguagens de vídeo que eu gostaria de fazer aqui no jornal”, mas que também assiste muito cinema e séries. FOTO-04 relatou ver muitos vídeos na internet e na televisão por assinatura, onde fica “prestando atenção muito nos detalhes de como é feito, até mesmo lance de roteiro”. TEXTO-02 falou que gosta de cinema. FOTO-02 disse que na TV consome canais focados em esportes, mas também vídeos no *Youtube* e *Vimeo*, hábito adquirido na época do videocassete quando se juntava com amigos para piratear fitas VHS de surf e skate. “Hoje eu acho que vejo mais audiovisual do que foto”. Destacou que sua relação com a informação é muito visual. “Eu sempre fui do álbum de figurinha. Não do texto. [...] Pra eu pegar um costume de ler um livro sem nenhum tipo de ilustração demorou”. EDITOR-04 relatou que seu consumo de imagens está focado principalmente no audiovisual. “Filme e série [...] *Youtube*, *Netflix*, TV por assinatura, TV aberta [...]. A internet me permite ver tudo”. FOTO-07 afirmou gostar de assistir séries, principalmente no *Netflix*. O consumo de audiovisuais, principalmente via *Netflix*, também foi citado por TEXTO-03. FOTO-05 disse que consome documentários sobre fotografia no *Netflix* e *Youtube*. TEXTO-04 relatou ver muitos filmes na TV fechada e séries. Mas uma influência é especial.

Acho que toda minha memória de questão de entretenimento, de informação, vem da MTV. Da antiga. [...] Era louco você ver essa liberdade e a mensagem que passava. [...] Direto eu me pego vendo um *vlog* de 2002. Assistindo *Descarga*, assistindo coisa antiga no *Youtube*. Porque eu acho que aquilo ali era genial. [...] A fonte que eu mais bebo. (TEXTO-04)

TEXTO-05 se declarou apaixonada por filmes, que assiste no *Netflix* e *Youtube*, principalmente, pois está vendo menos televisão, consumindo apenas alguns documentários na TV fechada. FOTO-11 disse assistir a muito cinema. MONTADOR-01 afirmou gostar de séries e documentários, os quais assiste principalmente via *Netflix*. “Eu fico olhando as técnicas de edição, técnicas de filmagem. [...] Eu sempre vejo cores, ângulos... às vezes um ângulo diz tudo sobre uma cena”. Destacou ser atraído por audiovisuais curtos onde a imagem é parte importante da narrativa. “Eu não aguento mais ficar duas horas na frente da TV”. FOTO-08 relatou que gosta de cinema e de ver exposições. “O que me chama atenção na imagem é a composição dela. A estética da imagem. [...] Independente de ela ser estática ou

movimento”. MONTADOR-02 disse que gosta de cinema, mas prefere filmes provocadores, que choquem, que não se prendam ao acabamento estético tipicamente hollywoodiano. FOTO-10 destacou gostar principalmente de documentários. Já FOTO-09 contou que quando começou a trabalhar no veículo do sudeste decidiu que precisava ir pelo menos uma vez por semana ao cinema.

Mas aí eu consigo ir num final de semana, assisto três filmes, quatro filmes, e passo um mês sem ir [...]. Minha fotografia é muito parecida com a do cinema. [...] Eu vejo muito cinema. [...] Fico vendo filme, série [...]. E aí tu entra nas piras de direção de fotografia, de entender a luz, de entender a cena, que é muito mais legal. (FOTO-09)

As referências internas ao próprio jornalismo não ficaram de fora, o que pode ser visto nos próprios perfis seguidos pelos fotojornalistas no *Instagram*. Mas vai além disso. FOTO-02 disse que aquilo que já viu de fotojornalismo ajuda bastante na hora de produzir uma matéria, e que por isso acompanha o trabalho de veículos de circulação nacional, mesmo consumo indicado por FOTO-05. FOTO-02 relatou acompanhar cotidianamente o trabalho dos fotojornalistas que conhece, o que também faz FOTO-03. Acompanhar o trabalho de fotojornalistas brasileiros e estrangeiros foi também indicado por FOTO-11. Mas as referências visuais podem vir da própria vivência, como explicou TEXTO-02, para quem parte delas vêm daquilo que ele já viu “dentro do dia a dia, da prática, dos flagrantes, do factual”. FOTO-09 apontou que consome jornalismo principalmente através de veículos online. FOTO-07 disse acompanhar sites jornalísticos para “olhar como outras pessoas estão fazendo, pra ter uma noção”, e que acessa as notícias mais em função das imagens, nem sempre lendo a matéria. FOTO-06 relatou que gosta de ler revistas, assim como TEXTO-05, que acrescentou os jornais impressos e disse que escolhe consumir jornalismo no papel por considerar mais confortável.

Mas há os que prefiram os livros, principalmente – no caso dos fotógrafos – os de fotografia. FOTO-03 afirmou que sempre gostou de ver livros de fotografias, e que só recentemente passou a consumir sites e redes sociais. TEXTO-06 contou que seu maior consumo cultural está direcionado a livros, mas que também assiste um pouco de TV, e disse que as imagens que mais o atraem são as que têm pessoas ou carregam algo que lhe chame a atenção. FOTO-09 também destacou que gosta de ler livros. E FOTO-11 apontou consumir HQs e disse que “tem uma história ali, em imagens, que é bem importante pra fotografia”.

Mas foi a influência dos fotolivros que nos trouxe uma referência explícita à contaminação dessas preferências pessoais em algum trabalho realizado. EDITOR-X relatou que fez a edição de uma reportagem especial a partir de blocos que agregavam imagem diferentes. Ali a força visual não vinha da imagem única, mas de uma fragmentação na estória. Esse trabalho de edição

[...] foi feito baseado em ligações imagéticas que são super comuns em edições de fotolivros. Que é algo que é completamente a minha referência. Sou um colecionador de fotolivros há muitos anos e tento adaptar esse tipo de narrativa pro jornal. [...] Na medida do possível, as ligações cromáticas, as ligações de forma... você tenta dar uma unidade ao material que o JORNAL faz, baseado em alguns preceitos que vêm da arte contemporânea. [...] Tem que ter um grupo de editores ali que mesclam esse tipo de referências. Que tenha uma pessoa que puxa mais pra arte, uma pessoa que seja super fotojornalista... e as discussões vão acontecendo. (EDITOR-X).

Mas as artes plásticas também se fazem presentes no consumo visual dos jornalistas. TEXTO-02 disse frequentar museus e galerias, principalmente quando viaja, semelhante ao que relatou EDITOR-04. “Ir especificamente aos museus aqui, muito pouco, confesso. [...] Fora, quando eu viajo, eu sempre vou em museu. Diria que eu consumo arte na parede também”, disse referindo-se às diversas reproduções de quadros de artistas conhecidos que têm em sua residência. TEXTO-X contou ter uma troca intensa com a esposa, artista plástica, o que o estimula a frequentar exposições e consumir livros de arte. TEXTO-05 afirmou gostar de gravuras e publicações de arte, impressas. MONTADOR-X apontou que suas preferências no consumo de imagens estão ligadas ao estudo e trabalho de anos com desenho, e que prefere artistas que rompam com a estrutura realista por estar mais interessado na expressividade do que na representação da realidade.

Para FOTO-10 a busca de referências que a internet possibilita é uma espécie de estudo. “Eu pesquiso diariamente [...] na internet. [...] Não tem mais desculpas pra não estudar. [...] Não precisa comprar nada, dá um Google e você sempre acha o que tá procurando. E disse que tudo o que gosta e consome acaba, de uma forma ou outra, chegando naquilo que produz.

Fotografia é feita das suas referências. [...] A cobertura de um protesto é um tanto reativa, mas mesmo assim, o jeito que você se coloca, aquilo que você pensa, a foto que você vai buscar. Não é apertar o botão [...]. Tem uma foto ali que você está buscando. E daí quando você tá num projeto documental, quando você tá fazendo um retrato, isso aí é totalmente construído pela sua bagagem. O que você vê, aquilo que você acumula e agrega ao seu trabalho, à sua linguagem. Não é uma cópia, nem uma pura inspiração. Você pega um retalho de um lado, um retalho de outro e vai construindo, vai agregando à sua linguagem. Permite a evolução do seu trabalho. (FOTO-10).

5.2.8 Perspectivas de futuro

Em um mercado saturado – entre outros fatores devido à mistura de fechamento de veículos, enxugamento de postos de trabalho, e um despejar contínuo no mercado de centenas de novos jornalistas a cada ano pelos cursos universitários – seria de se esperar que os profissionais ficassem apreensivos com seu futuro profissional. Mas no caso dos fotojornalistas, o uso dos celulares por repórteres que passam a captar fotografias e vídeos, bem como todas as outras fontes – muitas delas gratuitas – de imagens que os veículos têm à disposição agrega um importante fator a essa já complicada equação. E embora não tenha perguntado explicitamente nas entrevistas sobre a expectativa de futuro no trabalho com fotojornalismo, trago aqui alguns elementos que apareceram nelas ou na observação de campo a este respeito.

Durante uma pauta que acompanhei, FOTO-02 comentou que não enxerga perspectivas em continuar trabalhando com fotojornalismo por muito tempo em função dos vencimentos recebidos. Diz que o incremento nos gastos a partir do nascimento do filho o fez pensar mais no futuro profissional. E vê que talvez precise trilhar um caminho fora do jornalismo.

Também durante a produção de uma pauta fiquei sabendo que FOTO-05 tem receio de perder o emprego em função das constantes mudanças que vêm ocorrendo, como a necessidade de gravar vídeos e o aumento da produção de fotografias por parte dos repórteres de texto. Ele citou o caso de um experiente fotojornalista e ex-editor de fotografias local, que depois de mais de uma década trabalhando em um jornal impresso foi demitido e agora está tendo de se adaptar às necessidades de um veículo online.

Sinto falta [da presença de um editor de fotografia no veículo] e me dá medo, porque onde é que eu vou chegar? Acabou aqui? Não tem mais pra onde? [...] Não tem! Acabou! [...] Eu tô com seis anos de profissão [...]. Eu acho que o jornal chega no teto, aonde eu já cheguei, que não tem outro cargo pra eu ir, e eu acho que a minha perspectiva é [...] produzir mais trabalho autoral. (FOTO-05)

Ele diz que aposta no trabalho autoral porque a concorrência na área da fotografia é muito grande. “Hoje em dia você balança a moita... fotógrafo e cantor de sertanejo, né”.

Já FOTO-09 diz considerar muito desgastante trabalhar em uma redação e ficar batendo contra todos os problemas que encontra. “Chega uma hora que não vai dar mais tesão, tanto pro jornal quanto pra mim. Mas é uma coisa natural. [...] Não dá pra você se prender numa empresa de comunicação. Claro, se der certo é legal, mas se não der, velho, o mundo é

grande”. Ele acredita que há muitas opções fora do veículo onde atua, inclusive sair do eixo Rio-SP “e mesmo assim estar sintonizado nas notícias, tá vendendo pra sites, vendendo pra jornal, fazendo a própria pesquisa fotográfica em cima de temas atuais brasileiros”.

Quando, um ano depois de realizada a pesquisa, verifico como estavam os jornalistas entrevistados, vejo que dois desses três profissionais já não atuavam mais nos veículos pesquisados. Pelas redes sociais acompanho a trajetória de todos eles, e observo que um investiu em cursos e se reposicionou no mercado fotográfico, outro passou a publicar mais constantemente em perfil do *Instagram* criado para mostrar um serviço fotográfico diferenciado, e outro passou a vender material jornalístico para novos veículos.

5.2.9 Espaço de publicação fora do veículo

O portfólio de um fotojornalista é um elemento importante para abrir caminho a novas realizações. E se hoje o mundo é digital, é também de se esperar que a apresentação das atividades realizadas o seja. Mas o mercado jornalístico tem características próprias, e uma delas é que a contratação geralmente é feita porque o editor ou gestor conhece ou tem referências a respeito do trabalho do profissional, e não por editais ou anúncios universais de emprego. Nesse sentido, como vi que alguns fotojornalistas que acompanhei não vislumbravam futuro naquela empresa ou na profissão decidi verificar se eles possuíam algum espaço de publicação que fosse além do veículo onde trabalhavam. Descobri que a maioria não tem ou usa apenas o *Instagram* pessoal, e aqueles que possuem sites ou perfis específicos de trabalho nas redes sociais comumente os mantêm desatualizados apesar da grande quantidade de trabalhos que realizam. A falta de tempo foi a principal razão apontada para isso.

FOTO-02 diz que já teve um blog, que hoje está muito desatualizado. Diz que passou a publicar fotos e vídeos no *Facebook* e principalmente no *Instagram*. E admite: “eu tô muito relapso em relação ao meu próprio portfólio”.

A participação em exposições fotojornalísticas coletivas ou em mostras de eventos culturais é um caminho que FOTO-04 cita para tornar seu trabalho visível. Disse publicar também algumas imagens no *Instagram*, que considera um espaço mais profissional que o *Facebook*, mas que não divulga muito esse canal porque o jornal já lhe traz muita visibilidade.

“Se eu postar muita coisa na minha rede social, tem um fluxo de pessoas me procurando, até mesmo pra poder fazer trabalho, frila [...]. E aí eu acabo não dando conta de atender”. Talvez isso explique porque os profissionais que estão empregados não investem muito em manter o portfólio *web* atualizado. Postura que parece ser quebrada apenas por aqueles que não enxergam futuro no emprego atual.

FOTO-05 diz considerar os espaços de publicação na internet como uma forma de dar visibilidade a seu trabalho, e com isso criar alguma perspectiva para o futuro. “Como é que eu vou sair daqui do jornal? É só se eu tiver um trabalho reconhecido na rua”. Ele diz que a partir do momento em que passou a publicar seu trabalho fotojornalístico diário no *Instagram* o retorno de suas postagens aumentou.

Antes eu colocava no *Instagram* só fotos que eu produzia fora do jornal. E aí eu comecei a colocar as minhas fotos do jornal e eu vi que o respaldo aumentou. [...] A gente tem que fazer isso. Eu acredito que a nossa fuga disso aqui é o trabalho autoral. Porque não tem pra onde correr mais. Eu não quero ganhar 1.400 reais na carteira o resto da vida. (FOTO-05)

A dúvida a respeito do uso das redes sociais para dar visibilidade ao trabalho aparece na fala de FOTO-10. “*Instagram* eu uso pra publicar fotografias *mobile*. [...] Até às vezes eu penso ‘seria legal começar a inserir alguma coisa do trabalho’. Tô pensando [...]. *Facebook* eu publico algumas pautas que eu curti fazer, curti o resultado”. Ele foi o único repórter fotográfico que explicitou utilizar o *Facebook* para dar visibilidade a trabalhos. Disse também ter um site que funciona como portfólio online.

Faz muito tempo que eu não atualizo [...] porque [...] os editores que estão no mercado me conhecem, [...] meu portfólio é o JORNAL. Então se eu saio daqui [...] os editores que podem me contratar conhecem o meu trabalho no JORNAL. Provavelmente se eu sair eu vá atualizar meu site, mas não vai ser o que vai me trazer algum retorno. (FOTO-10)

FOTO-06 diz que já realizou algumas exposições, e que está pretendendo montar um livro com material dos quase trinta anos de fotojornalismo. Foi o único dos profissionais que disse vender as fotos que faz fora do trabalho na redação. “Eu gosto muito de fotografar raio, chuva, pôr do sol, pássaros, arara... Quando eu tenho uma folga eu pego meu carro e gosto de ir pro meio do mato fotografar”. E mesmo não sendo um espaço de publicação, eu o relato aqui por ver que isso dá visibilidade ao seu trabalho em nichos específicos.

5.3 O PROCESSO DE PRODUÇÃO

Depois de abordar aspectos profissionais relacionados aos jornalistas que trabalham com imagens fotográficas e videográficas para uso jornalístico, irei focar agora o processo de produção em si. Meu objetivo aqui é detalhar de que forma é feito o planejamento e a captação de imagens dentro do contexto das empresas jornalísticas pesquisadas. Esta será a parte mais longa da descrição e análise porque aqui estão agregadas as atividades dos fotojornalistas, profissionais em torno dos quais organizei a observação participativa, por ser a busca da compreensão da transformação da atividade deles que move o presente estudo.

É relevante destacar que a apresentação ordenada que aqui faço – pauta, captação, edição, montagem e veiculação – não existe desta maneira nas redações. Observo que os processos ocorrem de maneira bastante caótica, com idas e vindas, com compressão de etapas, com transformações da concepção inicial, e geralmente com muita pressa. Tudo geralmente costurado por breves conversas entre os diversos atores envolvidos.

5.3.1 A pauta

Apesar de ser composto também por coberturas reativas, nas quais o repórter descobre a pauta em campo e já a realiza na hora, o fato de ser uma ‘indústria’ que precisa entregar um ‘produto’ com regularidade impõe ao jornalismo a necessidade de organização do fluxo de produção. O planejamento, ou seja, a construção da pauta, torna-se assim uma necessidade. Mas isso parece estar mais relacionado à temática do que ao enfoque, quando diz respeito ao relato visual. Notei também que esse planejamento ocorre de modo bem diferente nos três veículos que acompanhei.

Participei de uma reunião de pauta em cada veículo. No do sul elas ocorrem diariamente, no começo da tarde; no do centro-oeste acontecem apenas esporadicamente; e no do sudeste uma espécie de ‘pré-pauta’ é desenhada na tarde do dia anterior, uma reunião revisita esse planejamento e define os rumos dos principais assuntos pela manhã, e no começo da tarde os editores apresentam suas ‘apostas’ de assuntos para capa – aquilo que consideram mais relevante, incluindo a editoria de fotografia –, e se define a edição impressa. No jornal do sudeste há ainda uma reunião semanal na qual se aborda uma perspectiva de assuntos a

serem trabalhados ao longo de sete dias. Tanto no sul quando no sudeste a força da publicação impressa ficou patente, pois não só o ciclo de reuniões é diário quanto as abordagens e ‘apostas’ são direcionadas para a edição impressa, embora os materiais também sejam publicados no online, muitos deles já ao longo do dia. As imagens não foram foco de discussão em nenhuma das reuniões acompanhadas, sendo citadas apenas esporadicamente com comentários genéricos do tipo ‘pode render boas fotos’ ou algo sobre a importância de ter um fotógrafo próprio naquele evento, de conseguir boas fotos de agência ou buscar por câmeras de segurança. Nesse sentido as reuniões de pauta parecem estar mais voltadas ao viés informativo da matéria, independente se isso será desenvolvido por texto, sons ou imagens.

Na redação do centro-oeste vejo que praticamente não há planejamento das pautas, à exceção dos materiais produzidos pela EDITORIA DE CULTURA. Mas cobrir o que vai acontecendo provoca grande fragmentação dos assuntos, bem como problemas com deslocamento e alocação de repórteres. Para minha pesquisa isso dificultou saber com antecedência o que acompanhar.

Aqui no jornal cada fotografo tem um celular. [...] funcional. A estagiária [...] junto com a chefe de redação, é responsável por organizar o que tem no dia de prioridade. [...] Então ela [...] envia pros fotógrafos, num grupo no *Whatsapp*, ‘Ó, dez horas, pauta’. [...] ‘Ir em tal lugar, falar com tal pessoa’. [...] Isso [...] as coisas programadas. E conforme o que for acontecendo no dia a gente sempre tem o contato. [...] Eles vão mandando. Às vezes pode acontecer de eu estar em uma pauta e a pessoa já me ligar ou mandar uma mensagem ‘[...] aconteceu tal coisa em tal lugar e é pra você ir’. (FOTO-07)

Em algumas ocasiões os repórteres só conhecem a pauta na hora em que chegam ao local da cobertura, o que aparentemente lhes dá maior liberdade ou controle da abordagem. Isso não é necessariamente verdade pois observo que conhecem, pela experiência, os limites e direcionamentos da linha política e editorial do veículo, seguindo-as. Geralmente recebem informações curtas, sem detalhamento, o que leva o fotógrafo a ter o trabalho direcionado pelo colega de texto. Um dos fotojornalistas me relatou que há uma diretriz do veículo segundo a qual ‘na rua, manda o repórter’.

Eu sou muito curioso, ainda mais pelo fato [...] de ser jornalista [...]. Então, normalmente eu já pergunto pro repórter: ‘Que pauta que é essa? O que tem lá?’ ‘Como que vai ser?’ ‘É foto? É vídeo?’ Normalmente eu já pergunto antes pra [...] deixar preparado o material. ‘Vou usar a câmera. Não, vou usar o celular’. [...] Eu tento sempre conversar com o jornalista para ele me passar o que ele quer. [...] Normalmente o pessoal da EDITORIA DE CULTURA já fala ‘eu quero uma foto

assim dessa pessoa, que passe um sentimento assim'. [...] Já a matéria jornalística¹⁵⁶ [...] vai muito [...] do meu faro jornalístico. [...] O jornalismo é mais solto. [...] Já a EDITORIA DE CULTURA eles tentam encaminhar mais ou menos, até pra não ficar uma foto tão jornalística assim. [...] Já aconteceu da REPÓRTER da EDITORIA DE CULTURA [...] falar 'eu preciso que você faça uma foto dessa forma para mim', e ela fazer uma foto da REPÓRTER-B [...] pelo celular, e me mandou. Falou assim 'ó, faz uma foto mais ou menos desse jeito' (FOTO-07)

Essa informação visual funciona como um rascunho, um croqui da imagem que ele precisa captar. FOTO-04 reforça a falta de informação direta sobre a pauta. "Não sou [...] pautado pelo editor, [...] quem me fala, praticamente, é o repórter. É através da conversa com ele, que a gente tem dentro do carro ou na hora de sair, que a gente fica sabendo a pauta. E aí pesquisa no celular". E diz que sabe se precisa produzir fotos ou vídeos de acordo com o repórter com quem sai. "A princípio o foco é foto. Mas vai muito do repórter. [...] A JORNALISTA-A a gente sabe que [...] o foco dela é vídeo [...]. E aí faz uma foto ou outra".

Em uma saída que acompanho, FOTO-04 comenta as dificuldades que advém de não receber uma pauta detalhando o que se busca. Junto com uma repórter ele havia gravado quatro entrevistas para matéria sobre o Dia Internacional das Mulheres, mas nenhum dos dois sabia dizer se precisariam captar mais ou em outros locais. Achavam que sim, mas não tinham certeza, e verificariam na redação.

Nessa redação há um espaço online onde os jornalistas e editores indicam as sugestões de pauta que têm. TEXTO-05 conta que diariamente é aberta no sistema de publicação (CMS) uma 'matéria falsa', usada apenas para a anotação de pautas (e que por isso nunca é publicada) que fica acessível para todos na redação. Ali cada profissional anota sugestões, cabendo aos editores e à estagiária distribuí-las. TEXTO-06 destacou, no entanto, que muitas pautas são transmitidas aos repórteres através de conversas, porque não estão no sistema.

Vivenciei uma situação na qual uma pauta nasceu da observação do repórter fotográfico. Voltávamos de uma cobertura e noto que de repente o carro da redação muda de faixa em meio ao trânsito e entra em uma rua lateral. Tenho dificuldade mas consigo segui-los. Quando os alcanço o repórter fotográfico já havia saído correndo e a repórter de texto me explica que ele viu um caminhão com o logotipo da prefeitura de uma cidade que havia sido atingida por enchente poucos dias antes. Sabendo que no local funcionava uma paróquia, ele ligou os dois fatos e concluiu que poderia se tratar de doações. Isso tudo nos poucos segundos que teve de observação dentro do carro em movimento. Sua dedução estava correta, e isso rendeu uma

¹⁵⁶ Ele se refere ao trabalho no que tradicionalmente constitui as editorias de política, economia, geral e polícia, e se contrapõe nessa redação ao trabalho da EDITORIA DE CULTURA.

matéria inesperada e não pautada. Aqui, a atenção ao que ocorre no seu entorno, mesmo fora da pauta, somada ao reconhecimento de informações (visuais e geográficas, no caso) e ao acompanhamento cotidiano das notícias fez com que ele, mesmo não tendo estudado jornalismo, tivesse aquilo que chamamos de ‘faro jornalístico’.

TEXTO-05 reforça que “a pauta [...] dá um direcionamento”, e que por isso não é incomum que na apuração se perceba “algo ou mais interessante ou que é diferente de tudo o que já foi dito”. Como o repórter tem a liberdade de reorientar a matéria em campo, isso afeta também a produção de imagens, sendo necessário uma troca constante entre repórter e fotógrafo. Fato confirmado por EDITOR-04 que diz que “não existe, assim, algo tão planejado [para a cobertura visual]”.

Não conseguir trabalhar de forma mais pautada, e ficar correndo atrás dos assuntos durante o dia, tem seus problemas. “É muito dia a dia. [...] A gente ainda não tem uma equipe de planejamento [...]. Por exemplo, agora eu tô sendo muito cobrada de conteúdo, de furo, de diferencial, de tirar o repórter pra fazer alguma coisa específica. Isso exige pauta e a gente não tem essa equipe”, diz EDITOR-04. Ele fala que os gestores do veículo gostariam que cada jornalista se pautasse, mas que a falta de experiência da maioria – “a gente tem muita moçada, e a moçada ainda não tem autonomia” – leva a que eles precisem ser direcionados. “Isso influi no treinamento pra imagem. Às vezes eu pego matéria sem foto, eu falo ‘gente, por que essa matéria não tem foto?’ ‘Ah, eu não pensei em nada’. É um complicador. [...] Ou às vezes tem um vídeo que é bacana, mas deixaram meio perdido na matéria”.

Na redação do sul o planejamento do material factual é feito no dia anterior, mas não há pauta entregue por escrito. FOTO-X diz que a antiga editora de fotografias fazia isso, sugerindo tipos de imagens que poderiam ser feitas, mas agora que ele acumulou a função de editor de foto com a de fotojornalista o tempo não permite mais a produção de pautas escritas. Por isso as solicitações são feitas na base da conversa. E conta como fez com o fotógrafo que iria cobrir a passagem de cargo do governador para o vice quando o primeiro se afastou para concorrer às eleições: “Eu falei pra ele ‘meu, primeiro senta o dedo, pra garantir a foto. Mas procura ver alguma coisa que conseguir juntar os dois’. [...] Eu falei ‘se tiver uma que é meio como se os dois estivessem um entrando em outro saindo’... [...] imaginei algo assim tipo um de costas pro outro”. EDITOR-01 diz que também conversa com os fotógrafos para ver se

aquilo que pensaram é ou não viável, “porque às vezes a gente tem uma ideia e na hora não funciona. [...] Mas a gente parte sempre de uma ideia mais ou menos de como fazer”, explica.

TEXTO-01 corrobora a noção de que nem sempre é possível executar aquilo que foi planejado. “Às vezes você pensa como fazer uma foto [...] e chega na pauta não tem condição de fazer aquilo. Ou às vezes a própria pauta vai te mostrar um caminho de foto diferente. Então as vezes é muito do momento, do olhar”.

A informação também pode ser recebida via *Whatsapp*. FOTO-01 diz que não ter mais um editor direcionando a produção das fotos lhe deu mais liberdade mas também o levou a produzir e a entregar mais imagens. Por isso não me surpreendi quando, no último dia de pesquisa nessa redação, um repórter fotográfico saiu para uma pauta sem saber o que cobriria. O local era distante e quem tinha a informação era a editora-chefe, que não estava ali naquele momento. Só mais tarde, no caminho, é que o fotógrafo ficou sabendo o que deveria fazer, através de conversa no *Whatsapp*.

O planejamento da produção de imagens passa também por pensar o que rende uma boa capa, evidenciando a importância que o impresso ainda tem nas redações. De acordo com FOTO-02 a capa “é a foto mais importante do jornal”. Fotos muito boas podem levar um assunto a ganhar destaque, sugerindo um viés ‘publicitário’ – no sentido de ‘vender’ para o leitor o conteúdo daquela edição – para a capa. Por isso EDITOR-01 diz que eles sempre têm uma matéria pronta – ou adiantam a finalização de algum especial em andamento – para usar nas edições de final de semana ou segunda-feira, onde pode faltar um bom material visual.

Diferente das anteriores, a redação do sudeste trabalha com planejamento prévio de grande parte do material produzido, e atua menos que elas na cobertura do cotidiano. Um dos editores me diz que mesmo pautas do dia a dia podem ser planejadas – o que ocorre, por exemplo, em temas políticos, onde há uma ‘agenda’ em curso – e que isso leva a que sejam produzidas imagens específicas, pensadas de antemão de acordo com o assunto. Uma possível explicação vem de FOTO-08, que argumentou, enquanto seguíamos para uma pauta em meio à lentidão do trânsito, que em uma metrópole não é mais possível concorrer com as redes sociais porque sempre vai ter alguém publicando fotos e vídeos sobre aquele assunto. Isso faz com que a cobertura jornalística esteja sempre atrasada, pois quando os jornais ficam sabendo o fato já ocorreu. Para ele não faz mais sentido tentar cobrir tais acontecimentos, e o foco deveria ser a reportagem e as matérias especiais, mais analíticas.

Sempre que possível a pauta é direcionada em função do perfil de cada fotógrafo e do material que os editores sabem que eles podem entregar. EDITOR-07 diz que divide os fotógrafos em três tipos: o primeiro é o profissional que faz de tudo, e faz bem, “que é quase impossível”; o segundo é o fotodocumentarista ou ensaísta; e o terceiro é o profissional “que faz só *hard news* e faz mal retrato [...] [ou] que faz só retrato e não sabe fazer *hard news*”. Para ele, a grande diferença está no retrato e no *hard news*, já que “ensaio, guardadas as proporções, todos eles conseguem fazer, porque é a espinha dorsal da fotografia”.

Na redação do sudeste os editores acompanham a produção das pautas através de um sistema informatizado, no qual podem ver sua descrição, quem solicitou a produção, qual fotógrafo foi escalado, se o texto e/ou as fotos já foram feitas, entre outras informações. A indicação do fotógrafo geralmente é feita pelo editor de fotografia ou por um sub-editor da EDITORIA VISUAL, mas também pode vir da editoria de conteúdo. O sistema envia e-mail com os dados da pauta para os repórteres de texto e imagem. Na mensagem recebida pelos fotógrafos consta o dia e hora em que precisará estar no local, o endereço, uma breve descrição da pauta, quem é o repórter de texto que fará a matéria e se ele estará no local no momento de produção das fotos, o contato do repórter de texto, se é necessário pegar autorização de uso da imagem, o nome do editor que pautou o repórter fotográfico, assim como o nome e o telefone da pessoa de contato no local onde serão feitas as fotos.

Chega um e-mail explicando a pauta. Às vezes ele chega super completo, às vezes não. Daí você dá uma ligada pro seu editor [...], ou pro repórter [...]. ‘O que se espera? O que é necessário? [...] Eu tô pensando nisso’. Uma troca de informação ali pra seguir com o projeto. [...] Mas geralmente a pauta vem explicada, você sabe o que se espera. (FOTO-10)

Eles valorizam muito os materiais exclusivos, que portanto demandam planejamento. No meu primeiro dia de observação acompanho a conversa entre uma repórter especial e um editor de fotografia, que delineiam uma pauta. Rabiscam possíveis desenhos de página e discutem os tipos de imagens que poderão ser feitas. A repórter diz que precisa de um bom fotojornalista para produzir os vídeos. Alguns dias depois acompanho EDITOR-06, EDITOR-07 e EDITOR-08 discutirem possíveis abordagens para a produção fotográfica. Noto que partem de modelos, e nesse momento há duas opções: a produção de retratos com o entrevistado segurando uma moldura, e a produção de retratos em fundo branco para que

posteriormente seja aplicada a cor da pele da pessoa¹⁵⁷. Quando ambas são descartadas, um editor liga para o fotógrafo escalado.

Daí eu resolvi ligar pro FOTO-X e dividir com ele essa preocupação: ‘[...] estava pensando em uma luz mais suave, com pouca sombra, que tivesse claro-escuro, agora eu tô perdida em relação ao fundo [...]’. Ele falou ‘eu chego lá e vejo’. Eu tenho pavor disso. [...] Falei pra ele, não ia acontecer se ele deixasse pra ver lá. Mas eu falei ‘tá bom, seja o que deus quiser. A gente tá fazendo o possível. É um dia antes. Se tivesse pelo menos mais um dia’. Ele lavou um pano cinza, que os cachorros dele ficam em cima, pôs na secadora, e levou, e fez a foto. E ficou incrível. (EDITOR-X).

Esse relato sugere que o planejamento precisa gerar diretrizes – que o fotógrafo vai adaptar quando se deparar com a realidade de luz, cenário, personagens, tempo e problemas em geral – e não ordens, que podem não ser executáveis. A ideia dessa matéria incluía ainda a produção de vídeos, infografia e o uso de textos curtos. EDITOR-08 diz que um planejamento visual desse tipo não é muito comum, sendo dedicado apenas a algumas reportagens especiais. Conta que isso foi feito porque previam publicá-la no dia do lançamento do novo projeto gráfico da edição impressa.

O esboço de reportagens especiais é sempre acompanhado por EDITOR-X, que destaca a importância da EDITORIA VISUAL participar da concepção e definição do cronograma desses projetos, junto com outros setores da redação. Tal desenho é feito com muita antecedência, e de várias formas. No penúltimo dia de pesquisa nessa redação EDITOR-08 me mostra uma reunião que ocorre perto de nós. Cerca de dez pessoas conversam em círculo. Era a equipe que planejava a cobertura da Copa do Mundo. Basicamente jornalistas ligados à editoria de esportes, o editor de infografia e alguns programadores. Valiam-se de uma metodologia muito comum em equipes de engenharia de *software*: o *Scrum*, que preconiza reuniões rápidas, rotineiras e objetivas. Isso possibilitou ao jornal automatizar – através de programação – modelos que permitissem aplicar os dados dos jogos e do evento para gerar e publicar rapidamente infografias, na *web*, durante a Copa.

Mas há também o planejamento interno às equipes de jornalismo visual, o que EDITOR-08 diz que melhorou muito a partir da aproximação física da equipe porque “um escuta o outro [...]. Então automaticamente eles estão ‘opa! isso interessa pra gente!’”.

A gente começa a implantar uma cultura de conversar. [...] Antes a editoria de artes e a editoria de fotos nunca conversavam. Muitas vezes se fazia um material

¹⁵⁷ Mais tarde EDITOR-07 me conta que essa opção fazia referência ao trabalho da fotógrafa Angélica Dass (<http://photoforabetterworld.com/portfolio/humanae-angelica-dass/>) e que desistiram dela em função do trabalho que daria de pós-produção.

maravilhoso de foto e não se avisava a diagramação, e aí se usava uma foto só sendo que tinha umas outras dez incríveis. Então [...] eu começo a juntar todos os editores. [...] Aí a gente começa a perceber. Era óbvio! A proximidade tinha que existir. Por mais que fossem editorias separadas, os editores de foto, vídeo e arte tinham que sentar juntos. [...] Acertando e errando a gente começa a perceber que é importante dialogar. [...] e eu preciso conversar cada vez mais com os fotógrafos. Eu acho que a ponta que tá faltando unir mais é o diálogo com os fotógrafos.

O editor concorda que o fato da maioria dos fotógrafos ficar pouco tempo na redação dificulta isso, mas diz que nos especiais eles estão sendo chamados para conversar na fase de planejamento.

Cadernos especiais, a gente consegue chamar o fotógrafo, dizer o que a gente imagina, formar uma linguagem [...]. É uma coisa mais pensada do que a coisa do dia a dia. Hoje [...] que tá tendo uma vigília na casa do Lula no ABC, a gente vai querer que mostre coisas mais informativas: quantas pessoas têm, como é que tá o clima [...]. Não é uma coisa produzida e nem pensada. Essa coisa [...] de pautar, de orientar, esse cuidado maior a gente tem com o que é especial, e não o factual ali, o dia a dia. (EDITOR-06)

Mas o planejamento de pautas importantes implica também no diálogo com jornalistas e editores. Isso é necessário para escolher e agendar fotógrafos e planejar a cobertura em vídeo. Antigamente os profissionais da imagem só eram comunicados da pauta quando tudo já havia sido concebido, mas a criação da EDITORIA VISUAL levou as editorias de conteúdo a conversarem mais. “Eu acho que tá acontecendo uma percepção de como melhora a qualidade se a gente conversa antes”, diz EDITOR-08.

Mas nem tudo que é solicitado é executável. “Tem pedidos na própria pauta, né. Fazer retratos. Fazer retrato dele de ponta cabeça dando cambalhotas. [...] Então ignora. Eu ignoro. [...] Porque às vezes você chega num lugar que você não tem a menor condição de fazer nem uma foto boa quanto mais ele pulando e dando cambalhota”, diz FOTO-08. O que não significa que ele considere que não deve haver planejamento. Mas que é preciso diálogo. “Tudo que é acordado, planejado, com antecedência funciona. Só não vai funcionar se na hora quebrar, ou se chegar lá e ver que não é nada daquilo que se pensou”. O que ele externou discordar são sugestões dadas sem lastro na realidade que haverá no local, sem conversar com o fotógrafo, ou sem antecedência mínima que viabilize o diálogo. “Não dá pra você ir numa coisa corrida e falar, ‘eu acho que ia ficar legal um *stopmotion* aqui’. Pode ser que fique legal, mas se não ficar? Você perdeu! Então, quando há um tempo pra se pensar, ‘vamos fazer nessa linguagem’, acho ótimo”. Por isso FOTO-08 enfatiza que “grandes pautas, grandes coisas,

acho que é legal conversar entre todos os envolvidos pra nenhum esperar o que o outro não pode trazer”.

FOTO-08 demonstrou preocupação de que as sugestões da pauta direcionem demais o trabalho do fotógrafo a ponto de ele não ficar atento às outras possibilidades.

O cara fala ‘olha, faz uma foto da árvore balançando com o vento’. [...] Aquilo já ficou na sua cabeça. Você vai chegar lá e falar ‘pô, tenho que fazer [...]’. [...] Você fica com aquilo meio que no seu subconsciente, se você é uma pessoa que dá muito valor. Enquanto que você pode ter uma atrás de você que tá balançando, ou que caiu um raio. [...] Pô, saia o mais aberto possível pras coisas acontecerem na sua frente.

Para ele, se um editor confia na sua equipe não precisa ficar apontando caminho, falando o que é necessário fazer. E diz que precisou aprender a não sofrer quando vê que não é possível fazer tudo do modo como foi solicitado.

Hoje em dia eu já aprendi. Eu não fico mais batendo. Mas eu já sei que não vai rolar. ‘Ah, faz uma foto assim’. Eu falo ‘tá bom, faço’. Eu já sei que não vou ter aquela imagem lá fora. [...] Só se eu dirigir. [...] Mas antes isso me consumia muita energia porque eu falava ‘como o cara tá pedindo uma coisa que não pode?’. Mas hoje eu sei que eles não sabem o que eles tão pedindo, né. Então eu vou e faço o que eu posso, o que tá ao meu alcance.

5.3.2 Chegando no local da matéria

Não há padrão para uma abordagem em pauta. A máxima de que ‘cada caso é um caso’ não é chavão aqui. Na pesquisa de campo observo essa diversidade, a começar pelo fato do repórter fotográfico estar sozinho ou acompanhado do repórter de texto. No trajeto até a pauta ouvi trocas de ideias sobre o tema, entremeadas por outros assuntos. Na chegada ao local, geralmente o repórter de texto vai logo em busca de informações. O repórter fotográfico pode acompanhá-lo e ficar ouvindo, ou mesmo participando da conversa. Ou então percorrer e observar o local. Tudo depende do assunto. Em uma pauta sobre o cercamento de uma praça para o carnaval, FOTO-X observou o ambiente e começou a fotografar enquanto TEXTO-X entrevistava algumas pessoas. Como havia uma cerca, o fotógrafo subia em bancos e árvores, coisa que o repórter falou que não faria caso estivesse sozinho. “Ia fazer uma foto regulamentar e fechou”, diz, enfatizando que sua prioridade seria a busca de informações para a produção do texto. FOTO-X também conversava com o colega sobre as possíveis imagens: “vi algumas pessoas sentadas num banco. Que tal pegar em primeiro plano?”.

E se na cobertura de assuntos que estão na ordem do dia o detalhamento da pauta pode não ser tão relevante (caso o repórter fotográfico acompanhe o noticiário), naquelas que fogem disso a informação que ali consta pode ser essencial para uma boa produção de imagens. FOTO-Y traz dois casos que exemplificam essa diferença.

Se é uma pauta que tá no olho do furacão a gente já sabe. Fui fazer a pauta daquela creche que incendiaram lá em Minas Gerais. [...] Você chega lá, vai descobrindo personagens e tal, mas já sabe o foco do assunto. [...] A gente chegou [...] duas da manhã na cidade e já fomos pra um velório [...]. A cidade é muito pequena. O lugar era periferia da cidade pequena. Mas é rodando, rodando, falando com as pessoas, [...] colhendo informação. [...] [Mas nas pautas que saem do cotidiano] É muito importante que tenham algumas coisas especificamente explicadas no que a gente recebe. [...] Eu fiz uma pauta, semana passada, de uma criança autista [...]. E na pauta tava explicando que a criança era um pouco agitada, e que seria legal conversar com a mãe primeiro pra saber qual caminho tomar. Isso foi importante. [...] Eu tinha que conversar com a mãe pra ver o caminho, foi a primeira coisa que eu fiz. Falei ‘tô com a ideia de uma foto’. A mãe ‘vamos fazer, ele é bonzinho, legal, comigo do lado, não tem problema’. Eu já tinha visto o moleque correndo [...] mas ainda não tinha abordado ele. Daí peguei a câmera... Geralmente criança adora câmera. [...] Só que uma criança autista é outra coisa. [...] Falei pra mãe ‘tô pensando numa foto numa janela, com uma luz [...]’. A gente vai com alguma coisa na cabeça. Vamos na janela, luz do sol entrando... Quem disse que a criança ficava. Começou a gritar e a mãe tentando... o pai na janela chamando a atenção. Não deu um minuto e eu percebi que não ia rolar. [...] A criança, ali, não tá satisfeita. ‘Vamo pro quintal’. Porque eu já tinha visto o quintal. [...] Tinha um banquinho lá [...]. Fiz uns retratos dele com a mãe [...]. Daí começamos a trazer brinquedos, carrinhos [...]. Ele começou a brincar e me esqueceu. Eu comecei a fotografar ele e comecei a observar. E aí que eu falei ‘esse é o caminho’. [...] Eu entrei no universo dele. [...] É o mundo dele e eu preciso do mundo dele. [...] Não adianta eu fazer um retrato dele bonito. Vamos é deixar ele solto. (FOTO-X).

A câmera por vezes intimida as pessoas. Observei que muitas vezes o repórter fotográfico mantém distância ou chega com o equipamento na bolsa. Em pauta que acompanhei, uma mulher aceitou dar entrevista para TEXTO-02 mas não queria aparecer em foto. O repórter a entrevistou, e ao final da conversa insistiu e a convenceu a posar para um retrato. Apenas quando ela aceitou é que FOTO-02, que mantinha distância, foi chamado.

E mesmo quando a questão não passa por intimidar as fontes com os equipamentos, chegar sem muito alarde ao local da pauta é defendido por FOTO-08. “Eu tenho uma malinha que ela é discreta. Eu costumo andar com os equipamentos dentro. Então, eu procuro chegar discreto. [...] Eu cumprimento os meus parceiros, meus amigos ali, vou procurar ver o que tá acontecendo. [...] Sentir o drama”. Ele diz que, via de regra, não chega ‘metralhando’ nem produz uma quantidade grande de imagens repetidas. Modo de aproximação parecido com o que descreveu um colega seu. “A primeira coisa que eu faço é me apresentar [...] câmera abaixada [...] quem eu sou, da onde eu sou e o que eu tô fazendo ali. [...] Olho no olho e

câmera abaixada. A não ser se for uma manifestação, que a coisa é muito frenética” (FOTO-10).

Mas há situações em que o fotógrafo não pede autorização pra ninguém. “Quando eu vejo que é uma situação que eu preciso só chegar e clicar eu vou clicando tipo de longe pra chegar perto. E quando é algo inevitável, tipo crime ou algo do gênero assim, se dá eu já saio fotografando” (FOTO-02). Algo similar ao que externou FOTO-04. “Por exemplo, um acidente eu sei que vão resgatar o cara rapidão, então [...] eu tenho que [...] chegar e já fazer foto do cara. [...] O carro eu já sei que vai demorar um pouquinho mais por que tem que vir polícia de trânsito” .

Chegar fotografando pode ser necessário também em função do aparecimento de algo inesperado. Vi isso quando acompanhei dois repórteres que cobriam os estragos causados por foliões durante o carnaval. Logo que descemos do carro da redação ouvimos um batuque e vimos uma multidão. FOTO-01 sai apressado e logo estava no entorno do bloco, enquanto o repórter tenta descobrir de que se trata. Tudo muito rápido, pois a pauta era outra.

Em reportagens o processo pode mudar radicalmente em função do tempo disponível. “Normalmente a gente chega no lugar [...] já tem uma pequena pré produção [...]. Normalmente tem um dia pra mapear o que a gente vai fazer. Conversa com um, conversa com outro. Normalmente no primeiro dia eu nem tiro a câmera da bolsa” (FOTO-12).

5.3.3 A captação de imagens fotográficas

Buscarei apresentar aqui uma variedade de situações que acompanhei ao longo da observação do trabalho dos repórteres fotográficos, de forma que adiante possa discutir as características e condicionantes desse trabalho. Sendo um dos eixos norteadores da tese, esse conjunto será complementado ao longo de todo o capítulo, por outras descrições que trarei.

A busca de imagens geralmente parte de uma pauta, orientação ou planejamento, o que significa que o fotógrafo já pode ter uma quantidade variável de informação a respeito do que precisa ser captado, ou mesmo ter razoável liberdade para criar. Observando FOTO-03 selecionar fotos que fez sobre a reforma de uma ponte notei que haviam basicamente duas situações fotografadas: carros passando pela ponte recém-aberta, e o prefeito na obra. Direcionamentos que lhe foram passados pelo editor, explica. Outras vezes, quando não há

um pedido explícito, o profissional pode tentar imaginar o que o editor deseja. Para FOTO-01 um fotojornalista “tem que tentar entrar na cabeça da pessoa que vai fechar depois, [que] vai escolher a foto”. Alguns consideram isso impossível, e produzem variações. “Você vai mandar a foto fechada e vai mandar foto aberta. [...] Já penso nesses dois formatos. Eu não sei o que o editor quer. Tem que mandar foto horizontal, foto vertical” diz FOTO-10.

Algumas vezes esse direcionamento pode ir contra aquilo que o repórter fotográfico gostaria ou considera melhor fazer. FOTO-11 me mostra fotos que fez de um protesto, captadas do alto de um prédio por solicitação da redação, para mostrar a extensão e o número de participantes. Mas diz que preferia fazer um trabalho mais centrado nas pessoas, nos cartazes e nos gestos. O que mostra que, apesar das preferências pessoais, é preciso adaptar-se ao estilo de imagem e à forma de trabalho de cada veículo para se manter trabalhando.

Tem que fazer? Beleza, vamo lá. Faz bonitinho [...]. Eu sigo muito os moldes do jornal. No retrato [...] vocês querem sempre luz externa, luz de flash? Muito bem enquadrado, muito limpo, fundo limpo, sempre bem definido. Tem uma linha de retrato que o jornal segue que não é difícil de identificar. Só que [...] você precisa ter muita paciência e uma cadência muito certa [...]. É uma coisa muito mais trabalhosa [...]. Mas faço no modo JORNAL e pronto. (FOTO-09)

Mas como a realidade se impõe em campo, a pauta precisa mais orientar do que definir. E nesse sentido é importante que o fotojornalista compreenda o que se busca com a matéria.

É difícil você chegar e falar ‘ah, vou fazer isso’. Você tem que ter, pelo menos, o que você quer passar, o que você quer daquilo, o que você espera daquilo. [...] Alguma linha. [...]. Você tem que ter um norte. A gente trabalha sempre em campo, então é difícil. Não é um estúdio, que você fala ‘ah, minha foto vai ser essa’. Não, não vai. É uma surpresa [...]. Então você tem que ter ali alguns planos. Mas tem que saber pra onde vai, do que se trata. O que você quer com aquilo. [...] Você tem que saber do que o repórter tá falando pra você não ir pra outro lugar. (FOTO-10).

A abordagem geralmente parte dos modelos – conscientes ou intuitivos – que o profissional carrega. “Eu tento primeiro reproduzir as referências pra ter um ponto de partida. [...] Depois eu começo a tentar fazer diferente [...] começo a olhar melhor o ambiente, as possibilidades”, diz FOTO-01.

Se precisa analisar o campo para descobrir como produzir uma imagem que represente adequadamente o evento, a observação do que está ocorrendo é uma necessidade essencial do trabalho. FOTO-08 diz que costuma “ver [...] quem tá fazendo o que. [...] ‘Pô, aquele tá lá, então deve ter alguma coisa lá [...]’. Então, gosto de observar [...] e me manter discreto”. Mas ele não gosta de pedir fotos. “Não gosto de abordar a pessoa pra fotografar [...] porque

eu acho que isso tira um pouco a espontaneidade. [...] Às vezes eu vou lá, e chego perto, e pá, e clico; e saio”.

Acompanhei uma dupla de repórteres em matéria sobre vendedores ambulantes e vi como FOTO-06, ao observar o que ocorria no entorno se adiantava a alguns pedidos do repórter. Enquanto TEXTO-06 conversava com um vendedor, FOTO-06 fazia fotos à distância, usando uma teleobjetiva. Troca a lente e, depois de um tempo, se aproxima do entrevistado, que mostra para o repórter um caderno com anotações da contabilidade, que são fotografadas. Essa imagem não entra na matéria, mas os dados que carrega serão úteis na produção do texto (vi outros fotógrafos fazerem o mesmo; a qualidade da DSLR possivelmente é o motivo pelo qual não usam o próprio *smartphone* para captar a informação). O repórter segue a entrevista e o fotógrafo recoloca a tele. Como usa um *Now Bomb*, isso agiliza as constantes trocas de lente. Passa então a fotografar outro vendedor, que nessa hora entrega pães a um cliente estacionado próximo à sua barraca. E volta até o repórter, que lhe pede uma foto posada do comerciante de pamonhas que havia sido entrevistado. FOTO-06 começa a clicar quando o vendedor vai pegar o produto, e faz várias fotos. Depois me explica que assim pode oferecer opções além da tradicional imagem posada. Quando o repórter vai conversar com o vendedor de pães, ele só observa. No momento em que uma foto é solicitada, mostra que já a fez. Seguem para outro ponto da cidade. Lá, apenas um entrevistado, que posou segurando alguns pães, é fotografado. Nova mudança de local. Ao chegar, FOTO-06 comenta: “vamos para a abordagem: chegar ‘pianinho”. Ou seja, não interferir na entrevista, nem ser muito notado. Noção corroborada por FOTO-09, para quem “um bom fotojornalista [...] sempre tá meio disfarçado, sempre tá meio quieto”. FOTO-06 observa os vendedores e começa a fotografar os bolos que a entrevistada vende, enquadrando também uma faixa que ocupa a traseira aberta do carro. Coloca uma teleobjetiva, se afasta, e faz mais fotos. Aguarda uma pausa no trânsito e vai para o meio da rua, de onde capta imagens que juntam no mesmo quadro o carro que vende bolos e, mais à frente, a placa de uma vendedora de sonhos. Disse que faz as fotos antes do repórter pedir para se prevenir contra negativas dos entrevistados. Descobri mais tarde que também usa essa estratégia para evitar a captação de fotos posadas.

A observação é fundamental quando o fotojornalista está desacompanhado do repórter e não recebeu indicações sobre o que fotografar. Assim, ele interpretará o tema da matéria a

partir do que descobre no ambiente. Sigo FOTO-X em pauta sobre uma biblioteca e espaço cultural. Na portaria, pede para falar com a assessora, que passa a nos acompanhar e dar informações. FOTO-X diz que a pauta não indicou uma foto ou visão específica e que por isso ele pode criar. Vamos ao primeiro andar, de onde se obtém um panorama do local. Ele nota que uma pessoa cega usa uma espécie de *scanner* que transforma em áudio o conteúdo das páginas dos livros, e a fotografa. Com uma teleobjetiva, capta pessoas que usam o espaço de informática. Faz fotos entre as estantes. Descobre uma pessoa lendo e faz imagens dela, sentada em um sofá, depois de colocar uma grande angular. Volta para a tele e continua a fotografar por entre as estantes tendo, ao fundo, jovens com fones de ouvido usando computadores. Uma moça lhe pergunta onde as fotos serão usadas. Ele diz que é do JORNAL e que não está identificando as pessoas porque o foco é o espaço cultural. Mas não sabe dizer quando a matéria será publicada. Voltamos ao térreo, onde há um espaço de convivência para crianças. Mais fotos. Subimos novamente as escadas. Mais fotos para baixo, agora registrando locais que ele não havia visto antes. De repente diz que precisa de um personagem. Olha em volta e fala para a assessora: “pode ser você”. Ele a orienta a ficar entre as estantes, como se estivesse procurando algum livro, e faz as fotos. Vamos ao último andar, de onde ele fotografa espaços que existem no vão central. Voltamos ao primeiro e ele retoma a foto da assessora entre as estantes, dirigindo-a: “não, muito *fake*”, “um pouco mais para o fundo”. Ela fica pegando e devolvendo os livros, e ele faz várias fotos. “Dá uma folheada”, “mais perto da estante”. Quando finaliza, diz que quer andar pelo espaço externo. Caminhamos no entorno do prédio, onde FOTO-X faz fotos da arquitetura do local. Aqui a obtenção de imagens por observação foi complementada por uma produção dirigida.

Estar atento ao entorno pode levar um profissional a ver aquilo que os outros não enxergam. FOTO-Y conta que essa atenção o fez conseguir uma foto exclusiva, quando acompanhava a saída de um empresário preso na operação Lava Jato da carceragem da Polícia Federal em um carro com vidros escuros. Vários fotojornalistas tentam captar a imagem do homem quando o carro passa, mas uma película no vidro impede que as pessoas no interior do veículo apareçam. Enquanto o carro se afasta, todos começam a ver as fotos no LCD da câmera, na esperança de ter obtido algo interessante. Ele permaneceu atento ao automóvel, que para num semáforo próximo. Nesse momento FOTO-Y saiu correndo, alcançou o veículo antes do semáforo abrir, encostou a objetiva no vidro e teve tempo de disparar uma única vez.

Obteve assim a fotografia que mostrava que o empresário havia saído da PF em direção à prisão domiciliar. Mesmo muito granulada e com reflexos do ambiente, a foto foi capa do jornal no dia seguinte.

Mas observar não basta. A estória acima mostra que é fundamental movimentar-se. E essa é uma característica que vejo em todos os repórteres fotográficos que acompanho, inclusive em algumas produções de retratos. Necessidade que é explicitada por FOTO-02 quando pergunto ‘o que pensa’ na hora de fotografar. “Procuro deixar ela o mais... limpa [...] que não tenha coisa no quadro que interfira na mensagem [...]. Às vezes é fechando mais o ângulo, às vezes indo um pouquinho mais pro lado, um pouquinho mais pra trás, um pouquinho mais pra frente. Se movimentando”.

E mesmo em minúsculos espaços físicos o fotógrafo pode mover-se em busca de ângulos que permitam construir diferentes significados ou padrões estéticos. É o que vejo FOTO-04 fazer na salinha branca e velha onde o repórter entrevistava um candidato ao senado. Observei que em determinados momentos ele teve de usar o LCD retrátil, invés do *viewfinder*, em função do ângulo desejado. Mesmo assim produziu uma série de variações, buscando se valer dos poucos elementos da cena – um velho ar-condicionado, um medidor de glicose sobre a mesa, a aliança de casamento do entrevistado e um espelho – para criar discursos visuais (respectivamente – me contaria mais tarde –: a campanha com poucos recursos, a doença do entrevistado, a aliança com outros partidos, e a volta de alguém que deixou a política partidária há muitos anos). São interpretações que ele foi dando ao tema a medida em que vai unindo o que ouve ao que vê no ambiente. Mas para isso precisou caçar ângulos. Mais tarde me conta que se movimenta porque sua atenção é convocada por inúmeros elementos.

A informação na verdade ela surge. [...] Pisei nessa [...] sala, olhei, aí ela surge. Não tem como você prever [...]. Às vezes tem, atrás ou no lado, [...] ou na frente, [...] alguém com alguma camiseta, alguma coisa escrita [...] Então a gente tem que movimentar pra poder caçar essas oportunidades, né. [...] Porque se você fica parado você só vê aquilo ali e pronto. (FOTO-04)

Mas há casos em que o fotojornalista simplesmente fica preso a uma única posição. Isso pode ocorrer por direcionamento da assessoria – em coletivas ou espetáculos – mas também em função do contexto. Vi isso em uma delegacia, quando acompanhava FOTO-07 e uma repórter na cobertura da prisão de um homem acusado de estuprar um adolescente. Logo no início da entrevista com a delegada, cinegrafistas de três emissoras posicionam as grandes

câmeras, com tripés, na frente da policial, interrompendo a passagem na pequena sala. Pedem ainda para organizar o visual do fundo, retirando uma bolsa e colocando o logotipo da Polícia Civil na tela do computador. FOTO-07 fica preso a uma única posição, entre os cinegrafistas e a parede. A variação possível foi fazer fotos mais abertas (mostrando o ambiente) e mais fechadas (só do rosto e das expressões da delegada). Terminada a entrevista ele transfere algumas fotos para o *smartphone* e as envia para a redação.

Quando está no ambiente, observando, o fotógrafo pode escolher a abordagem a ser dada para as imagens. As duas linhas de força mais citadas foram os vieses informativo (Figura 25) e estético (Figura 24). “Eu procuro fazer coisas estéticas que tenham um impacto visual [...] que as pessoas parem pelo menos e olhem”, diz FOTO-01. Mas muitas vezes a informação se sobrepõe, e a questão estética é deixada em segundo plano. FOTO-04 argumenta que, no momento da produção, não é possível separá-las.

Figura 24 – Imagem escolhida pelo impacto visual



Fonte: Jornal Notícias do Dia
Notas: Foto: Flávio Tin

Caminha junto. [...] É lógico, o principal que a gente tem que fazer é a informação. [...] Às vezes, esteticamente desse lado aqui tá melhor por conta da luz ou alguma coisa assim [...]. Mas [...] do outro lado [...] tem alguém com uma placa de

protesto. ‘Ah, eu não vou lá porque tá ruim a luz’. Não! Tem que ir, tem que fazer. Então [...] se for pra colocar assim eu falo que o estético fica em segundo plano. [...] Porque o fotojornalismo, o que eu acho que mais conta mesmo é a informação. (FOTO-04)

Figura 25 – Imagem de baixa qualidade



Fonte: Acervo Biblioteca Pública Estadual de Santa Catarina

Notas: Foto minúscula é usada na manchete de capa. Apesar da baixa qualidade técnica e estética, a imagem carregava grande valor informativo pois ‘comprovava’ que o prefeito eleito só soube da suspensão da diplomação no local onde ela ocorreria. Foto: Júlio Cavalheiro.

Na equação entre estética e informação, o que o fotojornalista busca é ter uma ‘boa foto’. Mesmo enfatizando que cada caso é um caso, FOTO-10 explica sua forma de buscá-la.

A primeira coisa é observar. Sentir a atmosfera do lugar. [...] Uma fotografia não vai retratar a verdade absoluta. Mas você tem que tentar trazer o máximo de fidelidade. [...] O segundo é se livrar de preconceitos [...] e tentar se aproximar do que tá acontecendo [...]. Conversar com as pessoas, abaixar na altura delas [...]. Passar alguma confiança, olhar no olho dela. No caso do retrato quem vai dar a foto pra você não é a sua câmera, é o retratado. [...] [Já num] *hard news*, [...] protesto, é mais uma arte de passar por ali e tentar não ser notado, não influenciar a imagem. [...] Uma câmera sempre acaba modificando um pouquinho o comportamento das pessoas. [...] Chega e fica com a câmera baixa até a hora que a pessoa parar de reagir por causa da câmera. [...] E quando é *hard news*, é protesto, o bicho pegando, a pessoa acho que nem percebe que tem uma câmera ali. [...] Daí é você se posicionar de uma forma que você não vá se machucar e tentar captar esses momentos. [...] Se você não toma esse cuidado, ela pode influenciar [...] a imagem. [...] Quando eu vejo que aquilo foi feito pra mim, eu abaixo a câmera e desisto do personagem. [...] Não tem mais sentido ele ali. Perdeu a verdade aquilo (FOTO-10).

Mas nem todas as fotos feitas em uma saída são para a matéria pautada. Notei que alguns fotógrafos captam também imagens que possam gerar pautas ou compor o arquivo do veículo (e/ou o próprio). Certo dia quando esperamos o carro para voltar à redação FOTO-01 faz fotos de uma igreja em reforma. Perguntei porque a fotografava e ele me disse que a imagem poderia ser usada por um colunista ou ir para o arquivo, pois é uma igreja antiga e importante. Outro dia, enquanto amargávamos um congestionamento a caminho da pauta, esse mesmo fotojornalista observa um ônibus velho transitando e faz várias fotos. Me explica que uma lei municipal limita em dez anos o uso de coletivos não articulados, e que a foto pode render uma denúncia. Já FOTO-06 fotografa mulheres que andam de sombrinha sob o sol escaldante, enquanto aguarda a chegada de um delegado na cena de um crime. Mais tarde, já na redação, avisa o redator da previsão do tempo que fez esse tipo de fotografia, e uma é então usada.

Percebo ainda que a captação de fotografias inclui o apagamento das marcas da produção jornalística, ou seja, das referências ao próprio trabalho, o que me é explicitado por FOTO-01, que diz buscar sempre “remover o repórter ou o que é para estar atrás da câmera, o que não é natural daquele ambiente”. Vivencio isso quando FOTO-04 busca um ângulo para enquadrar o logotipo da prefeitura, presente na porta do caminhão, e as pessoas que carregam sacos com doações. Mas no apertado espaço entre o veículo e a parede da Arquidiocese estava, ao fundo, a repórter, fazendo uma entrevista. Para não pedir que ela saísse dali, pois isso atrapalharia a conversa, o fotojornalista busca escondê-la atrás dos trabalhadores que passam carregando doações.

Por fim é importante que o fotojornalista compreenda seu próprio trabalho.

Seu trabalho fica mais completo quando você pensa o que você tá fazendo ali. [...] Você ganha um rumo pra onde caminhar quando você entende o que tá acontecendo e tenta contar isso. Não sair correndo atrás de manifestante que nem louco. Você tem que interpretar. A polícia bateu nos manifestantes, os manifestantes quebraram tudo. O que aconteceu? Qual que é a verdade da história? Vamos tentar interpretar. Porque às vezes você pega um ato de vandalismo ali que não foi verdadeiro, [...] e crava com aquela imagem. Não. Você tem que tomar cuidado com isso de ver qual é a imagem que vai resumir bem, sei lá, um protesto. Teve um doido em dez mil pessoas que pichou alguma coisa na parede. [...] Ela pode fazer parte de uma história, mas ela não vai ser a imagem única daquele protesto [...] que tinha dez mil pessoas lutando por alguma causa [...]. É esse o cuidado. O fotógrafo tem que saber o que tá acontecendo. (FOTO-10)

5.3.3.1 Dificuldades para fotografar

Mas para buscar essas imagens os fotógrafos precisam vencer uma série de dificuldades. Do equipamento a ser levado até criar imagens de algo que não se pode ver, trarei aqui alguns desses obstáculos à produção fotográfica.

Talvez a pressa – ou, dito de outra forma, a falta de tempo – seja o maior deles, pois foi reiteradamente destacado por diversos profissionais, principalmente quando o material é feito para *web*. Condição de trabalho que parece levar a coberturas expressas ou fragmentadas. Vejo isso ao acompanhar dois jornalistas em partida de um esvaziado campeonato estadual de futebol masculino, fato que também não os estimula a fotografar o jogo até o fim, pois como haverão poucos lances interessantes o jornal está mais preocupado com o resultado do que com as imagens. Passamos o primeiro tempo no gramado, onde FOTO-05 basicamente usa uma teleobjetiva. Sem precisar ficar parado ou atrás das placas de publicidade, ele não se vale de banquinho nem monopé. Faz várias fotos em sequência, em função da rapidez com que tudo acontece, mas apenas nos lances de ataque. Passa a maior parte do tempo conversando conosco ou com outro fotojornalista que também acompanha a partida. No intervalo subimos para as arquibancadas de onde, no segundo tempo, ele capta a defesa do goleiro em uma falta, bem como um gol de pênalti, sempre fotografando em modo contínuo. Vi que logo após fazer isso ele repassa as fotos e apaga as ruins para não acumular muito material. Troca a teleobjetiva por uma 40 mm e faz retratos dos torcedores que a repórter entrevista. Muitas pessoas se levantavam para serem fotografadas. FOTO-05 pede que voltem a ficar sentadas, como estavam antes deles chegarem, tentando simular uma normalidade, quebrada pela presença dos jornalistas e, principalmente, da câmera. Saímos antes do final do jogo.

A pressa pode dificultar a captura da fotografia desejada. Quando uma tempestade se aproximava da cidade, FOTO-02 é incumbido de fazer imagem para a previsão do tempo. A redação fica em uma região elevada, e era possível ver as nuvens e raios, bem como a chuva ao longe. Ainda não estava escuro e ele não consegue usar velocidades muito baixas para captar os raios. Mas precisa entregar logo a foto. Faz algumas tentativas e desiste. “Vai precisar de apoio de uma legenda”, diz, frustrado em ver que não foi possível dar a dimensão do temporal que se aproximava.

FOTO-11 afirma que a produção de retratos requer tempo, sintonia com o personagem, conversa e observação. Diz que é preciso entender a pessoa a ser retratada. Mas que o personagem também precisa aceitar o seu trabalho. Explica que há pessoas não têm tempo para isso. “Só cinco minutos”, como muitos dizem. E que nessas condições não é possível construir um bom trabalho. Relata que sempre pede para fazer o ensaio em dois ambientes, para ampliar as opções. No início do processo, quando monta os equipamentos, prefere estar só com o assessor, para não ocupar o personagem. Mas diz que há sempre os contraexemplos, aquelas pessoas que se abrem, que disponibilizam seu tempo e que aceitam as sugestões que ele traz. Conta que foi fazer um retrato para matéria sobre a reforma de um apartamento, mas ao chegar no local o homem lhe disse que as fotos tinham de ser feitas na frente do prédio. Ele insistiu uma vez, mas a pessoa negou secamente. Fez então o retrato naquele local. Cuidou da composição, incluiu o edifício. Esse seria o típico personagem que não permite a execução de uma boa foto, porque não dá espaço para o fotógrafo trabalhar.

Mais do que em uma única matéria, a pressa é vista principalmente no conjunto de matérias que um jornalista tem de fazer ao longo do dia, pois isso define o tempo disponível para cada uma. Observei que nas duas redações menores, do sul e do centro-oeste, o número de pautas diárias era maior, e conseqüentemente o espaço dedicado a cada matéria era mais exíguo. A prioridade na cobertura de temas do dia a dia e o enxugamento das redações parece contribuir para isso. O tempo também pode ser problema em função da dificuldade de locomoção entre pautas, o que é mais sensível quando se fica pulando de uma cobertura para outra de modo não planejado.

Quando chega na redação para editar um vídeo FOTO-01 é avisado que deve fazer uma pauta em um bairro a 15 km da redação, onde ocorre fiscalização de transporte irregular. No caminho ficamos presos em um congestionamento. Mesmo com a editora de online enviando mensagens e insistindo que era preciso chegar rápido, não havia o que fazer. Depois de uma hora chegamos ao destino, mas os fiscais já não estavam mais lá. FOTO-01, que nessa pauta encontrava-se sozinho, sem um repórter, não parecia ter muitas informações sobre o que fazer e assim, produziu imagens genéricas da praia, com pessoas tomando sol. Segundo ele, essa seria uma tarefa secundária, pois são fotos bastante usadas como ilustração durante o verão. Quando retornamos à redação a notícia já havia sido publicada no site e no *Facebook*, com fotografia cedida pela assessoria da prefeitura.

Mas o problema da locomoção pode ser causado pela terceirização. FOTO-X sai para uma pauta, de Uber, e no caminho, em uma área central da cidade, ouve o estampido de um tiro e, em seguida, vê um homem apontando uma pistola para outra pessoa, que parecia ser um usuário de crack ou morador de rua. Rapidamente, e de dentro do veículo, faz uma foto e pede para o motorista estacionar. O condutor se recusa e segue o fluxo do tráfego. FOTO-X não consegue saltar para entender o que está acontecendo. A imagem captada é enviada para a redação, que começa a buscar informações sobre a ocorrência, identificar o homem armado, e entender a situação. Descubro que anos atrás o jornal era atendido por uma cooperativa, que atuava aos moldes de um tradicional motorista de redação, indo e parando onde e quando os jornalistas necessitassem. Agora cada pauta conta com um motorista diferente, e alguns se recusam a levar os profissionais para determinadas áreas periféricas. Essa situação demonstra o quanto o motorista também faz parte da equipe jornalística, e como a terceirização dessa atividade pode atrapalhar o trabalho. A economia com o Uber pode levar a um aumento no tempo para obter informações e gerar incertezas, pela impossibilidade de cobertura imediata. A foto é publicada na capa da edição impressa do dia seguinte, sustentando a versão do tiro dada pelo repórter fotográfico, mas apresentando o contraditório (o policial, identificado pela foto, disse que não atirou).

Nem sempre é possível obter as imagens desejadas na hora ou dentro do tempo planejado. TEXTO-05 me conta que levou cerca de um mês – tempo extraordinariamente incomum para a correria da redação do centro-oeste – para que o repórter fotográfico conseguisse imagens de um determinado tipo de ave, tema da pauta. Diz que obteve facilmente as entrevistas, mas não conseguia gravar os vídeos. Um observador de aves foi quem deu sugestões que levaram à captura das imagens, precedida por horas de observação. FOTO-05 comentou comigo, mais tarde, que a captura teve uma dificuldade adicional: conseguir manter o foco nas aves durante o voo, usando a DSLR.

A pressa pode se dar também pelo pouco tempo disponível do entrevistado. Foi o que vivenciou FOTO-X quando precisou fotografar um dirigente de uma categoria esportiva automobilística. O único horário disponível para a entrevista era durante o almoço. Ele montou tripé e flash e fez algumas fotos. Mas nada ficava bom porque o entrevistado estava comendo. Quando o personagem levanta para ir embora ele pede uma foto. Conta que ser fluente em inglês, nesse momento, foi essencial. O dirigente olha, sério, para a câmera.

FOTO-10 faz a foto, mas não gosta do resultado posado e formal. Ato contínuo, quando o homem vai sair, o fotógrafo lhe diz “seus óculos estão tortos”. O dirigente, que ainda está de frente para a câmera, leva as mãos para arrumá-los e é novamente fotografado. Essa última imagem é a que foi usada na matéria. Foi a única boa da série, disse FOTO-X. Aqui, o fotojornalista lança mão de uma artimanha para burlar a formalidade e o curto tempo disponível.

Por outro lado, quando se tem tempo para pensar e executar o que foi planejado, é possível não só compreender melhor o contexto do que ocorre, como produzir imagens que representem de modo mais adequado essa situação. É o que FOTO-09 diz ao explicar que pode usar nas reportagens e especiais os conhecimentos que adquire vendo filmes, pois tem um tempo maior para ficar com os entrevistados.

Quando tu tá num lugar e tu entende a luz [...] tu já sabe onde vai ser a melhor cena. [...] Então tu fica, ali, esperando a coisa boa. É outra metodologia. [...] E nessas viagens longas eu consigo fazer isso. Eu consigo ficar muito tempo com os caras, consigo ver qual que é a melhor luz, consigo ver quem é o melhor cara, quem deixa eu me aproximar mais. E fico perto, e tal, e vou me aproximando e vou sacando. É uma coisa muito intuitiva. [...] É só observação.

Ter pouca ou nenhuma informação sobre a pauta, e muitos assuntos a cobrir, também pode dificultar o trabalho dos fotojornalistas. Percebo isso quando acompanho FOTO-06 em uma corrida comemorativa ao Dia Internacional das Mulheres. Ele estava em uma universidade quando recebeu ordem de ir ao evento. Mas não sabia direito o que precisaria ser feito. Chegou quando a corrida já havia começado. Não fotografou a vencedora, apenas algumas das competidoras. Faz fotos de mulheres que a repórter entrevista, bem como das vencedoras quando é entregue a premiação. Mais tarde fico sabendo que eles realizavam duas pautas paralelamente. Uma sobre a corrida e outra sobre o Dia das Mulheres.

Quando saem da passarela após cobrir a apuração das campeãs do carnaval, em direção à sede da escola vencedora, FOTO-X e TEXTO-X não sabem por onde a taça irá para a comunidade. Chegamos lá antes do grupo que carregava o troféu, e FOTO-X busca um ponto elevado para fotografar, pois imagina que eles virão pela rua principal. Sobe ladeiras, pede para entrar em casas com dois andares. Conversando com moradores descobre que o carro tomou outro caminho e aportará pela parte alta do morro. FOTO-X consegue uma carona para ir rapidamente até a sede da escola. Eu e TEXTO-X vamos a pé. Chegamos logo depois do troféu. FOTO-X já está fotografando a taça, que para na casa da matriarca da escola. Ali

TEXTO-X faz mais um *take* de vídeo com o resto de bateria que tem. Como há muita gente e pouco espaço, FOTO-X fotografa com a câmera sobre a cabeça. O troféu segue para a sede da escola. Vamos atrás. A diretoria sobe no palco e fica exibindo a conquista. A sede está lotada. FOTO-X está atrás do palco, e pede aos dirigentes que desçam para captar todos frontalmente. Eles posam estáticos com a taça na mão. Por *Whatsapp* somos avisados que precisamos voltar à redação.

“Falta de tempo e falta de informação sobre a pauta” são as principais coisas que atrapalham na hora de fotografar, resume FOTO-02. Mas há também outros problemas.

O trabalho pode ser dificultado pela falta de comunicação entre repórteres de texto e imagens. Vejo isso quando sigo, num sábado cedo, com FOTO-11, para uma pauta sobre a atuação de jogadores veteranos de futebol em um pequeno time. Quando chegamos, nem o assessor de imprensa nem o repórter estão lá, tampouco atendem o telefone. FOTO-11 quer começar a trabalhar mas, primeiro, precisa identificar os personagens. Depois de uns vinte minutos decide entrar no vestiário, se identificar e perguntar quem são os jogadores mais velhos, mesmo sem saber exatamente quem será abordado ou priorizado pelo repórter de texto. Eu fico do lado de fora. Ouço ele dizer que gostaria de fotografar um dos jogadores vestindo a camisa do time. Percebo que está conversando com os possíveis personagens, e fotografando. Quando os jogadores saem para o gramado FOTO-11 me explica que está fazendo um ensaio, pois não gostaria de fotografar só o treino. Fez os jogadores se vestindo e detalhes como luvas e chuteiras. O repórter de texto chega. FOTO-11 conversa com ele para entender a proposta da pauta. Enquanto o repórter fala com dois jogadores percebo que FOTO-11 está incomodado, pois aquilo mantém ambos fora do treino e ele não consegue fotografá-los em ação. Mais tarde me diz que preferia que a entrevista tivesse sido feita depois, já que o repórter chegou atrasado. Mas havia mais problemas. Embora a pauta que o fotógrafo recebeu citasse que os personagens seriam os jogadores com mais de 30 anos, o repórter lhe disse, ao chegar, que a matéria focará apenas dois deles, justamente aqueles que agora entrevista. É uma limitação que deixou FOTO-11 nitidamente contrariado, pois faz o ensaio no vestiário perder o sentido. Quando o repórter libera um dos jogadores FOTO-11 começa a fotografá-lo dentro de campo. A entrevista termina e todos os jogadores passam a fazer alongamentos, que FOTO-11 fotografa com uma teleobjetiva. Troca para uma grande angular e se aproxima do grupo, a partir de um plano inferior e tendo uma bola em primeiro

plano. Diz que estava criando imagens que pudessem sugerir as dificuldades que o time enfrenta. Quando o aquecimento termina, vai para a beira do gramado, recoloca a teleobjetiva e fotografa os grupos que se formam. Sobe na arquibancada em busca de outro ponto de vista para registrar o treino. Quando descemos ele faz fotos de meninos que assistem tudo pelo alambrado. No final, FOTO-11 fotografa um dos veteranos, pedindo que treine com bola. Depois fica conversando sobre a experiência do jogador em times fora do país. Essas conversas auxiliarão, mais tarde, a produção de legendas.

No centro-oeste, vejo que FOTO-04 tem dificuldade para encontrar o repórter na cobertura de um evento onde o governador faria o anúncio de reajuste de um benefício estadual voltado à população de baixa renda. Quando chegamos, vindo de outras pautas, o repórter de texto já estava lá, enviando desde cedo fotos e informações para a redação. Devido ao intenso barulho ele não conseguia ouvir as chamadas ao telefone. FOTO-04 só conseguiu começar a trabalhar depois que o encontra e compreende a pauta.

A identificação das pessoas é muitas vezes fundamental para o repórter fotográfico saber quem precisa fotografar. Essa foi a dificuldade de FOTO-04 quando chegou em uma reunião partidária que discutia candidaturas às eleições estaduais. Para saber quem eram as principais lideranças conversava com o repórter de texto, com assessores do partido, bem como valeu-se de um cartaz que trazia fotos de alguns políticos daquela agremiação. Ter essa informação também é essencial para a produção de legendas e o arquivamento das fotografias. Uma estratégia interessante é usada por FOTO-11, que grava informações em áudio na câmera, junto às fotos, para poder identificar as pessoas e lembrar dados mais tarde¹⁵⁸.

Às vezes o fotógrafo pode ter dificuldade para se movimentar ou observar o ambiente, ou mesmo ter de proteger o equipamento. Isso pode ocorrer em trabalhos junto a multidões. Acompanhei uma dupla de repórteres que buscava dez ‘cases’¹⁵⁹ (compostos de uma foto e breve informação para legenda) e uma foto da multidão durante o carnaval. A chuva forte que caiu quando chegamos foi um problema adicional, pois os foliões ficaram encharcados, e FOTO-02 precisou ter mais cuidado com o equipamento. A maioria das fotos foram retratos posados, exceto as feitas quando chovia forte, pois foram captadas de longe. Quando a chuva acalma saímos andando em meio ao povo. A câmera era protegida sob o braço, tanto da garoa

158 Esse modelo de câmera permite gravar áudio, cujos arquivos ficam ordenados temporalmente, e por isso podem ser associados à imagem que os precede.

159 Mesmo sabendo que é oriundo da publicidade, me valho aqui do termo usado pelos repórteres.

quanto dos foliões. FOTO-02 sobe em um trio elétrico para fazer fotos da multidão. De volta ao chão, quando queria fotografar precisava desviar das pessoas entre a câmera e o grupo desejado. Algumas fotos são feitas com o celular e logo enviadas para a redação. O processo de seleção e identificação das imagens contou com a ajuda da repórter para evitar erros nos nomes.

Após conversar com o repórter e se inteirar da pauta FOTO-04 buscou espaço em meio à população que se aglomerava em torno da comitiva do governador. Havia muitos repórteres fotográficos e cinematográficos, e ele procura um ângulo para fotografar. Em determinado momento o grupo senta-se perto do palco para assistir um coral de crianças. Praticamente ninguém, entre os jornalistas de imagem, captava a apresentação. O foco era o governador e seus acompanhantes. Nesse local um problema era o trânsito de pessoas, que por vezes passavam em frente às câmeras. Quando os políticos se deslocam para o palco a maior parte dos repórteres segue para perto deles. FOTO-04 faz o contrário, e vai para o fundo, ficando em meio à multidão que aguardava o pronunciamento. Quando o governador é anunciado ele troca a grande angular, que usava para fotografar as pessoas, por uma teleobjetiva, com a qual registra o pronunciamento. Quando nota que o governador vai fazer o esperado anúncio, volta-se para a multidão e capta os movimentos e expressões que se seguem ao anúncio do reajuste. Ao final, perde a foto posada dos políticos sobre o palco, mas diz que não se preocupa com ela, pois seu foco estava na ação. Apesar de todo esse trabalho do repórter fotográfico, são as imagens do repórter de texto que alimentam a maior parte das seis matérias publicadas sobre o evento.

A falta de espaço para trabalhar pode ser um problema em eventos onde há muitas pessoas ou os jornalistas de imagem tem local delimitado para atuação. FOTO-04 cobria a assinatura de um convênio para a construção de moradias populares. Autoridades e políticos de diversos matizes, representantes da sociedade civil e jornalistas lotavam o auditório. Antes do início da solenidade oficial todos circulavam livremente pelo local. Quando o prefeito chega há uma aglomeração de jornalistas ao seu redor, repórteres de TV à frente. Fotógrafos ficam atrás e muitos, a exemplo de FOTO-04, precisam captar imagens com a câmera sobre a cabeça, observando o enquadramento pelo *LiveView* do visor retrátil. Quando consegue um buraco entre os repórteres, ele também faz fotos com a câmera colada ao rosto. Estou perto o suficiente para ouvir o disparo em sequência. Quando o evento vai iniciar a assessoria do

governo indica aos fotógrafos e cinegrafistas o local onde podem ficar, ao lado do pequeno palco. Alguns cinegrafistas ficam no fundo do auditório, mantendo as câmeras sobre tripé. O cerimonial reforça o pedido para que a imprensa não ocupe o corredor central. FOTO-04 deixa a mochila com equipamentos atrás do palco, e trabalha só com a câmera na mão. Na aglomeração do parco espaço destinado aos jornalistas de imagem ele precisa muitas vezes fotografar com a câmera sobre a cabeça. Ao final do evento os principais políticos envolvidos na assinatura do convênio posam para uma foto coletiva. Em seguida vejo que FOTO-04 conecta a câmera ao celular e transfere algumas imagens para a redação. O evento prossegue com discursos. FOTO-04 volta a fotografar, circulando pelo auditório. Faz imagens das pessoas que falam. Agora tem mais liberdade para escolher os ângulos e distâncias. Também fotografa algumas autoridades que estão sentadas. Mais tarde me explica que prioriza fotografar as pessoas que podem render futuras pautas.

Se o kit básico de trabalho de um fotojornalista já é pesado, há situações em que ele precisa levar ainda grande quantidade de acessórios. É o que ocorre em certas produções de retrato, pois geralmente não se conhece o ambiente. Vejo isso quando a repórter fotográfica, chegando ao apartamento da atriz, pergunta pelos espaços disponíveis para fazer as fotos e monta, em um apertado e escuro corredor, um tripé com flash e sombrinha. Assim que a entrevistada chega são feitas algumas fotos nesse espaço. A fotógrafa orienta local e pose. Depois troca a objetiva e faz fotos sem flash, usando a luz que vinha de uma grande janela. A produção foi rápida. Mesmo assim pede desculpas para a repórter pela demora, e completa: “ela é muito expressiva!”. A atriz, que estava em uma cadeira de rodas, é transferida para uma poltrona. A repórter fotográfica segue captando imagens. Move o tripé com flash e sombrinha para o lado da atriz e faz mais algumas fotos. A entrevista já está acontecendo. Retira a sombrinha e direciona o flash para a parede branca. Senta-se no chão, de frente para a entrevistada, e volta a fotografar. Primeiro de perto, e depois de mais longe. O tripé com flash é transferido para a lateral direita. Mais fotos, agora de um ângulo lateral. A sombrinha é recolocada. Tenho a impressão que ela busca as expressões que a atriz faz ao contar suas histórias de vida. O ritmo de trabalho diminui, contrastando com a intensidade do início, e ela parece ter tempo para estudar as expressões faciais e corporais. Não vi isso nas outras redações, pois antes da intensidade diminuir o fotojornalista já tinha que sair para outra pauta. O flash já não é mais mudado de lugar. Mas ela troca de objetiva. Faz fotos verticais e

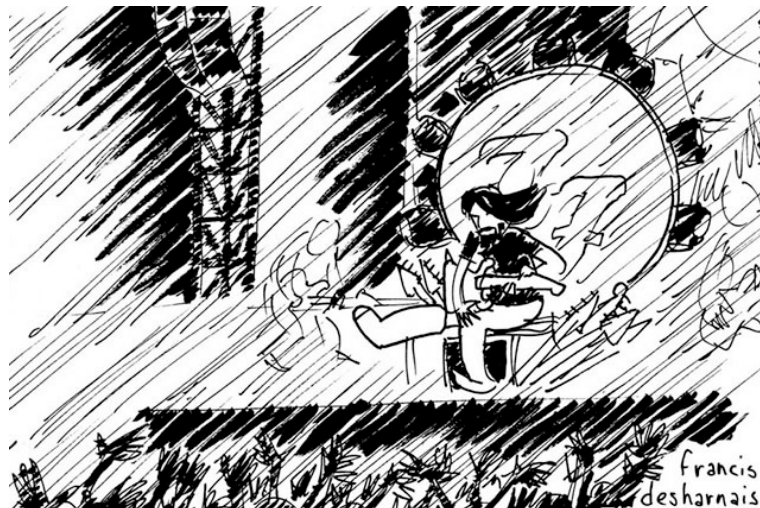
horizontais. E depois passa a desmontar o equipamento. A entrevista ainda segue por vinte minutos. A matéria é publicada doze dias depois.

O clima pode dificultar o trabalho do repórter fotográfico. Dos casos que acompanhei, a chuva apareceu como principal empecilho, pois pode levar a falhas caso o fotógrafo esteja usando corpo ou objetivas que não são vedadas. Como câmeras e lentes de melhor qualidade são mais caras, é comum que os repórteres, principalmente de veículos menores, não as tenham, ou não as usem todos os dias. FOTO-X e FOTO-Y trabalharam sob um temporal na cobertura do desfile das escolas de samba. Mesmo estando com um corpo *full frame* selado, FOTO-X disse que protegeu o equipamento com um saco plástico e que por isso só teve um pequeno mau contato ao final do desfile. Já FOTO-Y não teve a mesma sorte. Uma de suas objetivas parou de funcionar e precisou ser enviada para manutenção.

A roupa também pode ser uma limitação para fotografar eventos políticos, dependendo da exigência da instituição. No centro-oeste descubro que o único local a impor restrições é a Assembleia Legislativa, que exige terno e gravata para circular livremente, e proíbe o uso de *Now Bomb* ou mochila. São apenas aceitos os antiquados coletes de múltiplos bolsos, típicos do fotojornalismo das décadas de 1970 e 1980. Se não se adequar o profissional só poderá fotografar a partir da área reservada à população. FOTO-04 afirma que isso não condiz com a realidade da imprensa local, que não têm setoristas e onde a cobertura é extremamente fragmentada. Explica que quando sabe com antecedência que haverá pauta na Assembleia mantém um terno no carro da redação, que veste ao chegar lá. Relata que já precisou pedir ao motorista para pegar a roupa em sua casa quando cobria um protesto e notou que necessitaria entrar no local. A diversidade de pautas ao longo do dia, bem como o calor da região o impedem de trabalhar de terno durante todo o dia.

Mas há locais onde é simplesmente proibido fotografar (Figura 26). Audiências, julgamentos e espetáculos são exemplos onde fotojornalistas podem ser impedidos de trabalhar. Nesses casos um ilustrador pode ser chamado, retornando a cobertura imagética a modos de trabalho pré-fotográficos. Ou então o repórter fotográfico pode tentar captar fotos na entrada ou na saída desses espaços. Foi o que fez FOTO-06 quando acompanhava audiência em processo ligado a um ex-prefeito: seguiu – fotografando em modo contínuo – o político que saía apressadamente do local e se esquivando da câmera.

Figura 26 – Quando a fotografia não pode ser captada



Fonte: <http://bado-badosblog.blogspot.com/2015/07/the-art-of-circumventing-rigid.html>

Notas: Ilustração criada por Francis Desharnais para o jornal canadense *Le Soleil*, que se negou a enviar um fotojornalista ao show da banda *Foo Fighters* devido à imposição de um contrato de cessão dos direitos de todas as fotos captadas. Outros veículos também boicotaram o evento.

Pode haver também resistência ou negação ao trabalho do fotógrafo. Uma dupla de repórteres busca estragos causados por foliões durante o carnaval. Enquanto caminhamos, FOTO-01 fotografa um grupo de moças que espera abrir a loja em que trabalham. Quando TEXTO-02 se aproxima para conversar, há resistência. Elas não gostaram de terem sido fotografadas. O repórter precisa insistir para conseguir que ao menos uma delas concorde em falar e, depois, aceite aparecer em uma foto. Quando FOTO-01 a fotografa, uma das moças do grupo, desconfiada do enquadramento, vira de lado.

Esse profissional diz que seu trabalho também é atrapalhado quando as pessoas querem impedi-lo de fotografar. “Já fui ameaçado [...] polícia apontando arma pra mim. [...] Já fui ameaçado em hospital. Já quase bateram em mim”. FOTO-02 conta uma tentativa de impedi-lo de fotografar.

Com polícia eu quase fui preso. [...] E eu tava [...] fotografando. Pro jornal. [...] um flagrante, na rua. [...] E eu só não levei adiante o meu direito de ir porque eu tava no final do meu expediente e tinha que voltar para casa rápido, e eu já tinha feito a foto. [...] Não precisei apagar. Ele achou que eu não tinha feito foto. [...] Quando ele tava terminando de reclamar já estava sendo publicado.

Ele também relata que quando um policial foi preso, acusado de assassinato, foi impossível fotografá-lo porque a corporação o invisibilizava. “Ele tava totalmente blindado. Ninguém tinha foto dele”.

A pressão pode vir também de populares. Um *freelancer* é contratado pelo jornal do sudeste para acompanhar a caravana do ex-presidente Lula que passa por Curitiba. Acompanho os editores receberem mensagem do fotógrafo dizendo que ‘tomou um corredor’ do MST quando foi decolar o *drone*, e que por isso não conseguiu fotografar nem filmar. Diz que está com medo e assustado, e não se identificou como ligado ao jornal. “Cagão! Se tem medo, por que foi?”, diz um dos editores, meio brincando, meio falando sério, mas inconformado por não ter as imagens.

FOTO-X diz que nunca apagou ou mostrou, por pressão de alguém, uma foto que tenha feito. E narra uma situação onde assessores de um prefeito tentaram lhe tirar o cartão.

Primeiro evento que o PREFEITO e o GOVERNADOR estavam juntos. [...] Eu falei ‘cara, é a foto!’. E alguém sentou no meio deles [...]. E o PREFEITO ele tinha um problema de calvície, e o JORNAL CONCORRENTE já tinha publicado uma foto dele [...] e aí eles acharam ruim [...]. Que ele tava perdendo os cabelos por conta da prefeitura. E aí eu fui na parte de trás, que era onde dava ângulo pra pegar ele e o GOVERNADOR, sem aparecer o DEPUTADO que estava no meio. Eu fui e fiz a foto. [...] Aí veio um assessor [...] e falou ‘cadê a foto que você tava fazendo aí?’. Aí eu falei ‘porquê?’. Ele falou ‘uai, você tá fazendo foto da cabeça dele aqui, ó, careca. Pra que vocês faz esses tipo de foto?’. [...] Aí já juntou mais um outro menino, tentaram pegar a câmera. Eu falei ‘não, cara. Não vou mostrar a minha foto.

Diz que os assessores do prefeito ligaram para o dono do jornal, que lhe cobrou explicações, mas depois liberou o uso da foto.

FOTO-Y conta que já foi pressionado a não fotografar por seguranças

CPTM parou. [...]. Cheguei lá, estação lotada, tremzão parado, tudo escuro, comecei a fotografar. [...] Aí chega uns caras, falam ‘que você tá fazendo aqui?’ [...] Os caras à paisana, sem identificação [...]. Continuei fotografando. O cara ficou puto comigo, me pegou, me puxou pra uma salinha [...] meio truculentamente. [...] Me prendeu por um tempo. Aí liguei pro jornal. [...] Daqui a pouco vem o diretor da estação pedindo mil desculpas.

Controles de variados tipos também podem buscar evitar que um fotojornalista trabalhe.

Preocupa quando a sociedade organizada começa a querer fazer isso no jornalismo. Quando a assessoria de imprensa começa a querer te engessar [...]. Por exemplo, quando tu vai pra Minas Gerais e começa a fazer fotos sobre Mariana os caras querem te limitar. ‘Não, você não vai entrar aqui’. E começa a te impedir o acesso. [...] E o lance é você ser jornalista e saber procurar todos os lados. A empresa não quer que eu faça por aqui, então vou tentar por outro lado [...]. E aí sim você vai construindo a sua estória. [...] Nos Estados Unidos quando eu fui fazer a fronteira México e Estados Unidos, era impressionante a consciência dos *Board Patrol*. [...] ‘Faça o que você quiser, em qualquer lugar’. Agora se você chega aqui numa cena de crime, com uma câmera, sozinho, primeira coisa que polícia faz é ‘tá fazendo o que aqui, maluco! Tá doido! Não vai fotografar!’ (fala gritando). [...] Por isso que às vezes nem é bom chamar a atenção num tipo de cena dessa. (FOTO-Y)

Algumas dessas situações podem ser contornadas com diálogo. FOTO-09 relatou seu processo de aproximação em uma reportagem que fez sobre violência em cidades do interior. Destaca a importância em ganhar a confiança das pessoas a serem fotografadas, e diz que isso pode levar tempo.

A primeira cena [...] a gente não chegou a tempo [...] Aí no outro dia a gente foi pra casa da família do cara que morreu. Tinha cena pra todo lado: família chorando, todo mundo na frente da casa esperando o corpo [...] que demorou dois dias pra voltar. E nisso tudo eu só fui conversando com a família, trocando uma ideia, explicando o que a gente era. [...] Posso fotografar vocês?'. 'Pode fotografar, não tem problema nenhum'. Conversei pra c*****, com todos. No final perguntava, mas nunca sacava a câmera. [...] Depois que o corpo chegou, todo mundo emocionado, todo mundo já me conhecia, e aí eu começo a fotografar. [...] A preocupação comigo é menor do que a preocupação em si com a coisa toda. [...] Mas se eu chego fotografando numa cena dessas, [...] é trágico. Você é expulso.

Mas a dificuldade pode estar em como representar uma cena, principalmente em casos de violência, de modo que ela seja publicável. No centro-oeste, sigo os repórteres até uma região periférica da cidade onde havia ocorrido um assassinato. Quando chegamos o corpo já havia sido levado ao Instituto Médico Legal. Só ali é que os jornalistas compreendem que um PM de folga reagiu a um assalto e baleou dois jovens, sendo que um morreu no local. O outro, possivelmente um adolescente, está dentro da viatura estacionada. Uma motocicleta está caída no cruzamento de duas ruas, e ao lado dela se vê uma poça de sangue. FOTO-06 observa o ambiente. Faz fotos enquadrando viaturas e policiais, depois a moto e o sangue. Fotografa também as pessoas que a repórter entrevista. Em determinado momento fotografa pelo vidro da viatura. Um policial lhe pede para não publicar a imagem até verificar se o preso é menor de idade. Diz que fez a imagem para garantir, mas que ela mostra apenas uma silhueta, não permitindo identificação. Conecta a câmera ao celular, via cabo USB. Seleciona e transfere quatro imagens, as quais trata no próprio *smartphone*. Depois as envia para a redação. A repórter passa as informações por telefone. Após aguardar um tempo, faz fotos do delegado e do trabalho de perícia. A matéria é publicada por um redator, que se vale de uma foto da motocicleta caída. Mas a marca de sangue – referência que o fotógrafo fez à morte de um dos assaltantes – é cortada.

O que mostra que o fotógrafo muitas vezes busca representar cenas que não são visíveis. Foi a dificuldade que FOTO-X também enfrentou em uma pauta sobre um parto feito em casa. Nos dirigíamos ao local quando cruzamos com uma ambulância que trazia os pais e o bebê. Do banco da frente do carro da redação ele registra o veículo, imagem que acaba sendo

usada na matéria pela falta de opções. Seguimos, mas a casa estava fechada. Um casal de vizinhos que ajudou no parto fornece informações para a repórter. A mulher dava detalhes do nascimento quando, em determinado momento, mostra com as mãos o tamanho do bebê. FOTO-X não captou a imagem, mas levanta a câmera e refaz a pergunta, como se não tivesse compreendido. A mulher repete o gesto, que é então fotografado, imagem que também foi usada na matéria. Ele poderia ter solicitado explicitamente. Mas a forma como fez gerou uma imagem mais espontânea. Em outro caso, acompanho FOTO-Y cobrir um incêndio em uma indústria química. Mas ninguém pode entrar lá, e só se vê muita fumaça. A solução é fotografar os bombeiros que saem sendo lavados com jatos d'água. Quando um deles vem dar entrevista, o fotojornalista aproveita o capacete espelhado e faz imagens usando os reflexos.

Representar o sofrimento é outro desafio. Não só do ponto de vista de conseguir fazê-lo de forma digna para a pessoa que sofre, mas também em termos psicológicos para o fotógrafo. FOTO-11 havia realizado uma matéria abordando o tratamento de câncer em adolescentes e adultos de pouca idade, e conta que foi impossível não se sensibilizar. Diz que quando chegou para fotografar pensou que a moça já havia se livrado da doença. Mas não. Ela estava em pleno tratamento, havia perdido todos os cabelos e teve de amputar uma perna. Ver isso foi um choque para ele. Mas precisava fazer o trabalho. E de uma forma humanizada, que não explorasse o sofrimento da moça, nem o escondesse. Diz que é um equilíbrio delicado e difícil de conseguir, mas que o editor de fotografias o chamou depois para dizer que estava bem balanceado. Conta que saiu da pauta muito triste.

Por isso há aqueles que evitam esse tipo de matéria.

Pra mim é difícil fazer pautas em que há sofrimento [...]. Eu fico meio perdido porque eu acabo me envolvendo, acabo esquecendo de fotografar. [...] Mas se tem que fazer eu vou [...]. Já fui em desabamentos, em avião que cai, em afogamentos [...]. Vou lá registrar, cobrir o que aconteceu. Agora, ir pra lugares em que se passa fome, se tá doente, em que o sofrimento tá ali ó, cara a cara, eu tenho uma certa dificuldade pra isso aí. (FOTO-08).

5.3.4 Os variados modos de captação de imagens

Proponho dividir a produção imagética jornalística em três grupos, onde: (1) o fotógrafo apenas observa a ação que capta; (2) o fotógrafo influi na ação a ser fotografada; e (3) a ação

é feita para que o fotógrafo a registre. Chamarei a primeira de fotografia *espontânea*, a segunda de fotografia *construída* e a terceira de fotografia *plantada*.

Vi todos os tipos sendo produzidos nos três veículos que acompanhei. Mais do que dividir precisamente as fotografias dentro de caixinhas, quero aqui observar as forças que agem para que as imagens cheguem aos observadores naquela configuração.

Noto que as fotografias *plantadas* parecem invisibilizadas nas redações, sendo geralmente tratadas como ‘eventos’. Possivelmente por isso os profissionais do jornal do sudeste dividem a produção imagética em termos de ‘rua’ (*espontânea*) e ‘retratos’ (*produzida*).

Todo fotojornalista precisa estar preparado para esse leque de atividades. EDITOR-05 diz que sua equipe é diversificada, cada profissional tendo histórico e referências diferentes, e por isso alguns fazendo melhor rua e outros fazendo melhor retrato¹⁶⁰. “Mas a ideia é que todo mundo consiga fazer as duas coisas pelo menos minimamente decentes”.

É essa dicotomia – onde não são aceitas manipulações (*hard news*) e onde ‘todas as interferências são aceitáveis’ (retrato) – que proponho ver a partir de outro prisma.

5.3.4.1 Fotografias *espontâneas* (caçadas, pescadas ou coletadas)

Para obter fotos *espontâneas* (Figura 27) é necessária observação. Portanto é pouco comum elas serem produzidas por repórteres de texto, me explicou uma jornalista. Ela falava que prefere trabalhar com um repórter fotográfico porque quando sai sozinha não consegue captar imagens *espontâneas*, uma vez que terá de entrevistar e depois fazer as fotos. Argumenta que o tempo de observação que o repórter fotográfico tem enquanto o repórter de texto conversa com a fonte, também é importante para criar imagens que não sejam óbvias.

¹⁶⁰ EDITOR-05 disse, na entrevista, que enxergava uma terceira categoria além de retratos e *hard news*, que seriam os ensaios fotográficos. Não desenvolveremos aqui essa ideia pois o ensaio é um formato que não se contrapõe à divisão que propomos, podendo ser feito a partir de todas.

Figura 27 – Fotografia de captura *espontânea*

FOLHA DE S. PAULO ***

DOMINGO, 7 DE JULHO DE 2019 A15

mundo



Fonte: Folha de S. Paulo

Notas: Foto: Mario Tama

Revisando a proposta que apresentei ao falar da produção de retratos fotojornalísticos (PEREIRA, 2018), sugero que as imagens podem ser captadas de três modos quando se conta apenas com a observação do fotógrafo: a *caça*, onde o profissional segue uma ação em curso para registrar seus momentos representativos; a *pesca*, onde ele se posiciona em local estratégico e aguarda que uma determinada ação ocorra para captar a cena; e a *coleta*, na qual o fotógrafo vai registrando cenas e ações que ocorrem ao seu redor à medida que se move. Mas enxergo que há também um segundo tipo de coleta: aquela na qual o fotógrafo grava um vídeo ou capta diversas fotos em modo contínuo para depois selecionar o(s) quadro(s) que melhor representa(m) a ação observada. Em comum, todas requerem sua atenta observação, e não estão sujeitos à sua interferência ou à de terceiros para ocorrer daquela maneira.

Em uma pauta, vejo que o retrato não é necessariamente uma fotografia produzida. Noto também que a divisão que proponho é, como toda categorização, uma visão que prioriza aspectos preponderantes em uma realidade que se apresenta complexa e multifacetada. Uma repórter, na redação do centro-oeste, vai entrevistar uma jovem, ex-presidiária, que recomeça a vida trabalhando em uma loja de roupas e acessórios. A pauta requer retratos da jovem, que poderiam ser poses *construídas*. Mas FOTO-05 já havia dito que não gostava de dirigir as fotos. Observo que ele aguarda a repórter iniciar a entrevista e busca pontos a partir de onde possa fotografar. Inicialmente se posiciona atrás da jornalista, com uma 70-200 mm apoiada no braço de um sofá. Capta uma sequência com enquadramento bem fechado. Troca para uma 40 mm, vai para a frente da dupla e faz uma ou duas fotos. Começa a andar pelo ambiente,

observando. Pega três vidros de esmalte de uma prateleira, os coloca sobre uma mesa, e com a teleobjetiva usa os frascos para criar uma moldura colorida desfocada nas laterais do quadro, produzindo mais uma sequência de imagens, que destacam o rosto da entrevistada. Depois senta no chão, ao lado delas, e faz mais fotos. FOTO-05 não capta *uma* foto. ‘Senta o dedo’, e produz sempre uma série, para mais tarde escolher a melhor pose. Ao final a repórter pergunta se ele precisa fazer mais alguma foto. Ele diz que não, mas a entrevistada fala que tem na loja um ‘cantinho dela’, e a repórter pede que ele faça essa foto. Vejo nessa pauta que esse fotojornalista busca sempre o espontâneo, mesmo quando constrói algo, como fez com os vidros de esmalte: o *espontâneo* estaria na pose e nas expressões da entrevistada (por isso ele ‘metralha’, para não dar a ela oportunidade de posar), e a *construção* no uso de elementos que não eram naturais ao ambiente, e nesse caso criam uma moldura. Mas há também alguns elementos *plantados*, posto que a entrevistada visivelmente havia escolhido a roupa e a maquiagem. Apesar dessa complexidade em jogo, noto que o espaço para a fonte plantar a imagem que gostaria, bem como para o fotógrafo construir uma imagem específica foram pequenos perto do dedicado à busca da espontaneidade. Percebo também que se o profissional não gosta de dirigir o personagem porque considera que ocorre uma perda da naturalidade, não vê problemas em organizar o ambiente para que a foto ganhe certas características estéticas. Mostrando que as escolhas dos profissionais são feitas a partir da combinação de valores bastante pessoais, resultando portanto em imagens de certa forma autorais e personalizadas.

FOTO-05 não foi o único a se posicionar contrário a orientar os personagens. “Direção, pra ser bem sincero [...] eu costumo evitar, porque eu acho que aí já sai do fotojornalismo [...]. Você não tá documentando o que tá acontecendo, você tá montando uma coisa, [...] alterando aquilo que é a rotina da pessoa”, diz FOTO-04. Para ele a movimentação do fotógrafo é fundamental para encontrar soluções que evitem dirigir as pessoas ou o ambiente. “Primeiro de tudo é ângulo [...]. Às vezes, por exemplo, tem muitos elementos atrás [...]. Então, se você não for mexer com a pessoa, isso daí te dá mais trabalho, você tem que ficar caçando ângulo”, explica.

É pela busca da espontaneidade que vários fotógrafos argumentaram preferir que o repórter não peça uma foto ao final da entrevista, sendo os possíveis encaminhamentos para a produção da imagem combinados, sempre que possível, no caminho para a pauta.

Eu até gosto que [o repórter] fale [o que deseja]. Mas não... Se você termina a matéria e fala ‘pô, faz uma foto assim’. Já não é a mesma foto se você pegar o personagem espontâneo. Aquele momento do pão foi um momento que eu tava vendo que ele tava atendendo um cliente e tava com os pães ali, com informação, quanto custa o pãozinho. Tava tudo na foto. [...] Se eu fosse esperar o repórter fazer a matéria, ‘agora eu vou fazer uma foto’, ele ia cruzar o braço. (FOTO-06).

Vejo também como captação *espontânea* as fotos feitas por FOTO-X quando registra, de dentro de um Uber, um policial apontando a arma para uma pessoa na calçada, ou as fotos que FOTO-05 faz do gol de pênalti durante uma partida de futebol, ou ainda a foto do empresário que saía em um carro com vidros escuros rumo à prisão domiciliar, todos já relatados anteriormente.

Para FOTO-05 o que mais muda de uma foto *espontânea* para outra *construída* é o olhar da pessoa. “Eu gosto muito do olho, da expressão que o olho pode me passar. [...] E o foco eu sempre fico fazendo no olho. [...] Esse lance do olhar e do sentimento que a foto pode passar. Eu acho que foto posada não passa muito sentimento”, diz. Opinião que não vi ser reforçada por nenhum dos fotógrafos que cotidianamente produzem retratos.

Embora tenha sido uma minoria, também ouvi repórteres dizerem não gostar de usar fotos posadas nos textos que publicam no site¹⁶¹. Foi o caso de TEXTO-06 que disse: “teve fotos que eu não usei porque tava posada. Foi uma entrevista. Só que a pessoa tirou foto assim [ele faz uma pose, parado, estático]”.

5.3.4.2 Fotografias *construídas*

A forma mais comum de captação *construída* que encontrei em todas as redações foram os retratos (Figura 28). Alguns fotógrafos alegam que só é possível considerar como retrato uma imagem feita com o conhecimento do personagem, uma vez que a pose criada pelo retratado a partir da interação com o fotógrafo é um elemento fundamental do gênero. Essa interação, ou ‘direção do personagem’ como é chamado nos estúdios, deixa alguns fotojornalistas desconfortáveis. FOTO-05 explica que não se sente à vontade para manipular as pessoas. “Acho que é por falta de estudar. [...] Eu acho que eu preciso estudar mais na parte de direção. Porque a gente precisa dirigir muita coisa. Principalmente moda, pra fotografar informe publicitário. [...] Aí eu soffro”.

¹⁶¹ Veremos adiante que em duas das três redações pesquisadas são os repórteres que publicam as próprias matérias no site, escolhendo também as fotos que serão usadas.

Figura 28 – Fotografia de captura *construída*

2 NÓS SÁBADO E DOMINGO, 30 DE JUNHO E 1º DE JULHO DE 2018



Fonte: Diário Catarinense

Notas: O retrato é a forma mais comum de fotografia *construída*. Foto: Felipe Carneiro.

Apesar dessa interação que muitos fotojornalistas hoje precisam fazer entre material jornalístico e publicitário (ou publieditorial, posto que são publicidades em forma de matéria jornalística), o retrato está longe de ser feito prioritariamente com esse foco nas redações. Apesar disso um fotojornalista com formação em Publicidade pode enxergá-lo por esse prisma. “O retrato... muitas vezes é uma foto montada. Você sai meio que com uma ideia roteirizada, já pra chegar e fazer [...], e eu acho que isso acaba me vindo muito da Publicidade, porque a Publicidade tem um layout, e aí tu tem que reproduzir aquele layout” (FOTO-02).

A produção de retratos pode ser feita em uma matéria jornalística para mostrar as pessoas entrevistadas dentro de um ‘clima’ visual que sugira ou estimule compreensões relacionadas àquilo que o conteúdo textual aborda – ou às vezes até mesmo ao que o texto não pode expressar. Acompanho um repórter fotográfico na produção de retratos para um especial sobre imigração. FOTO-X havia conversado, na noite anterior, com uma editora, mas não tinha um padrão a ser seguido. Eles carrega vários equipamentos, que pegou na redação. Quando chegamos a repórter está conversando com um dirigente do espaço que recebe imigrantes, e nós seguimos direto para o local onde serão realizadas as entrevistas e fotos.

Duas das entrevistadas já estão lá, e uma terceira chegará mais tarde. Apesar da dificuldade da língua – uma delas só fala árabe e francês – ele tenta conversar com elas. Explica quem é e o que pretende fazer. As mulheres estão sentadas e o fotógrafo se abaixa para falar com elas. Depois passa a montar o equipamento. Dois tripés com um travessão a ligá-los formam a estrutura de um fundo infinito, criado a partir de um pano que FOTO-X trouxe de casa. Outro tripé recebe uma girafa¹⁶² na qual está montado um refletor tipo panela coberto por uma folha de papel manteiga. O flash é acionado por rádio. As fotos foram feitas com a câmera na mão, mas ligada através de um longo cabo USB a um *laptop*, em cuja tela – maior e que por isso fornece mais detalhes – o fotógrafo acompanha tudo o que produz. Para ganhar tempo me pede para ficar no lugar dos entrevistados e vai fazendo fotos para ajustar a posição e a potência do flash¹⁶³, até chegar ao efeito desejado, que é criado a partir da conversa que teve com a editora na noite anterior. O fotógrafo pede às mulheres autorização por escrito para a realização das fotos e vídeo. Duas se mostram preocupadas em assinar um documento que não conseguem ler, mas são convencidas a aceitar por pessoas da própria organização. Sem autorização os repórteres não usariam o material, e precisariam de outras fontes. Quando tudo está montado e testado, a repórter passa a gravar as entrevistadas em vídeo, durante as quais FOTO-X caminha pela sala e observa. Só depois passa a captar os retratos. Ele dirige a entrevistada, pedindo para olhar para esse ou aquele lugar, pedindo expressões e posturas corporais. Reproduz as mesmas orientações com as três entrevistadas, possivelmente para manter um padrão que vá além da iluminação e fundo. Pede também uma foto com a pessoa segurando um documento à frente do rosto, mas uma das mulheres não aceita fazê-lo. Ao final, todo o equipamento é desmontado. FOTO-X não retorna para a redação. Irá selecionar, tratar e enviar as fotos a partir de sua casa. Percebo que está um pouco contrariado com a abordagem, pois acha que a repórter deveria criar uma relação de proximidade com as entrevistadas, refugiadas que visivelmente estavam acuadas. Acompanho o grupo também em uma segunda saída para a mesma reportagem. Procedimento de montagem, acessórios e teste de luz são idênticos à primeira saída. O espaço a ser usado, apesar de menor, é muito mais iluminado, por várias janelas, e é preciso evitar que o entrevistado fique em frente a elas porque a luz vinda do fundo deixaria as fotos muito diferentes das feitas anteriormente. Até

162 Espécie de varão que numa ponta recebe o equipamento e na outra um contrapeso.

163 Aqui vejo uma grande diferença do retrato de estúdio para o jornalístico, que não usa fotômetro de mão e por isso acerta a luz na base da tentativa e erro.

um vinco que FOTO-X havia propositalmente feito no meio do pano é remontado. “É para dar um movimento”, explica. Mais uma vez a entrevista em vídeo é gravada primeiro, e depois são feitas as fotos. Como a entrevista percorreu um caminho mais político, a repórter pede que se faça os retratos também com esse viés, o que é obtido através da sugestão de poses e olhares. FOTO-X havia notado que o entrevistado tinha uma cicatriz em uma das mãos, e quando pede para fazer a foto com o documento em frente ao rosto solicita que isso seja feito com aquela mão, aproveitando para perguntar “o que foi isso?”. Quando o entrevistado responde que é marca de tortura, a foto ganha novo significado, sendo captadas depois outras imagens com essa mão em frente ao rosto. Esse fotojornalista acredita que os receptores entendem que retratos são fotografias trabalhadas e os diferenciam das cenas factuais. “Quando você faz um retrato [...] já tá deixando claro ali que a pessoa que foi retratada, ela foi manipulada. [...] Que tem luz, que o fotógrafo colocou o retratado numa determinada situação”. E explica onde acha válido seu emprego.

Retrato é um recurso de quando você não tem uma cena do que tá acontecendo, você vai usar um personagem que vai contar uma história [...] que você não conseguiu [...] estar lá e representá-la através de uma imagem. Então vamos trazer o personagem num clima. Por isso que a gente usa a luz. Gerar um clima pra aquilo traduzir o texto. [...] Você vai pegar uma testemunha de uma chacina. [...] É uma chacina, é dramático, é pesado, é diferente de um retrato de economia. [...] Você vai fazer ele com uma luz mais dramática [...]. Mas se você tivesse a cena da chacina, por que que você ia usar o retratado? Não, você usa a cena da chacina. Ele vai entrar numa outra situação. Ou também pra você dar vida [...]. A foto da empresa do cara, você pode fazer, mas que coisa sem graça a fachada de uma empresa. Então vamos colocar o sujeito que tem a expertise de fazer aquele negócio dar certo. (FOTO-X).

Os retratos também podem ser coletivos, destacando grupos de pessoas. Acompanho FOTO-05 em matéria sobre um encontro que reunia caminhoneiros e carros preparados¹⁶⁴. Ele já havia dito que não se sentia à vontade para dirigir poses. Noto que inicialmente tenta fazer imagens só dos veículos. Mas logo é chamado pelas pessoas, que querem aparecer junto a seus carros ou caminhões. Inicialmente contrariado, precisa dar orientações para produzir as imagens. Mas vai relaxando à medida que fotografa. Quando caminhoneiros se reúnem para uma foto ele indica o caminhão e dirige o grupo. Ao pedido da repórter por imagens de veículos específicos, pede a retirada de objetos que estavam na frente. Diz que sente falta de um flash, pois o sol de verão do meio da tarde gerava uma luz muito dura, com sombras pronunciadas. “Tinha de andar sempre com ele, mas não gosto de usar”, diz. Isso sugere que

164 Veículos que recebem alterações no motor de forma a ganhar potência e velocidade.

em campo o fotojornalista precisa se desvencilhar das preferências pessoais para realizar um bom trabalho, e sempre carregar equipamento.

Há ainda os retratos que são produzidos em estúdio, e nesse caso o fotógrafo não só tem à disposição muitos equipamentos como não precisa carregá-los. A diferença é que não é possível contar com o ambiente próprio do personagem. Mas ele pode criar imagens com fundos neutros, que aceitam mais facilmente grafismos na pós-produção, recurso também comum em trabalhos publicitários. Acompanho uma pauta fotográfica no estúdio do sudeste para a matéria principal e capa da revista encartada semanalmente no jornal. Quando chego FOTO-Y está trocando o fundo infinito. A matéria aborda intercâmbio estudantil internacional, e o personagem é professor de teatro em uma escola bilíngue. O fotógrafo leva bastante tempo regulando a iluminação. Troca difusores, muda a posição e regula os flashes, sai para pegar outro equipamento, volta, monta, sempre fazendo fotos do personagem para testar. Quando a imagem finalmente lhe parece boa ele diz: “agora vamos começar”. Explica que as fotos serão em preto e branco, e que sobre elas se pintará as cores do país para onde cada pessoa viajou. Começa então a dirigir o professor. Direciona seu olhar, molda seu corpo, pede para mostrar uma tatuagem, esticar o braço. Talvez por ser ator ele se adapte com facilidade a tudo que é solicitado. FOTO-Y faz várias fotos, e vai mostrando algumas. Pede novas poses e expressões, e depois para que tire a camiseta. Mais fotos. A camiseta é recolocada, as mangas são ajustadas, e agora o personagem passa a dar sugestões, o que ajuda na sessão. Ele se agacha e FOTO-Y precisa ajustar os flashes, para a luz chegar nessa posição. O fotógrafo senta para ficar no mesmo ângulo. Mais fotos são feitas. O trabalho dura em torno de uma hora.

Há profissionais que são críticos em relação à quantidade de retratos usados atualmente.

Tem muito retrato hoje em dia no fotojornalismo. Dão preferência para a fonte do que pra notícia. [...] Ok ter o retrato da pessoa, mas [...] tem muitas coisas que você pode substituir com outras imagens. [...] Vamos falar sobre dança do ventre. Aí vamos falar com a professora. Vai lá e faz um retrato da professora. Não! Vamos fazer um retrato da aula! Fazer um ensaio. [...] Eu como consumidor de imagem não quero saber. Se eu vou ler uma matéria sobre dança do ventre [...] vai me chamar muito mais atenção se eu ver uma bela foto da dança [...]. Mas eu não sei em que determinado momento se criou essa cultura do retrato. Muito retrato. (FOTO-08).

Por mais que seja dirigido e as imagens captadas sob iluminação controlada, a construção de retratos requer um entrosamento entre fotógrafo e personagem.

O retrato funciona da metade em diante. No começo eu tô ajustando luz, eu tô conhecendo o personagem. O personagem tá fazendo caras e bocas pra sair bonito

mas ainda tá travado. Depois, no meio, o cara já tá relaxado. Eu já tô também mais íntimo dele. Você começa a absorver mais a personalidade dele. (FOTO-11).

Mas no jornalismo o retrato não pode ter apenas uma carga estética. “O retrato de um jornal tem que ser informativo. Tem que trazer algum link com a pauta” diz FOTO-X. E cita a matéria na qual fotografou mulheres imigrantes para exemplificar como busca sugerir compreensões através da luz.

Minha relação com elas era o olhar. Como era uma pauta que pedia uma unidade fotográfica, então era tudo bem mais fechadinho. Eu construí uma luz dramática, de acordo com o tema. É um tema delicado, então eu fiz uma luz que eu acho que condiz com isso, um fundo um pouco mais escuro.

Ele explica que a iluminação projetada pelo fotógrafo é essencial. “Você que vai traduzir aquele tema. [...] Não é a minha expressão, mas [...] a tradução do que eu quero expressar no tema que foi me dado”. E diz que a composição, a posição onde o personagem é colocado e o local escolhido para fazer a foto também contribuem na construção da imagem.

Há situações onde o fotógrafo busca recriar uma situação que interrompeu ou que não ocorreria naquele momento. Acompanho uma pauta na qual o repórter aborda uma mulher que vinha caminhando pela rua para entrevistá-la e, ao término da conversa, FOTO-02 pede que ela volte um pouco e retome o caminho, para fotografá-la. Ele me explica como compreende esse tipo de situação:

[...] antes ela vinha caminhando. [...] Eu poderia ter feito um flagrante dela caminhando ali [...]. É a mesma coisa que ir fotografar um pedreiro. Ele faz obra, ele assenta tijolo. [...] Aí ele tá almoçando, ou terminou de almoçar, e não tá assentando tijolo ali na hora. [...] Aí eu falo [...] ‘Então, vamos fazer um pouquinho pra eu poder fotografar?’. Ele vai lá e começa a fazer. Eu não montei uma foto, porque ele é aquilo. [...] hoje em dia muito se tem disso no fotojornalismo. Não é que você monta uma foto. Você às vezes precisa recriar a situação onde o sujeito tá inserido. [...] É meio que fazer uma direção pra você poder fazer a foto. Porque senão o cara ‘não, eu vou mexer naquilo só daqui duas horas’. Pela dinâmica que temos do dia a dia, daqui a duas horas eu não posso voltar. Você acaba fazendo isso.

Em outras situações, a produção pode se dar por uma necessidade ética. Quando acompanho FOTO-01 em pauta noto que ele geralmente fotografa antes que o repórter de texto solicite, evitando imagens posadas. Mas em um determinado trabalho aguarda o repórter fazer a entrevista, com a câmera abaixada, e ao final pergunta se poderia fotografar. Pergunto qual foi a diferença dessa para as outras pautas. Ele me explica que ali o caso era um assalto, e que a pessoa poderia não querer aparecer no jornal. Por isso, mesmo sabendo que a foto sairia posada, aguardou e só a fez depois de autorizado.

Mas se o jornalismo sempre usou, e muito, o retrato, ele ainda não é pensando dentro das especificidades da área. “O retrato ainda tá flutuante na ética do jornalismo” diz FOTO-10. Para ele esse tipo de produção precisaria estar mais presente nas reflexões sobre fotojornalismo, pois “você tá trabalhando com um personagem existente. Todos os fatos ali são existentes. Você só compôs a foto pra fazer um retrato”.

A construção também pode se dar pela intervenção numa ação em curso, o que às vezes pode acabar com a naturalidade da situação. Eu acompanhava o trabalho dos repórteres no barracão da escola de samba campeã do carnaval. O resultado havia sido recém-anunciado. O local estava lotado e o clima era de festa. O samba-enredo tocava alto. No palco, a diretoria exibia o troféu. FOTO-X fotografa de trás do palco, mas nota que se o salão lotado aparecia bem, a taça e a diretoria recebiam pouco destaque devido à posição. Mas ele queria tudo isso no quadro. Tem então a iniciativa de pedir aos diretores que desçam e festejem com a taça em frente ao palco, para conseguir fotografar. Eles aceitam e descem. A pose é formal, estática. FOTO-X gesticula com as mãos, como a pedir ‘animação’. Mas a foto obtida destoa da alegria que reinava no ambiente, e por isso não é usada pelo veículo.

O direcionamento das ações em curso pode mesmo ser considerado incorreto ou antiético. Na fala a seguir FOTO-09 reflete tanto sobre as fotos *espontâneas* (quando se deixa a ‘cena’ acontecer), as *produzidas* (quando se pede para o presidente acenar) e as *plantadas* (quando se indica o período de tempo que um fotojornalista pode captar imagens). Nos interessa aqui destacar a manipulação tanto na imagem *construída* quanto na *plantada*.

No jornalismo praticado pelos jornais diários, o que eu vejo em si não é tanto a manipulação digital. Mas a manipulação em tempo real. A cena acontecendo na tua frente, tipo, falar ‘ah, faz isso pra mim só pra eu fotografar’. [...] Essa manipulação é muito mais grave. [...] Isso, no retrato, tudo bem. Agora numa cena... Retrato é completamente manipulado. Você só tá encontrando a pessoa porque foi marcado. A pessoa tá posando pra ti por causa daquilo. [...] Acho que [as pessoas] entendem que aquilo é um retrato. Mas também entendem que a cena é uma cena. [...] Que não tem nada direcionado. [...] Eu só fico olhando, eu só observo. [...] Quando você vai numa coletiva... sei lá, tá o presidente... muita gente fala “presidente, presidente...”, fica gritando pro presidente olhar. Velho, cala a boca! Deixa a cena acontecer. ‘Presidente, presidente, presidente’, pro presidente dar uma acenada. Isso é uma coisa tão feia. E que é muito comum no jornalismo. O NOME-4 me contou de uma cena muito louca que ele viu em Brasília. A TV-1 tinha perdido o Maia entregar uma papelada no judiciário. A TV-1 fez o Maia entrar no carro de novo, pegar o papel e fazer a cena de novo. Só porque ela tinha perdido. E isso é muito mais manipulação. [...] A foto também é questão de ponto de vista. Se você tá no ponto de vista, ali, feito pela assessoria de imprensa [...] ou no show ‘você só pode fotografar daqui (indica um ponto), esses três minutos’. Isso também é manipulação. (FOTO-09).

Vi também que ações podem ocorrer especificamente para serem fotografadas, gerando ilustrações fotográficas. Acompanhei o trabalho de FOTO-10 quando fotografava e gravava em vídeo a produção de um desenho mural. O grafiteiro havia sido contratado para criar um desenho relacionado à matéria principal da revista publicada pelo jornal. Às vezes FOTO-10 pede posições ou poses, mas no geral dirige pouco o personagem. Faz também fotos em dupla exposição, que não vi serem usadas. As fotos ilustraram capa e índice da revista, bem como a página dupla de abertura da matéria sobre o uso de grafites e pinturas estilizadas em residências.

Mas a ação do fotógrafo para produzir uma imagem pode ser considerada fora dos parâmetros jornalísticos quando busca criar um impacto visual e emocional de elementos estranhos ao contexto.

Teve uma menina [...] que o padrasto [...] violentou ela [...]. Não tinha nada pra fazer foto [...] só tinha a casa e, pra não falar que não tinha nada tinha um carrinho daqueles triciclozinhos de criança, que era do irmãozinho dela, lá no fundo. Aí o que a gente faz nesse caso. Fez a foto da fachada da casa. [...] A gente tava lá, esperando [...] que a polícia ia lá [...]. Nisso chegou um fotógrafo de um outro jornal [...]. Ele fez a foto ali na frente, só que ele saiu andando na rua [...]. Daqui a pouco ele vem lá de cima, chutando. Ele chutou a cabeça de uma boneca. [...] O negócio tava há duas quadras do local, ele chutou e aí botou na frente da casa. E fez a foto. [...] Aquilo não fazia parte dali. Aquilo ali não era fidedigno do que tava acontecendo. Ele deu um *up* na situação [...]. Ele colocou um sentimento a mais no negócio. [...] Eu não vejo que isso é bacana fazer. (FOTO-04).

Por fim vejo que a fotografia pode ser manipulada pelo posicionamento do repórter que acompanha o fotojornalista em locais onde poderiam haver pessoas. “Eu fui com o repórter fazer uma trilha e não tinha ninguém. E tinha um lugar super-bacana pra fazer uma foto e eu precisava de alguém olhando. E eu pedi pra ele ficar. [...] O repórter ficou na ponta do morro lá, olhando, e eu fiz a foto”, relata FOTO-03. Ele diz que não era possível identificar o jornalista e que por isso, naquela cena, ele representava qualquer pessoa, e não o veículo jornalístico. Caso semelhante já recebeu a reprovação do *ombudsman* da Folha de S. Paulo, quando o repórter fotográfico Caio Guatelli posicionou uma pessoa em frente a um painel de temperatura para criar uma imagem sobre o frio que fazia na cidade. A foto foi publicada na capa da Folha em 19 de junho de 2001. Cinco dias depois Bernardo Ajzenberg dispara, em sua coluna: “Pode ter a ver com artes plásticas, publicidade, com o que for, menos com jornalismo. E não importa se se tratava de assunto supostamente ‘menor’, como a temperatura da cidade. É questão de princípio”. Para ele casos assim abalam a credibilidade do veículo.

5.3.4.3 Fotografias *plantadas*

As foto-oportunidades, ou seja, as oportunidades arranjadas para que sejam produzidas fotografias de alguém ou algo, geralmente estão atreladas a pseudo-eventos, compreendidos como acontecimentos planejados para gerar cobertura jornalística (FERRUCCI, 2019). As fotografias *plantadas* (Figura 29) são assim aquelas obtidas nessas circunstâncias, onde a construção do significado se dá, em boa parte, por quem as *planta*. Vejo, no entanto, que um fotojornalista pode ser estimulado a aceitar as foto-oportunidades quando lhe são oferecidos elementos visualmente atraentes, que contenham informações e/ou que estejam posicionados em locais estratégicos.

Figura 29 – Fotografia de captura *plantada*



Fonte: Folha de S. Paulo

Notas: Na fotografia *plantada* a fonte prepara o cenário para que o fotógrafo produza (e faça circular) uma imagem que lhe é favorável. Foto: Carl de Souza.

Acompanhei isso em uma entrevista coletiva com um secretário estadual de educação. Tão logo ele chega, FOTO-X começa a fotografar, com uma teleobjetiva, do fundo da sala. Enquanto as equipes de TV o entrevistam, o fotógrafo começa a se aproximar. Troca a tele por uma grande angular e se junta ao grupo. Fotografa com o braço esticado por sobre a cabeça. Depois disso conecta a câmera a um leitor de cartão. Olha no visor. Estava selecionando e enviando fotos para a redação. Ele usa uma bolsa *Now Bomb*, o que facilita o acesso a esses

acessórios e lentes. FOTO-X recoloca a teleobjetiva quando os jornalistas de TV terminam a entrevista. Todos sentam e o secretário fica em uma cadeira ao centro dos jornalistas, com um grande banner da secretaria ao fundo remetendo ao início do ano letivo, foco da entrevista coletiva. Ele fotografa novamente do fundo da sala, afastado do grupo em torno do político. As fotos usadas no site e impresso foram feitas nesse período. A do site mostra o secretário em primeiro plano, situado no canto inferior direito do quadro, com os ombros levemente recortados no extremo direito. À sua frente, contrastando com a camisa branca, se veem o topo de dois microfones. Ao fundo, desfocado o suficiente para não chamar mais atenção que o secretário, mas sem perder a legibilidade visual e textual, se vê o *banner* que a assessoria colocou. Possivelmente em função do formato padrão (altura x largura) do CMS, não foi possível cortar o topo de uma cabeça loira, que aparece sem destaque no canto inferior esquerdo do quadro. Outra imagem, bastante semelhante, foi usada no impresso no dia seguinte. A diferença é que agora o secretário aparece mais ao centro, levemente à esquerda. Não há microfones nem cabeças, exceto a do secretário, que se encaixa em um espaço vazio da imagem do banner ao fundo, e deixa aparecer claramente o texto levemente desfocado, mas também legível. FOTO-X contou, quando vimos as fotos no computador, que buscava o efeito de deixar o texto do *banner* legível, por isso fechou propositalmente o diafragma nas fotos que fez com a teleobjetiva. Ao final da coletiva, observei que ele usou um aplicativo do *smartphone* para armazenar as fotos feitas ‘na nuvem’, garantia contra eventuais problemas.

Mas o fotógrafo pode rejeitar a foto-oportunidade quando ela não lhe parece relevante. Relatei, páginas atrás, que quando FOTO-04 acompanhava o governador no anúncio do reajuste de um benefício, perde a foto posada dos políticos e diz não se preocupar com isso. Nesse caso observo que o valor da fotografia *espontânea* foi maior do que o da *plantada* pela assessoria ou cerimonial.

5.3.5 Quantidade de imagens produzidas

A quantidade de fotos produzidas hoje, com equipamento digital, é muito maior do que a feita anos atrás, com filmes. Mas a mudança do químico para o digital transformou também a forma de aprendizado e captação de imagens, tornando-os mais experimentais. Hoje, estimulada por um espaço de armazenamento praticamente sem limites devido à capacidade

dos cartões de memória, bem como pela possibilidade de disparo contínuo das câmeras, muitos fotógrafos produzem inúmeras imagens quando necessitam de apenas uma. O erro será descartado na hora, ou na edição, desde que se tenha tempo para isso.

FOTO-X conta que poucos dias antes de minha chegada à redação cobriu uma entrevista que o veículo fez com o governador e produziu cerca de 300 fotos, tendo considerado 130 válidas. Delas, o jornal usou quatro: uma na capa e três internas. Em uma semana de trabalho ele produz cerca de 1200 fotos, das quais algo como 500 vão para o banco de imagens, e aproximadamente 20 são usadas. Esses números, no entanto, variam tanto pelo fotógrafo quanto em função do veículo para o qual ele atua.

Eu tento sempre fazer foto até eu conseguir uma foto boa. [...] Eu não fico contando a quantidade. [...] Às vezes você [...] dá dois cliques e fez uma foto boa [...]. Mas muitas vezes a pessoa se expressa mais, gesticula demais, então sai muita careta, muito olho fechado [...]. Depois que eu fiz uma foto boa, eu ainda faço mais algumas de ângulos diferentes para poder garantir. (FOTO-07)

FOTO-03 considera positivo poder produzir uma grande quantidade de fotos por pauta porque assim oferece mais opções aos editores e gera mais material para arquivo.

FOTO-02 diz que não vê problemas em captar muitas imagens, e que isso pode ser usado como estratégia para obter uma boa foto. “Num jogo de futebol por exemplo, dependendo do lance o cara, se ele sentar o dedo, consegue uma foto que se ele tiver regulando ele perderia”. E explica que ‘sentar o dedo’ pode ser um método de obter aquela foto que o reflexo dificilmente captaria com um único disparo.

Em um evento com muitas pessoas, e onde não há assessoria para identificá-las, vejo que a quantidade de fotos produzidas aumenta. E a escolha do que fotografar depende daquilo que o fotógrafo considerar relevante. FOTO-X e TEXTO-X cobrem juntos a apuração do resultado do desfile das escolas de samba. Enquanto o primeiro capta exclusivamente fotos com a DSLR, enviando periodicamente algumas para a redação, o segundo faz vídeos e fotos com um *smartphone*, bem como entradas ao vivo via *Facebook*. As imagens são captadas sem que eles saibam quem é quem em cada escola, e a relevância é dada àquelas escolas que foram, ao longo da apuração, se destacando em pontuação, seguindo os tradicionais critérios de noticiabilidade jornalísticos.

FOTO-04 enxerga pontos positivos em poder produzir muitas imagens.

O lado bom é que [...] se você errou uma foto [...] você tem [...] inúmeras oportunidades de poder tentar corrigir. [...] Você consegue ter uma quantidade maior de variações também ali na foto. A parte ruim é quando você chega [...] com 150

fotos [...] [e] você precisa já partir pra outra, como que você seleciona essas 150 fotos? Como que você separa?

Visão compartilhada por FOTO-01. “Você perde tempo depois baixando imagens, editando imagens, ocupando cartão. [...] Fica mais difícil escolher”. Já o lado positivo é ter mais opções, desde que haja tempo disponível para selecioná-las.

“Se a pauta valer mesmo eu vou até o último momento”, diz FOTO-06. Isso implica que em alguns casos ele produz uma grande quantidade de imagens.

O seu limite é o cartão [...], que é grande. O problemático é o arquivo. [...] Se eu vou fazer em toda pauta com fotos eu não vou jogar com fotos no arquivo, né. Vou ter que dar uma limpada. Tem que ver as imagens. [...] Aqui a gente não tem muito tempo pra isso [...]. Eu tenho o costume de descarregar todo o meu material numa pasta minha, particular. O que eu coloco disponível na redação é o que tá selecionado. (FOTO-06)

A dificuldade de seleção leva alguns fotógrafos a evitar a captação contínua. “A minha câmera nem fica no [faz barulho de captura sequencial] [...]. Se eu apertar uma vez vai tirar uma foto só. [...] Porque é ruim depois. [...] Você tem muita coisa pra editar, e sempre acaba perdendo. [...] Você tem um monte de lente aí. Faz a foto já como você quer” diz FOTO-08.

FOTO-02 conta que já tentou se disciplinar a fotografar menos. “Já fiz exercícios próprios do tipo ‘vou fazer nessa pauta dez fotos, e em dez fotos eu tenho que resolver’. [...] Pra poder aprender a lidar com isso. Porque eu sou um fotógrafo digital”, ou seja, de uma geração que já aprendeu a fotografar sem a limitação dos 36 quadros de um rolo de filme.

5.3.5.1 RAW x JPG

Se na era da fotografia química os fotojornalistas se dividiam entre filmes positivos e negativos, e entre coloridos ou preto e branco, na era digital a escolha se dá entre fotografar em RAW ou JPG¹⁶⁵.

Na redação do sul vejo que comumente as fotos são captadas em RAW, exceto em pautas onde são produzidas muitas imagens e não há tempo de tratá-las, como ocorreu nos desfiles de carnaval.

Na redação do centro-oeste ocorre o contrário, e os fotógrafos basicamente captam imagens em JPG. FOTO-04 diz que faz isso porque captar em RAW dá mais trabalho, uma vez que é preciso tratar todas as imagens. Trabalha em RAW somente em matérias especiais

165 Atualmente é muito difícil uma câmera vir com a opção de gravar o arquivo da fotografia em TIFF.

ou que podem concorrer a prêmios. Mesmo nesses casos só arquiva a imagem tratada, já em JPG. FOTO-07 diz que fotografa somente em JPG devido ao tamanho da imagem, o que é importante na hora de enviar a foto para a redação. Já FOTO-06 diz que fotografa em RAW+JPG¹⁶⁶ nos frilas que faz, bem como nas pautas onde quer imagens para arquivo pessoal. Mas também gera apenas JPG nas pautas do dia a dia e que não lhe trazem especial interesse. A falta de tempo parece ser o fator fundante da escolha pelo JPG.

Na redação do sudeste vejo que todos os fotojornalistas que acompanho selecionam e tratam as fotografias no *Lightroom*, mas apenas FOTO-12 me explicita que fotografa sempre em RAW. Por outro lado, vejo que FOTO-11 usa um *laptop* antigo, que roda apenas uma versão desatualizada do *Lightroom*, o que não permite que ele abra os arquivos RAW de sua câmera. Quando precisa editar em RAW, usa o *laptop* pessoal.

5.3.6 Limites ao trabalho do fotojornalista

Há, no entanto, diversas situações que podem impor limites à cobertura imagética. A mais comum são pessoas que não querem ser fotografadas. Isso por vezes implica alguma negociação, pois a imagem pode ser importante na matéria.

FOTO-03 diz que quando a foto envolve crianças precisa pedir autorização para fotografar. Geralmente na praia ou em escolas. “Sempre tem que ir no pai e pedir autorização”. FOTO-02 também cita exemplos onde pede autorização para fotografar. “Quando tem criança envolvida. [...] Alguns casos com policiais, pela truculência. [...] Pras pessoas, hoje em dia. [...] Elas estão meio inseguras de como que essa foto possa sair [...]. Então muitas vezes a gente acaba explicando”.

Há situações, no entanto, onde o fotógrafo pode optar por não fotografar. “Hoje em dia todo mundo acha que tem o direito de fotografar tudo, né. Corpo... [...] ou a pessoa tá chorando, tá sofrendo. Dependendo da situação eu prefiro passar... porque eu não quero explorar o sofrimento da pessoa. Eu quero contar a estória”, relata FOTO-01.

FOTO-X diz que também já passou por situações que o fizeram parar de fotografar. Apesar de destacar que é contrário a essa paralisação do trabalho, considera que às vezes isso é necessário. Cita situações envolvendo “a tristeza alheia”. Diz que embora tenha de fazer, e

166 Opção na qual a câmera grava dois arquivos da mesma imagem no cartão: um em RAW e outro em JPG.

já tenha feito muitos, não gosta de fotografar enterros e velórios. Em um deles parou de fotografar por se envolver emocionalmente com a situação.

Um que eu baixei a câmera [...] foi o final do velório e o enterro do [surfista] Ricardinho. Que eu acabava tendo muito conhecido [...]. Mas não foi só por isso. Foi pela dor da mãe dele e dos familiares próximos [...] Fiz uma foto, fiz duas, e teve horas que eu falei ‘não, tá bom; já fiz a foto’. Não deixei de fazer.

FOTO-03 diz que às vezes tem dificuldades para fotografar ou precisa parar quando alguma pessoa não quer aparecer na imagem. “Tipo polícia. Mas eles não sabem da própria lei [...] são servidores públicos e podem sair na foto, na rua. [...] Uma vez que a gente entrou em hospital também, meio que escondido. Mas nunca, nunca apaguei”.

FOTO-06 diz que nunca deixa de fazer uma foto, e que para isso procura se adiantar aos reclames e impedimentos. “Se a pessoa chegar para mim e ‘não fotografe’... Tudo bem. Eu já fotografei. Estando na rua, lógico”. Ele diz que só não fotografa coisas que o jornal, pela linha editorial, não usará, como pessoas mortas ou crianças em situações de risco. Nesses casos busca mostrar detalhes, e nunca o rosto.

Mas aqui tem orientação: se a pessoa fala assim ‘não quero sair’, não sai. [...] Já chega no editor já fala ‘eu tenho a foto mas a pessoa não quer que saia’. Então aí é questão do editor. A foto tá ali. [...] Aconteceu na rua, a foto tá ali, foi feita. [...] Posso até falar ‘apaguei’, mas não vou deletar. Vou trazer o material. Aí aviso a editora. (FOTO-06).

Mas o que pode ser limitador para um fotógrafo não necessariamente é para todos. FOTO-X conta um caso em que outros fotógrafos abaixaram a câmera para intervir na situação e ele fotografou.

Uma situação [...] de briga [...] lá na ocupação. Acontecia muito dos caras entrarem em conflito entre eles, e não queriam que a imprensa ficasse muito perto e mostrasse. [...] Geralmente a gente tomava cuidado. As vezes pegava mais de costas [...]. Era fotos que a gente tentava se posicionar o máximo possível pra poder mostrar o que tava acontecendo mas [...] sem expor muito. [...] Porque nesse ponto eu sou meio, não digo frio, mas eu procuro aproveitar a oportunidade [...]. Eles não tinham como tirar a gente dali. [...] Eles não perceberam mas com a câmera pendurada eu fiz umas três fotos, e uma delas ficou boa porque eles ficaram meio que de costas, meio que apontando o dedo, e deu pra ver que a situação tava de conflito ali. E os outros dois fotógrafos [...] separaram eles. Eles não se tocaram que ali era uma situação que fazia parte da história que tava acontecendo, daquele transtorno da retirada deles. E aí eles acabaram não fazendo. [...] Eles até vieram depois ‘cara, a gente acabou te ajudando na foto’. Porque aparece eles meio de costas também. (FOTO-X).

Dependendo da editoria para a qual se trabalha, o limite pode ser o sofrimento psíquico sentido pelo profissional. FOTO-11 fala do momento em que decidiu que queria abandonar o plantão da madrugada. “Você fazer mortes, atropelamento, chacina, tiros. Chega uma hora que

aquilo começa a criar um efeito psicológico. Eu tava cansado. Você tá fotografando de repente tá pisando numa poça de sangue. Você nem percebeu que tinha sangue, sabe. Então isso pesa”.

5.3.7 Foto x Vídeo

Não é mais – se é que já foi – uma escolha. Hoje todo fotojornalista, e preferencialmente todo repórter, deve ser capaz de captar fotografias e vídeos, como vimos ao abordar as características que os veículos buscam ao contratar profissionais. Mas se isso já é ponto pacífico para as empresas, vi que não somente traz maior carga de trabalho para os jornalistas, quanto leva fotojornalistas a ter de investir mais em equipamentos, precisar desenvolver novas habilidades, necessitar ampliar seu consumo de cultura visual, bem como ter a habilidade de transitar entre linguagens diferenciadas – da fotografia, do vídeo e do áudio – ao longo de uma mesma pauta.

Mas há quem sinta dificuldade ou mesmo não goste fazer as duas coisas. “Eu não consigo fazer um trabalho 100% na fotografia sabendo que eu vou ter que filmar. [...] Acho que isso é uma barreira que tá na minha cabeça. [...] Porque as nossas câmeras de hoje em dia você pode tá filmando e fotografar”, diz FOTO-05. Sua fala sugere que ele se sente obrigado a fazer porque a tecnologia possibilita. E deixa ainda mais explícita sua resistência em gravar vídeos ao dizer: “É, seu sei fazer. [...] A gente tem uma birra, né”.

Os profissionais apontam que há similaridades e diferenças entre produzir fotos e vídeos. FOTO-04 diz que o enquadramento, a qualidade da imagem e a luz valem para ambos. FOTO-05 adiciona a cor, mas diz que “o que muda muito, pra mim, de um pro outro, é foco. Você não tem a mesma rapidez no foco no vídeo do que na foto”. Já FOTO-04 lembra do áudio e movimento interno ao quadro.

Num *take* [...] você [...] já precisa trabalhar esse lance do movimento. [...] Mais complicado do que a foto. Aí o vídeo já entra a questão do áudio, que você tem que tomar cuidado [...]. Então um vídeo em si ele é mais complicado. A pessoa tem que estar, se possível, mais focada. A foto é mais tranquilo.

Esse profissional, no entanto, considera que conhecer fotografia pode ser um bom caminho para aprender a produzir vídeo, posição semelhante à defendida por FOTO-06, que

enxerga paralelos principalmente no que diz respeito ao olhar, pois para ele “o vídeo em si é uma fotografia [...] corrida”.

Mas se o objetivo for produzir uma narrativa audiovisual, o vídeo necessita de maior planejamento, pois é preciso relacionar as tomadas. “No vídeo não dá pra você fazer um, dois *takes*. A fotografia às vezes [...] ‘consegui só essas três fotos boas’. ‘Ah, tá ótimo’. Precisa uma, duas pro jornal. Resolve o seu problema. Agora pro vídeo é uma coisa mais complicada”, diz FOTO-08. Observo, no entanto, que por vezes as matérias usam vídeos não com um objetivo narrativo, e nesses casos uma única tomada pode funcionar.

Já FOTO-09 olha a questão por outro prisma.

O vídeo eu acho uma composição visual muito mais fácil do que a fotografia [...] porque [...] pra você ter uma grande foto, você pode ficar uma semana, duas semanas, mas pra você resumir tudo aquilo numa foto só é muito complicado. Porque tem que ter várias coisas acontecendo na foto. A foto tem que contar várias coisas ao mesmo [tempo]. Agora no vídeo não. Gravou um recortinho aqui, um recortinho ali [...] edita isso, junta tudo e vira uma sequência, vira uma linguagem, vira uma história. É muito mais fácil você montar uma historinha no vídeo do que uma história completa numa foto só.

FOTO-08 diz que prefere não fotografar e gravar vídeos na mesma pauta, pois são linguagens diferentes. Na foto ele busca a síntese, o momento. No vídeo segue o que acontece ao longo do tempo. Argumenta que a cabeça não transita da foto para o vídeo (ou vice-versa) automaticamente, por mais que o equipamento o faça. Esclarece que é até possível fazer, mas que ambos os trabalhos ficarão medianos. FOTO-05 também fala dessa dificuldade. “É porque não dá. Ou eu faço um ou eu faço outro. Tem que escolher”

FOTO-X diz acha complicado transitar da foto para o vídeo. “Eu tenho um problema muito sério que eu não consigo virar muito a chavinha, fazer vídeo e foto tudo ao mesmo tempo. Eu costumo dar prioridade pra fotografia que é a minha editoria”. Mas diz que em pautas que se tem tempo isso pode ser possível. Cita uma matéria onde foi para fazer fotos, e o assunto rendeu tanto que ele voltou no outro dia com o repórter só para fazer vídeo.

Uma matéria sobre falsificações de documentos [...] E o escritório do cara era muito legal. [...] A gente gostou tanto que falou ‘vamos fazer um vídeo?’. [...] Eu já tinha feito as fotos, então a gente voltou no dia seguinte só para fazer vídeo. Eu acho que foi o melhor vídeo. [...] Eu sou da foto. [...] Virar essa chavinha, é uma questão de tempo.

EDITOR-05 cita dois fotógrafos do jornal que desenvolveram um método próprio de fotografar e filmar na mesma pauta. “Eles vão lá, colocam a [câmera na] posição, fazem a foto e já começam a filmar logo em sequência no mesmo quadro”. FOTO-09 explica que quando o

fotógrafo tem tempo é possível fazer as duas coisas. “Pra mim é uma coisa normal. Eu vejo [...] ‘ó, isso é vídeo; isso é foto; isso é vídeo; isso é foto’. [...] Então você vê uma cena... tripé, câmera e grava. Aí tu vai lá e vê outra: foto. Faz a foto. [...] Mas [...] sempre no tripé, sempre parado, sempre pensando nas duas coisas”. Diz, no entanto, que sempre que sai para vídeo isso já precisa estar pautado para que ele leve microfone, tripé, planeje a concepção de câmera ou a objetiva a ser usada

FOTO-10 conta que às vezes – como quando grava uma entrevista e faz retratos – é possível captar ambos tranquilamente. “Eu prefiro fazer só um, lógico, mas não é assim que funciona. Geralmente eu gravo vídeo antes, e assim eu tenho tempo de pensar num retrato depois pra fazer. Mas eu acho possível isso quando é uma pauta documental, não quando é uma pauta mais corrida”. Quando há menos tempo “a prioridade é foto. Eu sou fotógrafo. Se eu preciso fazer vídeo ao mesmo tempo, eu vou fazendo. Mas geralmente vai [alguém da] *WEBTV DO JORNAL*. [...] Quando você tá fazendo foto e vídeo não dá pra fazer imagem decisiva” explica.

Outro complicador é que o mesmo dispositivo de uma DSLR, usado em modo foto gera um efeito, mas ao captar vídeo pode trazer resultados diferentes.

O [diafragma] 2.8, ou 2.0 você tá no mínimo. Você fez uma foto. Congelou o foco, beleza, você tem aquele *frame*. Agora, vídeo [se] você deixar em 2.8 [e] o cara se balançar um pouquinho [...] já saiu de foco. Então eu [...] trabalho de 5.6, 6.3 pra cima, porque [...] num vídeo dá um belo desfoque, porque as coisas estão em movimento. (FOTO-08).

Essa adaptação do dispositivo é reforçada por FOTO-12, que diz que transita bem entre a produção de fotos e vídeos, “só que eu tenho que mudar velocidade, abertura”.

Para FOTO-02 é mais fácil produzir uma fotografia plasticamente bem resolvida do que fazer o mesmo com vídeo.

O vídeo é fotografia em movimento, você não tá fazendo só uma chapa, você faz 29 ponto 97 por segundo, tu tem que pensar de forma contínua. [...] eu acho que os dois conseguem fazer o oposto. Mas o cara que é especializado em foto ele vai sempre fazer melhor foto, e o cara que especializado em vídeo vai fazer sempre melhor o vídeo. (FOTO-02)

Talvez por isso, mesmo quando capta vídeo um fotojornalista o faz a partir do olhar de um fotógrafo. “Meu instinto é fazer a melhor foto. [...] E se eu tô fazendo o vídeo, também uso a linguagem fotográfica” diz FOTO-10.

FOTO-12 lembra do primeiro vídeo que fez, em 2010. “Eu fazia um vídeo como se fosse... fotografando. Eram enquadramentos com movimento, fotografias em movimento.

[...] Mas era engraçado porque tinha uma estética um pouco diferente. Não era um vídeo de televisão”. O que sugere que os repórteres fotográficos entram na produção de vídeos com uma estética diferenciada dos cinegrafistas. FOTO-06 também aborda esse diferencial quando diz que “o repórter fotográfico sempre vai ser repórter fotográfico, nunca vai ser um cinegrafista” porque “a imagem corrida [...] é bem diferente da imagem parada”. Apesar disso acredita que com o tempo e o acúmulo de experiência o fotógrafo poderá dominar a produção de vídeos. “Acho que da foto pro vídeo ainda é bem mais rápido [...]. A maioria dos fotojornalistas aqui já fazem isso”. Já o inverso ele acha mais difícil. “Eu tenho conversado muito com cinegrafistas e eles apanham um pouco com a fotografia”.

Essa distinção é corroborada por EDITOR-05.

Eu acho é que há diferença na forma como você fotografa e você filma. [...] Um fotógrafo vai filmar [...] segundo os preceitos de um fotógrafo [...] ele tem [...] um outro tipo de percepção de como é que ele faz o trabalho dele. [...] Acho que existem diferenças técnicas que são inegáveis [...] mas é algo que já foi incorporado à profissão. Hoje em dia não existe mais repórter fotográfico que não filme. (EDITOR-05)

Mas o acúmulo de tarefas tem levado alguns profissionais a refletir sobre a necessidade de produzir tanto material. FOTO-09 diz que não é preciso – e geralmente nem interessante – querer usar todas as mídias disponíveis numa mesma estória. “Não adianta querer fazer tudo [...]. Tu tem que decidir, uma hora, o que tu quer, o que é legal, e focar naquilo”. Isso é mais detalhado na fala de FOTO-12:

Com os multimídias a gente tem mais tempo mas também não é tanto tempo assim. [...] Eu tenho mais tempo mas tenho mais funções também. Antigamente eu fotografava, hoje em dia eu fotografo, faço vídeo, tem que voar o *drone*, às vezes fazer 360, me preocupar com o áudio. Isso é uma loucura! Até eu tenho defendido agora que a gente precisa ser um pouco mais seletivo. [...] E a fotografia ela exige um certo momento de reflexão, quando você tá lá tramping. [...] E ultimamente [...] eu tenho tanta coisa pra fazer, que não tenho tempo pra refletir [...]. Então eu vou fazendo tudo. Aí depois eu vejo o que fiz. Às vezes acontece... Falo: ‘Nossa! Aquela foto deve ter ficado muito legal’. Aí eu vou ver, só fiz vídeo! [...] Eu me considero fotógrafo! Apesar de fazer vídeo. Então a minha prioridade no fundo é fotografia. E eu acho que nesse caso a fotografia sai prejudicada. [...] Eu acho que agora a gente tá [...] tentando entender onde vai aplicar cada tecnologia e cada linguagem pra cada história. [...] Porque no fundo é isso, a gente usa essas ferramentas pra otimizar, ou melhorar, ou explorar da melhor maneira essas narrativas.

5.3.7.1 Captação de vídeos

Mesmo que os equipamentos profissionais híbridos já existam há mais de uma década, a necessidade de gravar vídeos ainda é uma novidade para alguns fotojornalistas que concentraram sua carreira em veículos impressos. É o caso de FOTO-06, que diz estar se acostumando a essa nova demanda.

A transição é o momento onde podem haver maiores conflitos. EDITOR-08 conta que quando o jornal decidiu demitir os cinegrafistas e fazer todos os fotojornalistas gravar vídeos houve problemas. Mas enxerga isso sob o prisma do processo de aprendizagem.

Claro que essas mudanças sempre têm uns ruídos. [...] Começa a ter um choque com os editores de vídeo e os fotógrafos: ‘Como você não fez imagens de cobertura?’. ‘Tem que usar tripé!’. Aí os fotógrafos começam a entender – os que não faziam vídeo – ‘tem que levar tripé’, ‘preciso fazer mais tempo de deixa’. [...] os fotógrafos começam aprender, de fato, como fazer vídeo. (EDITOR-08)

As diferenças nesse momento podem falar mais que as semelhanças. A dinâmica do enquadramento do vídeo é algo que para FOTO-05 ainda é difícil de ser articulada. Ele diz que costuma perguntar para a repórter que o acompanha, que tem experiência em televisão, como ela acha que deve ser a sequência de gravação. Mas há também dificuldades técnicas, mesmo o equipamento sendo – teoricamente – o mesmo.

Essas câmeras [DSLR] não são câmeras rápidas. O foco delas é difícil de fazer. [...] É uma câmera que funciona muito bem pra documental. [...] Mas jornalismo em si, você não consegue fazer, por causa do foco. [E] ela não é uma câmera com muito apoio. [...] Pega muito o movimento do corpo. Eu [...] uso ela pra fazer entrevista, depoimento, passagem. [...] Tudo no tripé. Então ela não é prática pra você fazer um protesto, embora a *WEBTV DO JORNAL* tenha feito documentários sobre os protestos com DSLR. (FOTO-10)

Além disso produzir vídeos é um hábito que não está totalmente introjetado na cultura de muitos profissionais. É isso que vejo quando, no retorno de uma pauta que acompanhei na redação do sul, os repórteres percebem que haviam esquecido de fazer um vídeo que havia sido solicitado. O repórter de texto explica: “falta o hábito”.

Ao acompanhar os profissionais vejo que apesar das câmeras DSLR gravarem vídeos em alta qualidade, há também espaço para a captação com *smartphones*. Eles possuem vantagens e desvantagens. FOTO-04 relata que a câmera geralmente assusta e afasta as pessoas. Mas diz também que muitos se recusam a dar entrevista quando o repórter chega para gravar com celular. “Parece que não dão credibilidade”. Apesar disso seu uso é

importante quando a redação quer publicar o material com urgência. Se forem gravados com a DSLR o tamanho do arquivo inviabiliza enviá-los via internet do local da pauta.

Acompanho FOTO-04 e uma repórter em uma universidade. Eles entrevistam uma professora, em um corredor extremamente ruidoso. FOTO-04 gravou o vídeo com o *smartphone*, sem tripé, e a repórter registrou o áudio com outro *smartphone*, que era posicionado como um microfone, bem próximo à boca da entrevistada. Pedi para ouvir o resultado e notei que tudo que a professora falou estava perfeitamente compreensível. Ao terminar enviam os arquivos para a redação, que monta e publica a matéria em menos de 30 minutos. Mais tarde fico sabendo que essa pauta teria sido transmitida ao vivo se não houvesse tanto ruído no local. A mudança se fez necessária por eles não terem microfone de lapela para os celulares.

O uso de *smartphones* também é útil quando fotojornalistas ou repórteres precisam produzir tomadas curtas para usar junto a matérias textuais. FOTO-05 diz que durante um tempo o veículo do centro-oeste cobrava a produção de *takes* de vídeo em todas as matérias, mas que isso foi deixado de lado. “Você tava no acidente fotografando, faz vídeo. Que aí eles colocavam um videozinho de 15 segundos no corpo da matéria”.

“Hoje em dia as imagens são mais vídeos e são mais verticais por causa da posição do celular. [...] Dificilmente uma pessoa vai ver uma coisa na rua hoje em dia e fotografar. [...] Ela vai tirar o celular do bolso e vai filmar” diz EDITOR-05. Mas essa verticalização na produção popular de imagens ainda não chegou no jornalismo, exceto nas transmissões ao vivo via *Facebook*, e a cultura dos fotógrafos continua sendo prioritariamente horizontal.

Por serem fáceis de camuflar ou esconder, os celulares são usados também para a captação de imagens onde isso não é permitido. Acompanho pauta em uma delegacia na qual os jornalistas queriam imagens de um homem que fora preso acusado de estupro. Mas a delegada nega. Um dos repórteres de TV obtém a informação de onde o preso estava e não entra para acompanhar a entrevista, o que foi possível porque havia outro repórter da mesma emissora junto ao cinegrafista. Quando o homem é transferido de sala ele grava a cena com o *smartphone* escondido. Como a delegada não liberou o nome do homem preso usarão a imagem com o rosto borrado.

A produção de *timelapse* também pode ser facilitada por aplicativos disponíveis nos celulares, como explica FOTO-05. “A câmera, pra fazer o *timelapse*, você tem que fazer as fotos, depois passar pra um programa e editar. No celular ele faz direto”.

Mas são as câmeras DSLR as mais usadas na captação de vídeos. Acompanho uma entrevista gravada por FOTO-07. Como não usa tripé, ele apoia os cotovelos sobre uma mesa para estabilizar a câmera, utilizando a mão esquerda como base e a direita para os controles. A sala é silenciosa e o áudio é captado pelo microfone da própria câmera. O enquadramento é fechado no entrevistado. No meio da entrevista a câmera para de gravar, pois atingiu o limite de quatro minutos daquele modelo. Ele pede desculpas, a repórter refaz a pergunta, e a explicação é retomada. Diferente de outras entrevistas que acompanhei na redação do centro-oeste essa é ‘longa’. A repórter explica que gravou mais porque o material pode render outras matérias.

Em outra situação vejo a DSLR ser usada também sem tripé mas com microfone de lapela. Como a entrevistada era bem alta, FOTO-04 precisa segurar a câmera na altura dos próprios olhos. Depois diz que essa posição cansa mais os braços.

Tudo é muito rápido aqui [...] porque a gente não tem tempo [...]. Até eu chegar no ponto, montar o tripé... [...] Em vez de eu tá fazendo um *take* eu perdi tempo montando e desmontando tripé. [...] Com a mão [...] é mais ágil. [...] É um caso ou outro que o pessoal faz entrevista acima de cinco minutos [...]. Normalmente não passa de dois minutos. [...] Dá pra você suportar ali.

Vi que a *WebTV* da redação do centro-oeste prioriza matérias curtas que possam ser editadas e publicadas rapidamente. Acompanho um fotojornalista e uma repórter em pauta que verificava denúncia de vandalismo nas reformas de um parque. FOTO-04 grava sem tripé e usando um microfone de lapela conectado à câmera. Diz que não usa tripé nem monopé para não aumentar o peso carregado, não perder tempo montando e desmontando equipamento, nem assustar mais as pessoas. Para estabilizar a imagem ele mantém a câmera presa ao pescoço pela alça esticada, e a segura com os braços também esticados. Carrega os equipamentos em uma mochila porque o *Now Bomb*, embora mais prático, assustava os entrevistados. Ele auxilia a repórter a buscar informações, observando o entorno e conversando. As entrevistas são curtas, entre 40 segundos e um minuto. FOTO-04 faz tomadas de apoio, de cerca de dez segundos cada, do ambiente (principalmente das coisas que são citadas pelos entrevistados) e da repórter conversando com as pessoas. Explica que faz três tipos de imagens de apoio: as abertas, as fechadas e as ‘diferenciadas’. Embora a pauta

seja para a *WebTV*, ele também produz algumas fotos, que poderão ser usadas em futuras matérias. A repórter de texto vai, ao longo da apuração, pensando em como estruturará a matéria, e conversa com FOTO-04 sobre suas ideias. Diz que apesar de se inspirar no telejornalismo tradicional – usar *off* e passagem – os vídeos da *WebTV* são diferentes porque são curtos – em média dois minutos – e precisam entrar rápido e em fluxo contínuo no site. Contam que nas cinco horas de trabalho já chegaram a produzir seis matérias. Antes de gravar a passagem da repórter os dois combinam como se dará o plano-sequência. A ideia é passar por três cenários: o primeiro mostra o local, o segundo situa a reforma, e o terceiro exhibe um dos problemas detectados. O uso de plano sequência e entrevistas curtas facilita o processo de montagem do vídeo, reduzindo o tempo entre gravação e veiculação.

Já a redação do sudeste parecia priorizar o que eles chamam de ‘minidocs’, pequenas reportagens, individuais ou em séries, sem *off* e sem passagem do repórter, de temas não ligados ao cotidiano, e que levavam alguns dias para ser publicadas¹⁶⁷. Acompanho um repórter fotográfico em duas gravações de entrevistas em vídeo para um especial sobre imigração. Na primeira gravação um ventilador precisou ser desligado para reduzir o ruído. Um microfone de lapela, sem fio, foi usado junto aos entrevistados. FOTO-X controla o enquadramento fechado – solicitado pela redação – o tempo todo. Depois das entrevistas desmonta o tripé e grava, com a DSLR na mão, imagens de apoio durante a sessão de fotos. Isso é necessário porque a entrevista foi captada apenas com uma câmera. Na segunda vez que os acompanho, a luz que entra pelas janelas ilumina mais pronunciadamente o lado esquerdo do rosto do entrevistado do que na saída anterior, onde não havia luz lateral. Essa diferença passa despercebida para o receptor porque são montados dois vídeos, um para cada dia de entrevistas.

Uma única vez acompanho uma gravação feita com duas câmeras. Nesse dia um montador de vídeo é destacado para gravar entrevista para uma reportagem especial. Na sala que o entrevistado ocupava, o som reverbera muito e a luz era ruim, e por isso a gravação foi feita em ambiente externo. Como a reportagem era composta por diversos vídeos, cada um com muitas fontes entrevistadas em locais e por profissionais diferentes, era preciso manter

167 Havia também produções feitas em estúdio, com os repórteres do jornal, as quais não acompanhei por não se enquadrarem no trabalho fotojornalístico que buscava. Elas eram captadas por uma ou duas câmeras fixas, apoiadas em tripé, e operadas por um montador de vídeo ou fotógrafo da redação. Vi, porém, que após o término da pesquisa eles passaram a produzir também matérias mais ligadas ao cotidiano, que eram montadas e publicadas em um tempo mais curto.

padrões. Duas câmeras são montadas sobre tripé. Uma fica em frente ao entrevistado, com uma lente 50 mm, e outra a 45 graus, com uma teleobjetiva. O montador vai circulando de uma câmera para outra, observando os monitores. De tempos em tempos corrige enquadramento e foco devido à movimentação do entrevistado. Uma pessoa vem andando sem prestar atenção ao entorno e quase passa na frente das câmeras, o que só não ocorre porque o montador estica rapidamente o braço em sua passagem. Ao terminar a entrevista ele ouve o arquivo gerado, para se certificar que o áudio ficou bom e que não precisa repetir nada. Aqui, o cuidado com o padrão da imagem e a qualidade do áudio chamam minha atenção.

Mas o trabalho dos repórteres fotográficos também pode estar voltado à produção de programas curtos, geralmente semanais. Na redação do sul acompanhei a gravação de um programa-piloto para a previsão do tempo. FOTO-X grava o áudio separado, em um gravador digital comum, acoplado a um microfone de lapela preso à blusa da repórter. A câmera fica sobre um tripé. Ele explica que usa uma câmera cropada – e não a *full-frame* que possui – devido à praticidade do visor retrátil, mas também porque a qualidade inferior de vídeo não é percebida na internet. Tudo é gravado em uma única tomada, incluindo interrupções e erros. Isso facilita a sincronização entre áudio e vídeo na montagem. Como o enquadramento é fechado, FOTO-X mantém-se atento ao visor. Mas o vento prejudica a gravação, que é interrompida. Eles mudam de local e uma nova tomada é gravada. Ao final analisam o resultado. Observam que em determinada parte o vento mexe o cabelo da repórter e decidem regravar o final. O vídeo é editado e finalizado por FOTO-X no início da tarde. Poucas horas depois, quando o fotógrafo e a repórter já haviam saído, uma redatora do online está publicando o vídeo no *Youtube* do jornal quando observa que as temperaturas mínima e máxima, assim como a nebulosidade prevista, estão diferentes entre vídeo e matéria. Em função disso a editora-chefe e a editora de online decidem ‘derrubar’ o vídeo, porque acreditam mais na previsão que consta no texto e não conseguem falar com a repórter que gravou o programa.

No veículo do centro-oeste acompanhei a produção de um vídeo semanal que destaca as cinco matérias mais acessadas durante a semana. Ele é gravado dentro da redação, também sem tripé. O fotógrafo usa uma objetiva 50 mm totalmente aberta (f1.8) para desfocar ao máximo o fundo, onde outros jornalistas trabalham. Esse quadro foi inspirado em produção feita pela concorrência.

5.3.7.2 Áudio

A produção de vídeos não implica apenas na captação de um outro tipo de imagem técnica e na necessidade de pensar em diferentes formatos narrativos, mas também em entrar no campo de uma outra linguagem: o áudio. Isso pode ser uma novidade e uma dificuldade para jornalistas especializados em imagem. “Todo fotógrafo, acho que o lugar que ele mais apanha é no áudio, que é onde a gente não tem familiaridade”, diz FOTO-10.

Vi ou tive notícia de diferentes formas de captar o áudio. O mais simples, e mais problemático, é usar o microfone da câmera ou celular. O problema é que ele não fica muito próximo do entrevistado, e capta tudo ao redor. Para evitar isso utiliza-se um microfone de lapela (que fica preso à roupa do entrevistado); um microfone direcional (*boom*), geralmente preso ao topo da DSLR quando não há um profissional específico para a captação do áudio (como nas produções documentais); um gravador de áudio ou *smartphone* (ligado a um microfone de lapela, boom, ou posicionado próximo à boca do entrevistado); ou um microfone de mão, ligado à câmera ou a um gravador de áudio.

FOTO-04 conta que já perdeu entrevistas devido a problemas no áudio, principalmente devido a vento ou barulhos da rua. Para ele um grande problema das DSLRs – pelo menos dos modelos com os quais trabalha – é não ter retorno do áudio que está sendo gravado. Diz que vê apenas um gráfico, mas não tem como saber se aquilo é informação ou ruído. Conta que também já teve problemas devido a mau contato no conector do microfone. “Na pressa [...] você coloca meio superficial [...] ele já segura. [...] mas não pegou o canal certo do plugzinho. Então não registrou nada no áudio”. Nesse caso foi possível salvar a pauta porque o *take* defeituoso era uma passagem do repórter e foi substituída por um *off*. Mas quando o formato a ser montado não incluir *off* nem passagem é preciso ter ainda mais cuidado com a qualidade do áudio das entrevistas, lembra FOTO-08. Foi isso que levou a montadora de vídeo que gravou a entrevista com duas câmeras – que descrevemos poucas páginas atrás – a verificar o áudio ao final da gravação.

Para MONTADOR-01 a maior parte dos problemas de áudio está relacionado à falta de uso de um microfone.

Como nosso material é gravado em celular, muitas vezes o repórter tá na rua [...] ele vai fazer vídeo com o recurso que tem ali [...]. Muitas vezes ele tá em um ambiente ventando demais, ou muito barulho de carro, barulho de gente, e acaba que realmente não sai o áudio [...] e não tem como a gente usar o material. [...] Já

perdemos muitas entrevistas. [...] Só do prefeito [...] [a] gente teve que regravar [...] duas vezes na campanha e [...] outra vez que ele veio aqui nessa sala e não foi usado o microfone. Aí deu muito eco e não dava pra entender nada do que ele tava falando. (MONTADOR-01)

Para ele o uso de um segundo celular, exclusivamente para captar o áudio de forma mais próxima a quem está falando, assim como um gerenciamento logístico das pautas, podem ajudar a resolver esses problemas. “Acho que a questão da logística [...] resolveria muito essa questão da qualidade do áudio” diz, porque permitiria aos repórteres carregar o equipamento adequado às necessidades específicas da pauta. Por outro lado, quando o repórter está gravando o áudio no celular, o fotógrafo não precisa se preocupar com isso. É o que vejo com FOTO-06 quando ele me diz que o áudio captado serve apenas de guia para a sincronização do que é captado pelo repórter.

Um fotógrafo como FOTO-11, que grava poucos vídeos e usa uma câmera com mais recursos, relata que pede auxílio aos colegas para calibrar o áudio antes de sair para uma entrevista. “Sei mexer um pouquinho mas é sempre bom pegar uma dica com quem realmente faz diariamente”, explica.

5.3.8 *WebTVs*

Das três redações acompanhadas, duas possuíam *WebTVs* e outra embedava¹⁶⁸ os vídeos em matérias de texto e fotos e/ou os publicava nas redes sociais. As *WebTVs* são espaços diferenciados dentro do site ou portal jornalístico, onde o conteúdo veiculado é totalmente audiovisual. “Ninguém mais quer ver o que a televisão aberta tá te empurrando. As pessoas querem escolher na hora, o que vai consumir [...]. O jornalismo não é diferente. [...] Hoje em dia todos os jornais têm essa parte de televisão, né, de vídeo. Eu acho que não dá pra ficar de fora disso” diz FOTO-10.

Os jornais do centro-oeste e do sudeste publicam seus vídeos em uma plataforma própria, a partir de onde são embedados na página da notícia através do sistema de publicação (CMS). A redação do sudeste libera a publicação do vídeo no *Youtube* no mesmo dia ou alguns dias depois. Na redação do sul os vídeos são publicados diretamente no *Youtube*.

¹⁶⁸ Embedar (do inglês, *embed* quer dizer embutir) significa inserir uma mídia indiretamente em uma página *web*. Na prática essa mídia (vídeo, foto 360, infografia, etc.) está publicada em uma plataforma externa. Na página onde se deseja que ela apareça é inserido um código HTML que faz referência ao endereço de origem e ao tamanho da janela que irá contê-la.

EDITOR-03 diz que a *WebTV* do veículo do centro-oeste começou a partir de uma empresa, que com a implantação da tecnologia 4G na cidade sugeriu ao proprietário do jornal a produção de um boletim semanal para ‘chegar a um número maior de pessoas’.

Ali a gente já pensou ‘não, isso é inviável para um jornalismo online’. Isso não é semanário. [...] Aí eu peguei pra mim [...]. A princípio, o que a direção da empresa queria era um material muito parecido com o que as TVs abertas faziam. Queria aquela qualidade. E eu sempre bati na tecla que o que nos interessa é o conteúdo, não é a estética. Se a gente tiver uma imagem [...] nítida e um som audível [...] o que me interessa é o conteúdo. É o conteúdo que vai fazer com que as pessoas parem na frente do computador, do celular, pra olhar aquele vídeo. (EDITOR-03).

Ele relata que inicialmente o formato era uma cópia do telejornalismo, baseado em passagens do repórter e entrevistas.

Demorava muito tempo pra editar e eu nunca gostei disso. Num segundo momento a gente falou ‘não, nossa vocação é pra fazer ao vivo, então 100% do que a gente fizer vai ser ao vivo’. [...] Só que aqui na cidade muitos lugares ainda são pontos cegos pra essa cobertura ao vivo. [...] Mas eu acho que com o tempo é pra isso que a gente quer caminhar. (EDITOR-03)

Para EDITOR-03 a grande vantagem da *WebTV* em relação a uma TV convencional é ter uma presença muito forte nas redes sociais. “A gente tá no celular de todo mundo e as TVs abertas não estão”. Mas explica que a estética é diferenciada, por exemplo, ao abolir o logotipo da empresa nos microfones, e até mesmo os próprios microfones. E acha fundamental que seja criada uma linguagem audiovisual adaptada à estrutura do veículo online regional que eles são: “é uma linguagem que precisa ser pensada, discutida, melhorada [...]. A gente precisa adaptar à estrutura que a gente tem, que é uma estrutura regional, à linguagem que o nosso povo entende, e ao conteúdo que interessa às pessoas do nosso estado”. Por isso, diz, não é possível simplesmente copiar outras estruturas.

Diferente de uma matéria com texto e fotos, as audiovisuais precisam ser montadas. Mas EDITOR-03 acha que isso pode ser feito pelo próprio repórter, não havendo necessidade de ter um profissional exclusivo para a função. “Já tive caso aqui que o cara editou no próprio celular [...] no caminho, entre uma matéria e outra”. E considera que isso é viável mesmo dentro da correria do dia a dia.

Acho que o caminho é assim: você tá no seu celular, joga ali num programinha de edição, edita, pronto. Manda pro cara aqui, o cara pega e coloca uma vinheta e pá. É a coisa mais fácil que tem. [...] Eu já vi acontecer. E é no período do deslocamento. Aqui na cidade, que a gente não gasta tanto tempo com deslocamento, isso eu até acho que só quando a gente tiver uma internet [...] que tenha uma velocidade bacana. Mas em grandes centros, tipo São Paulo, eu não entendo porque o próprio cara, entre um deslocamento e outro, ele não pode fazer. [...] Manda pra cá o material, mesmo que seja uma edição meio bruta, [...] o editor olha [...] e mete

bronca. [...] Ele consegue fazer uma edição final. [...] O olhar do editor é só para dar um ok. [...] Mas eu acho que o caminho é esse. O próprio repórter fazer e acabou. [...] Por exemplo *Stories* no *Instagram*, é tudo muito imediato. O cara fez ali e já tá ao vivo. [...] A gente não tem mais esse tempo [...]. Eu tô falando isso, óbvio, num jornalismo factual. (EDITOR-03).

Aqui fica clara a intenção de instantaneidade (que enfocaremos no próximo subitem), ou de máxima redução de tempo entre captação e publicação, bem como de uma simplificação do processo de montagem. Mas também pressupõe o uso de outra estética, mais próxima das redes sociais do que do telejornalismo.

Já a experiência da redação do sudeste é bastante distinta, tendo passado por diversos formatos desde que foi criada. Ela é marcada por uma linguagem com forte influência do documentário. EDITOR-05 conta que essa linguagem “em que você não vê o repórter falando como se fosse um âncora, e você percebe que são os personagens que contam o que é aquela história” foi desenhada pelo jornalista que implantou a *WEBTV DO JORNAL*. Mas seus diversos coordenadores já abriram o leque de formatos. Um destes é o que ele chama de “estilo *Youtuber* de explicação” no qual um repórter ou redator aborda, em linguagem simples e didática, temas da atualidade, incluindo brincadeiras e referências à cultura jovem, num claro objetivo de atingir um público diferenciado daquele que consome os minidocs.

EDITOR-08 conta que os programas ao vivo foram cortados da *WebTV* em função das pouquíssimas visualizações que tinham, o que reforçou a produção de mini-documentários. Mas disse que a ideia – no período em que fiz a pesquisa – era passar a investir também na produção de notícias e vídeo-reportagens. Seis meses depois, relata que a direção do jornal solicitou ‘quantidade’, por isso as produções tendem a ser mais curtas. “Todo dia vai ter alguma coisa. Independente se é produção nossa ou não. Então a gente começou também a pegar muito material de agência, dar uma mini-editada. [...] Reportagens curtinhas”.

A equipe da *WebTV* do sudeste é responsável também pela montagem de todos os vídeos publicados pelo jornal. Por isso boa parte de seu conteúdo está associado a reportagens, embora também possam ser consumidos de modo independente.

5.3.8.1 Ao vivo

Vi cobertura audiovisual ao vivo sendo feita nas redações do sul (via *Facebook*) e do centro-oeste (via sistema próprio, mas replicada no *Facebook*), e tive notícia de que isso

também já foi feito na redação do sudeste. Mas os relatos que recebi sugerem que é principalmente integrado às redes sociais que há boa aceitação deste formato. Percebo a força da transmissão audiovisual ao vivo quando EDITOR-04 diz que o foco daquela redação tem sido “cada vez menos fazer VTs com cara de TV e mais fazer o repórter contando as coisas no local que está acontecendo na hora”.

A primeira experiência de TEXTO-X com uma transmissão ao vivo via *Facebook* foi no dia do julgamento de Lula, em janeiro de 2018. “Liguei a câmera e comecei a sair no meio da galera e o pessoal foi falando com a câmera, foi falando comigo”, relata, fazendo referência ao famoso bordão e formato de reportagens de Goulart de Andrade nos anos 1980 (‘vem comigo’). Vejo aqui que as experimentações estão sempre atreladas às referências que o profissional possui, as quais adapta à sua condição, tecnologia e necessidade.

Acompanho duas transmissões ao vivo durante a cobertura da apuração das notas do desfile das escolas de samba, quando a redação pede a TEXTO-X que faça entradas no *Facebook*, primeiro com o resultado parcial, e mais tarde com a escola vencedora. Segurando o *smartphone* na altura do rosto, cerca de 30 centímetros à sua frente, na posição vertical, ele começa a gravar. Vai caminhando ao mesmo tempo em que dá informação sobre o estado atual da apuração. Percorre as duas principais torcidas, andando, falando e transmitindo ao vivo durante nove minutos e 30 segundos. Naquele momento cerca de 70 pessoas o acompanhavam, mas o número de visitantes é bem maior porque há um contínuo entra e sai da página. Mesmo distante da sala onde ocorre a apuração, TEXTO-X sabe que essas duas escolas são as favoritas porque o repórter que está na sala de apuração vai colocando, a todo instante, fotos atualizadas do quadro de contagem de pontos no grupo de *Whatsapp* do jornal. É uma fotografia que não será publicada, mas que funciona para manter os jornalistas e editores informados sem que seja preciso digitar cada nota. Esses dados são preciosos para TEXTO-X, pois a redação também já lhe pediu outra entrada ao vivo assim que houver um resultado irreversível ou final. A torcida compreende que sua escola ganhou alguns segundos antes dos jornalistas, e começam a sair da arquibancada e invadir a passarela. Ao notar essa movimentação ele confere o resultado e começa a nova transmissão. Segue gravando até a entrega do troféu, ao longo de 16 minutos e 34 segundos.

Ao contrário da redação do sul a do centro-oeste se vale de uma plataforma paga para veicular suas transmissões ao vivo. Mesmo assim é no *Facebook* que obtém um maior número

de visualizações, relata o *Webmaster*. Pedi para acompanhar os dados de uma transmissão e vi que, dezoito minutos após seu término, haviam ocorrido 22 visualizações no site contra 481 no *Facebook*, ou seja, 95% dos usuários viram essa matéria através da rede social.

A editora-chefe afirma que as transmissões ao vivo são um diferencial daquele jornal. Para eles esse formato é mais importante que boletins gravados em vídeo, pois não dependem de montagem, entrando direto no site. Para EDITOR-04 o mais difícil é o repórter ter desenvoltura ao vivo. “É onde a gente quer investir. [...] Parece que ele é o mais fácil mas é o mais trabalhoso, porque você depende do fator externo”.

As transmissões ao vivo podem ser inviabilizadas por dois fatores: problemas com o sinal do celular ou excesso de ruído no ambiente. Acompanho uma transmissão que é cancelada porque o ambiente era muito ruidoso. MONTADOR-01 conta que isso ocorre porque eles não têm um microfone de lapela para o celular que capta e transmite o vídeo.

Acompanho também, dentro da redação, o trabalho que precede uma transmissão ao vivo. Às 16h40 começam a chegar *takes* de vídeo, enviados pelo fotojornalista via *Whatsapp*. MONTADOR-01 abre o programa, enquanto fala, também por *Whatsapp*, com o repórter-fotográfico que está na rua e com a editora-chefe que está na mesa ao lado. Ao primeiro, dá instruções; da segunda, pede um título, que precisa ser refeito duas vezes para se adequar ao tamanho exigido pelo CMS. Logo que baixa todos os *takes* de vídeo enviados por FOTO-07, faz o *upload* desse conteúdo no aplicativo de transmissão ao vivo. Abre um dos vídeos e captura um *frame* para usar na chamada de capa. Conversa pelo celular com o repórter, pois o *smartphone* do fotógrafo agora está ocupado com os preparativos da transmissão. Passa instruções de como ele deve abrir uma câmera remota para iniciar a transmissão, mas o sinal não aparece. MONTADOR-01 pede para o fotógrafo tentar novamente. O sinal aparece e cai. Pede também para tomar cuidado e não iniciar, sem querer, a transmissão via *Facebook*. Mas o sinal está ruim e a conexão não estabiliza. São 16h55. MONTADOR-01 desiste, e pede para os repórteres gravarem um boletim em vídeo. Me explica que há vários motivos para esse tipo de problema com o sinal, de meteorológicos até árvores e prédios. Diz que há sistemas que falham menos pois se valem de duas a quatro conexões de operadoras telefônicas diferentes. Mas o custo é mais alto.

Caso o sinal estivesse bom, MONTADOR-01 passaria do teste ao início da transmissão. Ele explica como seria o processo desse ponto em diante.

Aí [...] eu insiro a notícia [...] no ar. [...] A hora que eu coloco no site tem um *delay*, às vezes de até cinco minutos. [...]. Assim que entra na capa [...] dou comando pro repórter começar . [...] Fora esses cinco minutos ainda tem um *delay* de em torno de 30 segundos, [...] Quando eu dou um ok nele pelo telefone, tenho que [...] esperar ouvir o ok pelo fone. [...] Aí, eu sempre começo cobrindo, pra não ficar na cara do repórter olhando pro nada. Começo cobrindo com os vídeos que já foram processados, já com GC. A hora que o repórter começa a falar, aí eu já coloco imagem do rosto dele. Ele fala um pouquinho, aí eu cubro o restante, e a hora que ele vai encerrar eu boto pro rosto dele. Que geralmente ele lê, às vezes é transmissão muito longa, não tem tempo de decorar. Ele tem que escrever ali e ler. [...] Tentando ser o mais natural possível,

Percebo aqui como é natural para o jornalismo camuflar seu modo de produção, buscando dar um ar de naturalidade ao receptor. Vejo também que para os fotojornalistas, realizar transmissões ao vivo é um processo tenso.

Você tem que estar com o celular aqui [no ouvido, preso entre o queixo e o ombro] falando com o *Webmaster* e gravando o ao vivo. [...] Tinha que colocar o fone. É porque a gente sai tão na correria... às vezes acaba esquecendo. Mas o certo é pôr o fone, sim. Daí você fica quieto, mudo, só escutando ele. [...] Você têm que chegar [...] testar sinal, se não pega o sinal você tem que descer e testar lá embaixo. [...] O sinal tem que estar impecável [...] pra não ficar cortando [...]. Eles querem que você se adapte mas não dão condição pra gente trabalhar. Equipamento, né. Pô, fazer ‘ao vivo’ com celular é complicado. (FOTO-05)

Apesar dos problemas EDITOR-03 explica que seus planos para a *WebTV* são “fazer 100% ao vivo nas redes sociais. E aí pegar esse material e replicar no portal. [...] Mas aqui a gente tem opiniões divergentes em relação a isso”.

5.3.9 Relação fotógrafo x repórter

Acompanho, ao longo da pesquisa, o trabalho de fotojornalistas que iam para pauta sozinhos ou acompanhados de um repórter. Mesmo quando saíam sós, o trabalho geralmente era complementado por um profissional do texto falado ou escrito. O relacionamento entre ambos me interessa tanto pelo fato de ser dessa relação que nascerá o relato jornalístico (embora muitas vezes ele ainda seja filtrado ou refinado por um editor) quanto pelo histórico da profissão, que faz com que jornalistas de texto geralmente tenham proeminência sobre os colegas de imagem, como não apenas percebi mas me foi relatado ao longo da pesquisa.

Lamentando que eu não possa acompanhá-los no carro da redação, uma repórter do centro-oeste diz que é ali, no trajeto de ida para a pauta, que ela explica a matéria para o repórter fotográfico. É no caminho que eles combinam também alguns tipos de imagens que pode ser interessante captar. Ela conta que no dia anterior havia usado o *smartphone* para

mostrar ao colega que tipo de fotos havia imaginado para a matéria, e diz que isso facilita muito a compreensão entre eles. Mas completa que, nesse dia, ao entender o que ela queria, o repórter fotográfico captou o conteúdo a partir de uma visão própria, superando assim o modelo apresentado.

As sugestões e ideias do repórter geralmente são bem-vindas. “Eu adoro quando o repórter [...] dá a ideia dele... porque é ele que vai escrever”, diz FOTO-01. FOTO-02 explica que essa parceria pode ser de mão dupla.

Vai de cada repórter e às vezes da situação. [...] Muitas vezes eu vejo que tem algum *case* que rende uma boa foto. Às vezes eu faço primeiro a foto e falo pro repórter ‘olha aqui é uma foto legal; será que rola uma entrevista? [...] Às vezes ele pega um *case* muito bem e fala ‘ó meu, fiz a entrevista com ele, ficou legal; vamos agora fazer a foto’.

Mas quando pergunto que tipo de sugestões recebe do repórter ele faz um longo silêncio, e responde: “Hoje em dia a gente conversa tão pouco”. Explica que essa troca só ocorre com alguns repórteres específicos.

TEXTO-03 dá muita ideia de como tá pensando em construir a pauta, construir a reportagem. [...] ele dá uma ideia de como tá imaginando, como pretende conduzir a pauta. [...] E aí vai conversando e de acordo com o que vai tendo de informação entre a conversa dos dois vai surgindo as ideias, tanto minha quanto dele. (FOTO-02).

E relata que a não existência dessa interação pode ocasionar problemas. “Quando eu saía com o repórter de lá [da redação onde trabalhou anteriormente] [...] e nós não conversávamos, normalmente não voltávamos com uma coisa que o editor-chefe tinha imaginado. Aí ele pegava no nosso pé”.

FOTO-03 diz que não vê problemas quando um repórter sugere fotos, pois há uma troca entre os profissionais, e ele também pode, às vezes, dar dicas ou participar do trabalho do repórter. “Eu não tenho problema com isso. [...] Às vezes a gente tá olhando alguma coisa e não vê [...]. Tipo a gente também com o repórter de texto, ‘ali, ó’. Hoje o REPÓRTER tava procurando uns grandões pra entrevistar e eu dava o toque pra ele ‘ó, ali tem um, ali tem outro”’. TEXTO-05 diz que sugere olhares ou direcionamentos para os fotógrafos, mas que pelo fato de eles circularem pelo ambiente isso também pode render informações importantes. Ideia que é corroborada por TEXTO-01 pois, para ele, a foto

[...] tem que casar com o texto. Então essa comunicação entre repórter e o fotógrafo, tem que ser muito boa. Eu sugiro... respeitando o espaço deles, né [...] Eles também vêm pra gente ‘ah, o que tu acha de fazer assim?’. Às vezes eu falo ‘olha, seria legal a gente conseguir uma imagem assim, porque eu vou procurar esse tipo de

personagem’. Ou assim ‘na entrevista ali rendeu esse tipo de personagem, acho legal a gente fazer uma foto assim’. Então existe o dialogo, tem que existir sim.

Mas TEXTO-02 diz que essa troca depende da abertura que cada profissional dá. “Tem fotografo que já fica chateado. ‘Ah, faz o teu que eu faço o meu’. [...] Tem fotografo que pergunta, dependendo da pauta: ‘e aí, tens alguma ideia? Vamos fazer o quê?’”. E diz que no jornal onde está trabalhando não existe muita interação entre repórter de texto e de fotos.

Quando o repórter entrevista uma fonte boa, o fotografo tem que pegar o personagem e vice e versa. Tem que ter esse casamento. E aqui é mais não. Aqui eu vejo que ele sai por conta própria [...]. Tem hora que eu faço os personagens e eles não fazem as fotos do personagem. (TEXTO-02)

Diz que algumas vezes a orientação dada ao fotógrafo na redação não condiz com o que será possível ao repórter fazer em campo. Cita como exemplo o pedido constante para que os fotógrafos, na praia, tragam imagens de ‘gente bonita’ e ‘sarada’.

Eles vão lá, fotografam. E sempre quando eu vou tentar entrevistar essa pessoa que eles escolheram inicialmente acaba nunca dando certo. A pessoa acaba nunca aceitando dar entrevista. E aí eu vejo que é sempre melhor a gente perguntar primeiro, entrevistar, e depois falar da foto, do que normalmente fazer a foto antes e depois... [...]. Porque também tem várias situações em que a pessoa não quer fazer a foto no começo e depois tu convence ela a fazer foto. (TEXTO-02)

Nesse tipo de situação entra mais um ingrediente, não explicitado ou mesmo não levado em conta pelo repórter: a busca de muitos fotógrafos por imagens *espontâneas*. Fotografar primeiro e entrevistar depois garante uma imagem não posada, ao passo que a sequência defendida por ele, de entrevistar primeiro e fotografar depois necessariamente leva o fotógrafo a ter de trabalhar com direção da pose do personagem.

Cada repórter tem uma forma de trabalhar. [...] Tem repórter que é mais específico. [...]. Ele chega [...] e fala ‘eu quero uma foto que você pegue fulano, ciclano e beltrano’. Ele detalha mais a foto. Agora tem repórter que é mais sossegado, que fala ‘é isso aqui que tá acontecendo’. Então ele te deixa livre. A princípio é bacana a gente sair com um repórter que ele saiba a pauta que ele tá fazendo, que aí a gente pergunta pra ele e ele passa informação. Ele vira uma espécie de produtor do fotógrafo [...]. Agora tem casos que acontecem que até o repórter caiu de paraquedas na pauta. [...] Então aí já complica. (FOTO-04)

Aqui explicita-se que algumas vezes o fotógrafo desconhece a pauta, e o repórter é a fonte de informação para que ele possa realizar o trabalho. Nesse caso, onde é o repórter quem define o rumo da matéria, os fotojornalistas precisam deles para que seja feito um trabalho coeso.

Se eu não fizer uma foto [...] na pegada da pauta dele [...] vai entrar uma foto que não tem nada a ver com a matéria e vai ficar um produto final sem sentido [...]. Já aconteceu. Algumas coisas assim bem bizarras [...]. A matéria dele saiu falando do

asfalto que terminava numa parte que tinha muito buraco. [...] E a foto que saiu foi de buraco porque eu me liguei no buraco. [...] Eu mandei a foto e ele passou por telefone. [...] E aí depois eu vi. Eu falei ‘não gente! [...] Vamos trocar essas daí’. [...] Não é uma coisa muito comum mas acontece, né, às vezes. (FOTO-04)

Esse caso ressalta não só a falta de comunicação entre repórter e fotógrafo, mas também o problema da matéria se montada e publicada por uma terceira pessoa, que não levantou as informações. O que também não deixa de ser falta de comunicação entre a equipe.

Mas a troca não existe quando há uma relação de poder. No veículo do centro-oeste a palavra final, durante uma saída de pauta, é sempre do repórter de texto. “Porque aqui a gente tem um lance de que, segundo lá [a direção do jornal], quem manda na rua é o repórter. [...] [Tem] essa hierarquia”, explica FOTO-05. Por isso, mesmo preferindo captar fotos *espontâneas*, caso o repórter exija ele precisa fazer imagens *construídas*.

E assim como há repórteres fotográficos que não aceitam sugestões dos repórteres de texto, há também os de texto que não aceitam dialogar com os de imagem. Mas FOTO-06 diz que isso não é muito comum. “Ele pode chegar [...] e falar ‘eu quero que faça uma foto assim’. Aceito do mesmo jeito, sim, lógico. [...] Isso depende muito do repórter”.

Para FOTO-08 todas as boas ideias podem ser agregadas. “Eu não tenho problema porque se o palpite for ruim eu vou seguir, que eu nem ouvi. Mas muitas vezes o cara dá um palpite interessante”. E explica que assim como em qualquer relação profissional “tem os que a gente se dá melhor, tem os que a gente não bate muito. Normal. Mas sempre respeitando”.

No entanto algumas sugestões podem não ser bem recebidas, por serem consideradas fora do contexto ou impossíveis de captar, pelo repórter fotográfico.

Muitas vezes [...] o repórter vai num lugar, e fala assim ‘[...] dá uma foto bacana’. Não! Não dá uma foto bacana! [...] Na cabeça do repórter ‘ó, eu vi uma imagem; [...] tem um jardim mas também tem uma sala de jantar, queria que tu pegasse [...] os dois juntos’. Só que o jardim é ali [aponta para um lado] e a sala de jantar ali [aponta para o outro]. [...] Então não tem como, cara. E às vezes você faz por questão de registro. [...] Mas a foto não tá boa. [...] Às vezes usam. [...] Por causa daquilo. Do ser igual ao que está escrito. (FOTO-08)

O apoio mútuo e a busca por um relato coeso entre fotos e texto também é reforçada por FOTO-11. “A gente tá junto, a mesma história. Às vezes se divide. Vai cada um pra um lado mas daí eu falo ‘encontrei uma história legal, falei com um cara legal, vamos lá’. Ou vice-versa. [...] A gente não pode cada um atirar pra um lado”. Ele coloca que esse diálogo também vale para depois da pauta, quando o repórter está postando o material no site ou planejando como a matéria sairá no impresso. “Eu fui agora no CADERNO-X falar de um

retrato que eu tinha feito [...]. Daí ela [a repórter] me mostrou a foto que ia sair e eu falei ‘putz, a mais legal eu achei outra’. Ela falou ‘eu também gostei; não sei porque escolheram essa; eu vou tentar mudar’. Tem que ter a troca, né”.

Já FOTO-12 relativiza o que pode ser bom e o que pode não funcionar no trabalho conjunto com o repórter ao longo de matérias especiais e reportagens.

Eu acho que o lado bom é essa coisa do trabalho em equipe, um sugere pro outro. O lado ruim é que as demandas são muito diferentes [...]. Você quer acompanhar o dia de um cara [...] interferir o menos possível no que ele tá fazendo [...]. O repórter tá o tempo inteiro perguntando. Pronto! Já acabou. [...] Pra ele, conversar em qualquer lugar serve. Pra mim não! Eu preciso fotografar ele no lugar que ele trabalha ou que tem a ver com aquela história que a gente tá contando. [...] E agora, com o multimídia, o meu tempo de trabalho é muito maior do que o trabalho do repórter de texto. [...] Essa coisa dupla, fotógrafo e repórter, do jornalismo tradicional, acho que não funciona. [...] É pra aquele tipo de reportagem meio vapt-vupt [...]. Não é pra esse tipo de coisa com um pouco mais de profundidade, que você quer entrar no cotidiano das pessoas.

5.3.9.1 Atrito entre os profissionais

A mistura da pressão da redação por receber fotos com a possibilidade que os repórteres de texto têm de fotografar com o celular pode gerar atritos com os fotojornalistas. Recebi relatos de FOTO-X e TEXTO-X a respeito de um desentendimento entre eles.

Chegamos na pauta, era um cara que tava ameaçando se jogar da ponte. [...] eu comecei a fotografar, [e] ela pegou o telefone e fez umas cinco ou seis fotos e mandou pra redação. [...] E não mandou texto nenhum. [...] Ela dizia ‘ah, é meu trabalho, eu sou repórter, eu tenho que fazer isso’. Eu digo ‘ah, mas eu tô aqui; eu sou fotógrafo [...] Quando saem sozinho tudo bem, né. [...] Mas se tem um fotógrafo junto, pô, deixa a gente trabalhar. (FOTO-X)

A mesma situação, vista pela ótica da repórter ganha outra versão.

A gente foi numa pauta, o fotógrafo estava fazendo as fotos com a câmera dele, e eu fiz fotos com o celular e mandei pra redação. Pra postar no online. E ele não gostou. [...] E aí eu falei ‘olha, eu respeito o teu trabalho, [...] só que eu sou jornalista e jornalista não só escreve; jornalista faz foto, faz vídeo. Foi o momento, eu fiz a foto e mandei pro online publicar. Por que tu tava ocupado fazendo as fotos. Então agora o online já tem e já deve estar publicando’. (TEXTO-X)

Chama atenção a repórter dizer que fez as fotos porque o fotojornalista estava ‘ocupado’ fotografando o mesmo assunto, argumento que repete quando explica que fez isso porque o uso de DSLR pelos fotógrafos leva as imagens a demorar mais para chegar na redação.

Era uma tentativa de suicídio na ponte. [...] se ele se jogasse a gente teria de primeira mão porque estávamos lá. E no momento ele tava ocupado. Ainda não se tem muito a cultura de... aquela questão de colocar o cabo na máquina e mandar do

celular. [...] Eu acho que é trabalhoso. Tem que ver questões pra melhorar isso de uma forma que seja mais rápida. [...] Então a gente [...] faz foto de celular e manda. O repórter manda. Tem fotógrafo que não se importa, e tem fotógrafo que se importa. [...] Eu mandei no dia porque [...] ele não tem a cultura de mandar pro celular. Ele chega aqui [na redação], descarrega o material e avisa o online [...]. Foi uma questão profissional de colaborar pra que a notícia fosse publicada. (TEXTO-X).

Atritos causados pela atuação multitarefa de repórteres de texto são confirmados por TEXTO-02, para quem há ‘ciúmes’ por parte dos profissionais de imagem “porque acaba tomando um espaço deles”. Ele diz que sente isso mais forte nesse jornal do que em relação a seu emprego anterior. Talvez em função da proliferação do uso de celulares por repórteres ser algo recente. E diz que precisa fotografar por pressão da equipe do online, que não costuma esperar o fotógrafo transferir as imagens da DSLR para o celular.

De vez em quando a gente tem que fazer a foto pela pressa do online de ter uma foto. A gente chega no local e eu faço uma foto e já mando. [...] Porque dependendo do fotografo, até ele fazer as fotos e mandar o online acaba... naquela loucura de querer [...] ter uma foto mais rápido possível, eu acabo mandando.

Isso sugere que o avanço de muitos profissionais de texto na seara da imagem se dá pela pressão – e pela pressa – das editorias de online, que desejam publicar a notícia imediatamente, e precisam de uma imagem para ‘ilustrar’ a matéria. Aqui nos parece que dois caminhos poderiam minimizar os problemas. O uso de procedimentos que acelerassem a transmissão de fotos feitas em DSLR para a redação, principalmente conexões *Bluetooth* ou WI-FI entre câmera e *smartphone*. Ou mesmo uma negociação direta entre editores de online, repórteres e fotógrafos, definindo prazos e prioridades, dentro dos quais não haveria necessidade dos repórteres fotografarem.

Já a gravação de vídeo parece não causar atritos com os repórteres fotográficos, possivelmente por eles não se sentirem ‘cinegrafistas’. Não recebi nenhum relato nesse sentido, embora tenha visto muitas captações de vídeo por repórteres, geralmente para uso como *takes* curtos. Mesmo no caso de repórteres que gravam as próprias matérias não vi relatos de fotógrafos considerando que ali deveria haver um fotojornalista.

5.3.10 Equipamentos

Se o fotojornalista do século XX valia-se da câmera, de algumas lentes, e eventualmente de um flash ou tripé para trabalhar, o jornalista de imagem do século XXI tem à sua disposição uma gama muito maior de equipamentos.

Quando converso com FOTO-08 sobre o uso desses novos equipamentos no jornalismo ele me diz que tudo isso gera um trabalho que os gestores não enxergam. Exemplifica falando de uma pauta na qual saiu com *drone*, onde o trabalho não se resumia a decolar e gravar o vídeo. Foi preciso avaliar a luz e o vento, e imaginar as imagens que poderia obter lá de cima. Porque apesar de ter duas baterias, seus 20 minutos de autonomia se reduzem a cerca de 12 de efetiva captação para subir e retornar à base com segurança. “Esse é o mundo real”, diz.

Mas FOTO-09 destaca que mais importante que o equipamento é como ele é usado.

Eu não perco tempo com equipamento. Equipamento é uma coisa muito passageira [...]. Um *Iphone* ou uma câmera é a mesma coisa. O que vai ser é como tu usa ela. [...] Todo mundo tem uma boa câmera *full frame*, todo mundo tem lentes claras, todo mundo conhece uma gama grande de equipamentos, sabe manejar muitos equipamentos. Então também tu já começa a entender o que é melhor pra ti.

5.3.10.1 Diversidade de equipamentos

Saltou aos olhos deste pesquisador a existência de uma variada gama de equipamentos sendo usados para produzir e fazer as imagens chegarem às redações. Do kit fundamental DSLR-lentes-flash, passando por equipamentos de iluminação de estúdio (difusores, tripés, fundos, acionadores por rádio, etc.), modelos diferenciados de câmera (de ação, 360, de mão com estabilização, etc.), drones, bem como pelo uso hoje também obrigatório de *laptops* e *smartphones*, enxergo possibilidades a serem exploradas e dificuldades a serem encaradas de acordo com o equipamento que se tem em mãos. Nesse sentido compreendo que a melhor tecnologia não é aquela mais recente, mas a que o profissional tem acesso para trabalhar, pois é com ela que irá se relacionar.

Nas redações do sul e centro-oeste, onde os fotojornalistas são donos do próprio equipamento, perguntei o que usavam para trabalho. Um dos fotógrafos da redação do sul relata ter dois corpos (um *full frame* para fotos e outro cropado para vídeos), diversas lentes (de forma a cobrir desde uma grande angular até uma teleobjetiva), flash, tripé (que usa para

gravar vídeos), um gravador de áudio, diversos cabos e adaptadores de cartão (para transferir as fotos da DSLR para o *smartphone*) e cartões de memória. Ele já teve uma câmera 360, que parou de funcionar. Diz que prefere usar lentes da mesma marca da câmera, e não genéricas, porque a durabilidade é maior. Outro profissional também do sul têm dois corpos (um *full frame* e outro cropado, usados em revezamento, de acordo com a pauta) e algumas lentes, tripé e flash, além de uma *GoPro* e uma caixa estanque, que usa principalmente para fazer fotos dentro d'água. Diz que já usou muito os filtros polarizador e densidade neutra, que hoje estão praticamente aposentados. Um terceiro fotógrafo do sul relata ter um único corpo *full frame* – “um tanque de guerra”, diz, referindo-se à durabilidade – três lentes e um flash, que carrega diariamente na bolsa. Tem ainda um painel de leds que usa em produções, banquinho e monopé para jogos de futebol, tripé e escadinha. Nenhum deles levava *laptop* nas pautas porque sempre voltavam à redação para descarregar as fotos e vídeos. O *smartphone*, que nenhum deles citou, no entanto, é ferramenta usada diária e continuamente pelos três. Essa breve e focada lista mostra que os equipamentos não só são variados como cada profissional tem sua especificidade e preferências.

Mas as empresas também podem fornecer equipamentos aos fotojornalistas. Esse é o caso da redação do sudeste e, em parte, do centro-oeste (onde há alguns acessórios). No centro-oeste eles são pouco usados pela combinação de dois motivos: o peso de carregá-los e o escasso tempo que impossibilita passar na redação para pegá-los antes de uma pauta específica. MONTADOR-01 relata que não usá-los pode ser a causa de diversos problemas.

Se tivesse algum gerenciamento, ‘ah, fulano vai fazer matéria pra TV; [...] pega esse microfone, pega essa câmera; talvez você vá precisar de um rebatedor; leva o tripé’ [...]. Acho que dificilmente ocorreria problema [...] com áudio, com imagem, com produção, em questão de tudo. Porque os equipamentos a gente tem. [...]. E ninguém quer usar, ninguém que carregar. [...] muitas vezes o repórter sai sozinho [...] não tem como ele carregar um monte de coisa e parar lá pra gravar e ter que cuidar do texto, cuidar da aparência, cuidar de iluminação, cuidar de áudio, cuidar do entrevistado, fazer a pergunta pro entrevistado. [...] Mas quando vai [...] com fotógrafo, eu acho que já ajudaria bastante [...]. Acho que já não teria problema de carregar o microfone, por exemplo. Que é uma questão de qualidade mesmo. (MONTADOR-01)

Na redação do sudeste câmeras, lentes e acessórios usado pelos fotógrafos são do veículo. Recebi alguns relatos sugerindo que esse equipamento está defasado em relação ao que os profissionais das agências – seus concorrentes diretos – usam. Reclamaram que o jornal por vezes compra fotos porque eles não têm como concorrer, em termos de qualidade, em pautas cobertas pelas agências. Um deles me diz que quando querem um equipamento

melhor precisam colocar do próprio bolso, e que se forem roubados – como já ocorreu com ele, em uma viagem a trabalho – ouvem do jornal que ‘não deveriam estar usando equipamento próprio’, e não são ressarcidos. Outro fotógrafo também diz que já teve equipamento próprio roubado em pauta, mas que conseguiu reaver o investimento porque tinha seguro custeado por ele mesmo. Os equipamentos próprios que mais vi os profissionais usarem ali foram lentes e *laptops*.

Um terceiro fotojornalista diz que prefere trabalhar com o equipamento do JORNAL, e que só eventualmente coloca alguma coisa sua, geralmente acessórios.

Eu prefiro trabalhar com o do JORNAL, porque eu não gasto o meu. [...] [Meu] só periféricos. Uma luzinha, uma sombrinha. [...] Merdas acontecem a qualquer momento. [...] Principalmente computador muita gente usa o próprio, [porque] o computador que o JORNAL dá aqui é muito ruim. [...] Mas mesmo assim eu [prefiro] usar o do JORNAL, porque eu já fui assaltado. [...] Tem cobrança? Tem, mas... amigo, é o que vocês me dão. Não dá pra fazer milagre.

Um único fotógrafo, que atua como PJ, faz uma crítica. “Essa coisa de ter equipamento da empresa, de uso comum. Ninguém cuida nada!”. Por isso ele diz preferir ter o próprio.

FOTO-04 diz que não se prende a uma marca ou modelo de equipamento, pois trocas e atualizações são constantes. E que escolhe o que carregará de forma a sempre minimizar o peso. “Quanto mais puder evitar de carregar peso é melhor, porque a gente fica bastante tempo na rua”.

Mas nem todos tem acesso a bons e variados equipamentos, principalmente no início da carreira. Um dos fotógrafos da redação do centro-oeste conta que comprou a câmera quando conseguiu a vaga no veículo: uma DSLR cropada, usada, modelo de dez anos atrás, com uma única objetiva (uma 18-105 mm, f3.5/5.6, do kit). Para complementar usa um flash, emprestado do jornal. Ganhando menos que um repórter de texto, o fotojornalista pode também ter dificuldade para investir em boas ferramentas.

O uso de equipamentos mais compactos pode ser uma opção para um jornalista que trabalha sozinho, como faz TEXTO-X, que apresenta, capta e edita os vídeos que produz. Ele já usou celular com pau de *selfie*, mas o ângulo muito fechado o fazia errar o enquadramento. Passou então a gravar com uma *GoPro*, também a partir de um pau de *selfie*, o que resolveu o recorte. Se esse kit é bom para entrevistas, quando precisa gravar shows leva também uma DSLR. O áudio é registrado com um *smartphone*.

Há ainda experimentações. TEXTO-01 conta que já usou um *tablet* como *teleprompter* (TP), que alguém segurava na frente do repórter. Disse, no entanto, que havia muitos travamentos e dificuldade em ler o texto. A experiência serviu para que a empresa adquirisse um TP, tempos depois.

Já FOTO-X conta que usou um equipamento para testar suas possibilidades.

Teve um jogo [...] Palmeiras, jogando na Arena, pra ser campeão. [...] Fui fazer com uma camerazinha [...] Osmo DJI, que [...] não trepida, parece que tá sempre no *steadycam*. Ela só tem uma angulatura. Fui lá e fiquei o jogo inteiro do lado de fora, fazendo a torcida. Preparativo, ganhou, confusão, fogos, campeão... acabou o vídeo. Só com essa camerazinha.

5.3.10.2 Repórter com DSLR

Embora não seja comum, vi que alguns repórteres de texto também usam câmeras DSLR para fotografar, invés do *smartphone*.

TEXTO-01 diz que tem uma câmera DSLR básica, com a lente do kit, mas que não a usa na redação, e sim para trabalhos *freelancer*. TEXTO-03 conta ter uma câmera DSLR básica com uma “lente legalzinha”, a qual usa em trabalhos para o jornal.

TEXTO-02 relata que anos atrás, quando atuava na editoria de Geral e produzia uma coluna sobre esportes em um outro jornal,

[...] fotografava muito [para a coluna], até pra não sobrecarregar os fotógrafos da redação. Daí eles compraram uma máquina fotográfica pra mim [...] e eu tinha essa liberdade de sair para fotografar [...]. Daí tu, com a câmera, acaba fotografando as matérias do dia a dia também. Algumas matérias que fazia de Geral eu também fotografava. (TEXTO-03)

Ele conta que se acostumou tanto a produzir imagens que hoje fotografa bastante suas próprias pautas, e às vezes pega frilas só de foto.

Vi também que a redação do centro-oeste possui uma DSLR básica que é usada pelos repórteres da EDITORIA DE CULTURA. Em pauta na qual acompanhei uma jornalista notei que pode haver certas dificuldades no uso deste equipamento, bem como um emprego limitado de suas possibilidades.

5.3.10.3 Portabilidade do equipamento

Vejo, no entanto, que a quantidade de equipamentos disponíveis pode implicar em peso a carregar, dificuldade de locomoção, bem como pode dificultar a troca com, ou mesmo o acesso – por ‘assustar’ – às fontes. Por isso menos pode ser mais.

Pensando na produção de vídeos, FOTO-09 diz que um repórter fotográfico munido de uma DSLR é bem menos visível que uma equipe de TV ou documentário, e por isso pode ter acesso facilitado a determinados locais.

A câmera em si é muito menor, tu consegue ter acesso à coisas [...]. Aí tu percebe [que] até o tipo de câmera que tu usa nisso te facilita muito mais o acesso. Pra você entrar numa favela, pra você entrar numa zona de conflito. [...] É só uma camerazinha, [...] não é aquela equipe gigante de cinco pessoas, aquela câmera grande. Então fica também muito mais fácil. [...] Por isso a câmera pequena, o documentarista com pouco equipamento, essas coisas te facilita esse tipo de acesso. [...] Quanto menos chama atenção melhor [...]. Eu tenho sempre essa técnica. Eu não gosto que me vejam fotografar, eu não gosto de ficar andando com câmera. (FOTO-09)

5.3.10.4 Celular

Em uma pesquisa sobre fotojornalismo, a primeira associação que pode se fazer do uso de celulares na redação é geralmente a produção de fotos e vídeos. Mas não é esse o principal uso que vi de tais equipamentos. Eles são muito mais utilizados, mesmo pelos fotojornalistas, como instrumentos de comunicação.

A troca de mensagens e arquivos por *Whatsapp* constituiu-se no uso mais comum e disseminado de *smartphone* que vi nas três redações. Isso chegou ao extremo no dia em que acompanhei MONTADOR-01 conversar sobre a publicação de um vídeo com uma editora que estava a cerca de dois metros dele. Provavelmente o uso do aplicativo permitiu que eles continuassem a realizar atividades paralelas no computador, ao mesmo tempo em que resolviam essa. Mas no geral, repórteres fotográficos e de texto, editores e redatores interagem muito via *Whatsapp* (que dentro da redação é usado tanto no *smartphone* quanto no *desktop*), através dos inúmeros grupos dos quais participam, bem como por contato direto.

Na redação do centro-oeste cada repórter fotográfico recebe um celular de trabalho ao ser contratado. Ele é usado para captar fotos, vídeos e áudio, enviar material e manter-se em

contato com a redação. A empresa custeava um plano de cinco gigabytes mensais, que são inteiramente consumidos.

Embora haja quem defenda que os *smartphones* já têm qualidade suficiente para substituir as tradicionais DSLR, tal troca limitaria muito a produção de imagens. Penso nisso enquanto vejo FOTO-04 fazer fotos de uma reunião partidária. Os políticos estavam dentro de uma sala, à qual os repórteres tinham acesso apenas visual, através de duas grandes janelas. Além de não poderem se aproximar, praticamente todos os pré-candidatos estavam no contraluz de outras duas grandes janelas que davam para o exterior do prédio. Fazer essas fotos só foi possível porque o fotógrafo usou teleobjetiva e flash. Com *smartphone* obteria apenas fotos gerais, de todos os presentes juntos, em função da grande angular usada nesses aparelhos. Além disso a imagem obtida teria pontos muito claros nas proximidades das janelas, devido à diferença de iluminação entre os diversos locais da sala.

Usar a DSLR garante qualidade nas imagens (devido ao tamanho e resolução do sensor) e acesso a recursos (controle de diafragma e obturador, troca de objetivas, uso de flash, etc.) que não se tem no *smartphone*. “O celular eu tenho como uma ferramenta coringa no trabalho” diz FOTO-01. Explica, no entanto, que trabalhar com o celular “é demorado” e não lhe dá todas as opções que gostaria. O principal motivo para utilizá-lo além da comunicação é a facilidade de tratar fotos sem precisar voltar para a redação, bem como a possibilidade de experimentar ferramentas novas, argumenta.

Seguíamos para o centro da cidade para cobrir o carnaval quando entramos num congestionamento. Isso podia gerar uma matéria, e FOTO-02 faz uma foto com o *smartphone*, que envia naquele momento à redação. Talvez esse seja o uso mais eficaz do celular na produção de fotos jornalísticas: o que está próximo e precisa ser publicado imediatamente.

A bateria é um ponto crítico dos celulares. Acompanhei ocasiões onde os profissionais ficaram limitados pela escassez de energia. Foi o que ocorreu na cobertura da decisão de quem seria a campeã do carnaval, quando um repórter de texto fez *takes* de vídeo, fotos e transmissões ao vivo, e estava com apenas 2% de bateria ao final da apuração, quando ainda cobriria a comemoração na sede da escola. Um carregador portátil o ajudou a recuperar um pouco da energia, chegando a 13%, insuficientes para fazer vídeos ao vivo, mas que lhe permitiram gravar um *take* e captar algumas fotos.

Ao longo da pesquisa os fotojornalistas me relataram o uso de diversos aplicativos para *smartphone* que agilizam seu trabalho:

- *DSLR Controller*: aplicativo para Android e iPad que permite controlar câmeras Canon EOS, conectadas através de cabo *USB* ou *Wi-Fi*. Permite ver a imagem (*liveview*), controlar configurações, capturar fotos e vídeos, controlar zoom e foco, ver fotos e vídeos capturados, criar *timelapses*, etc;
- *Cinema FV-5*: aplicativo de gravação de vídeos, para Android, que permite controlar diversos parâmetros de gravação (exposição, ISO, foco, balanço de brancos, etc.) e exportação (*codecs* de áudio e vídeo, *bitrate*, canais, *sample rate*). Possibilita também monitorar o áudio durante a gravação;
- *Gallery Sync*: aplicativo para Android, que permite sincronizar fotos e vídeos do *smartphone* para o *Google Drive*, manual ou automaticamente;
- *Snapseed*: editor de fotografias para Android e iOS, com muito controles manuais;
- *IPTC Press*: aplicativo para Android que permite editar os metadados de fotografias e enviá-las via FTP.

Vi também o uso do aplicativo de gravação de áudio por repórteres de texto (para gravar uma entrevista ou um discurso) e por repórteres das *WebTVs* (para captar o áudio do entrevistado com menos ruído e interferências que o microfone da câmera ou celular que grava o vídeo).

O *smartphone* é muito usado também para enviar informações (geralmente por áudio), fotos e vídeos para a redação. Os fotojornalistas comumente não fotografam com o *smartphone*, o que implica que precisam transferir as fotos da DSLR para enviá-las à redação.

FOTO-02 diz que fotografa pouco com o celular. “Eu tô começando a me interessar mais pela fotografia de celular. Primeiro porque a gente fica invisível”. Mesmo dizendo que as câmeras de celular estão cada vez melhores, ele ainda enxerga limitações.

O que eu sinto falta no celular é a questão da profundidade de campo, porque ela sempre é uma grande angular. [...] Aquela questão de *zoom*. Dá para usar o *zoom* digital mas aí se perde muito a qualidade. [...] A gente fica limitado àquela lente fixa. [...] abertura fixa do diafragma [...] eu acho que isso aí acaba limitando um pouco a fotografia. (FOTO-02)

Ele cita ainda a ausência de ter várias lentes, como a DSLR. Por isso considera o celular principalmente uma ferramenta de comunicação: “Acho que essa coisa de ser muito instantâneo [...] você fez e já manda [...] é o que faz movimentar o jornalismo online. [...]

Não tinha como fazer isso. A gente fazia o material e tinha que subir [até a redação] e baixar” (FOTO-02). O que também é reforçado por FOTO-03: “quase não uso o celular pra fotografar. Uso mais pra enviar as imagens, quando querem”.

TEXT0-02 diz que um equipamento pequeno permite se aproximar mais facilmente das pessoas. “A câmera assusta mais do que tudo. [...] Celular assusta menos. A lente assusta muito”.

FOTO-04 explica que tem cinco usos para o celular: transmitir fotos e vídeos para a redação; transmitir vídeos ao vivo; gravar vídeos que precisam ser enviados à redação pela internet; produzir fotos e vídeos sem chamar muita atenção; e tratar fotos quando precisa mandá-las via internet. Ele diz que quando fotografa com o celular usa sempre a maior resolução disponível, porque como o equipamento não possui zoom ótico, tem alguma margem para realizar reenquadramentos, se necessário. Conta que quando tem tempo, prefere tratar as imagens no computador da redação, e que só faz isso no celular em função da pressa, pois é comum ir direto de uma pauta para a outra.

FOTO-05 diz que o celular pode ser usado como *backup* da câmera ou para evitar que um repórter de texto envie foto antes dele. “Numa questão de acabar a bateria [da DSLR]. [...] O celular é plano B. Ou eu tô na rua, fotografando, aí vejo um repórter pegar o celular e fazer uma foto. E eu sei que ele vai mandar pra redação. É mais aquela questão de birra, assim, sabe. [...] Pra fotografar antes do repórter e mandar”. Fala que reforça o mal estar causado nos jornalistas de imagem quando os repórteres de texto fotografam em pauta conjunta.

Na produção de vídeos, principalmente para entrevistas, alguns tipos de *smartphone* podem ser bastante eficazes. “O iPhone é muito bom pra fotografia, e pra vídeo nem se compara. É melhor que a minha câmera”, argumenta FOTO-05. Comparando-o com uma DSLR, diz sentir falta da possibilidade de troca de lentes, mas considera que o foco em vídeos é mais simples de acertar, bem como considera mais fácil fixá-lo sem o uso de tripé.

Para FOTO-06 o celular é “uma ferramenta de você poder mandar um material pra redação [...] quando tem uma emergência, quando é factual mesmo, que na hora você já manda e já pública”. Também usa o celular para produzir vídeos. Mas só esporadicamente fotografa com ele.

Vamos supor, aconteceu um acidente lá [...] bem distante. [...] Aí, imagina, até voltar pra descarregar [...] muitas vezes não é viável [...], o jornalismo, ainda mais

online, ele tem que ser dinâmico [...]. Então não tem esse tempo de esperar. [...] Eu uso um cartão [...] micro SD [...] que dá para tirar. [...] Coloco ele na câmera, faço as fotos, tiro [...] e coloco no celular [...]. Seleciono as imagens que eu quero mandar [...]. No celular mesmo tem um recurso que dá para fazer um corte. [...] Dá até pra clarear, mas muitas vezes eu não uso isso porque eu acho que é muito mais trabalhoso [...]. Se você estiver mais calmo, se você tiver um tempo livre dá pra você fazer isso daí. [...] Normalmente [...] só [...] faço um corte e envio pro jornal. [...] Só que com vídeos da câmera já não dá. [...] Tem que vir no jornal para descarregar. Se eu fizer o vídeo do celular, já dá para eu mandar na hora pelo *Whatsapp*. Então por isso que muitas vezes nós utilizamos o celular para filmar. [...] Só que aí tem os problemas [...]. Muitas vezes o celular trava, muitas vezes a internet não é tão boa, [...] eu tenho muito problema com questão de bateria [...] não durar muito. [...] Tanto é que agora eu comecei a andar com carregador portátil de bateria. (FOTO-07)

Para FOTO-07 o celular é um aliado, e por isso pode ser um problema ficar sem ele. “Se acaba a bateria no meio de uma pauta [...] eu fico incomunicável. [...] Às vezes até acontece [...] O motorista muitas vezes acaba ajudando a fazer [...] essa comunicação”.

Chamou atenção, no entanto, como o celular é bem menos usado na redação do sudeste. Ali ele é uma ferramenta de comunicação (principalmente *Whatsapp*), mas não vi os repórteres fotográficos precisarem usá-lo para enviar fotos ou vídeos à redação, muito menos captar imagens. Esse uso ali parece restrito aos repórteres de texto quando produzem algo para o online. Tive apenas notícia de que em pautas urgentes e que ocorrem próximo ao fechamento da edição impressa o fotojornalista, quando não consegue usar o *laptop*, pode se valer de um aplicativo para enviar algumas fotos para o sistema da redação. Isso, no entanto, pode ter se alterado ou vir a mudar com a intensificação das publicações de notícias no site do veículo ao longo do dia.

5.3.10.5 Como passar fotos da DSLR para o celular

Como as fotos são produzidas prioritariamente – pelos repórteres fotográficos – em DSLRs, e o envio para a redação é feito pelo *WhatsApp* (exceto no sudeste, onde isso ocorre geralmente via *laptop*), é necessário passá-las da câmera para o celular. Equipamentos mais recentes possibilitam essa transferência por *Bluetooth* ou *Wi-Fi*, mas quase todos os fotógrafos que acompanhei tinham equipamentos sem essa opção. Observei seis diferentes formas de enviar as imagens:

1. Uma rede Wi-Fi entre DSLR e *smartphone* é usado para transferir as fotos; foi a forma que menos vi, pois requer modelos caros e recentes de câmera;

2. As fotos são feitas em uma DSLR com dois *slots* de cartão, sendo o segundo configurado para receber uma cópia das fotos em menor resolução; quando precisa enviar uma foto o repórter fotográfico retira o cartão do segundo *slot* e o conecta no *smartphone* (vi duas formas de fazer isso: quando são usados cartões microSD com adaptador, o pequeno cartão pode ser conectado diretamente no *slot* do *smartphone*, bastando para isso retirar a capa traseira do telefone; no caso de cartões SD foi usado um leitor conectado ao *smartphone* por um cabo microUSB); FOTO-04 diz que quando o dia está muito corrido, já deixa o *smartphone* sem a tampa traseira (mas com a capa de proteção), para facilitar a transferência;
3. As fotos são feitas em uma DSLR com apenas um slot; o processo de conexão do cartão retirado da câmera com o *smartphone* se vale das mesmas duas opções apresentadas anteriormente; entretanto, após a transferência é necessário reduzir o tamanho da imagem para enviá-la (a menos que o fotógrafo já tenha captado em baixa resolução), de forma a minimizar o consumo de banda de internet;
4. Usar um cartão de memória com Wi-Fi; através de um aplicativo, as fotos são transferidas para o *smartphone*; FOTO-07 disse que deixou de usar esse tipo de cartão por conta dos constantes problemas de conexão;
5. Conectar o celular à câmera por cabo USB, o que permite ler o cartão onde estão as fotos feitas, que são copiadas para a memória do *smartphone*. Se a resolução da imagem for alta também será necessário reduzir seu tamanho antes de enviá-las;
6. Deixar o celular conectado à câmera via cabo USB e ativar um aplicativo que recebe todas as fotos produzidas na câmera e imediatamente os envia para um espaço de armazenamento (‘nuvem’). O problema aqui é que não dá para ficar trocando de lente ou mexendo muito no equipamento para não dar mau contato na conexão via cabo.

FOTO-03 diz que quando é preciso enviar uma foto com urgência, conecta a câmera via cabo USB. “Tipo em jogo. Em jogo a gente faz a foto e já manda na hora”. Mas diz que nem sempre isso é feito tão de imediato. “Se a pauta é muito corrida e a gente vê que vai perder uma foto por mandar [...] eu prefiro não perder. O pessoal espera um pouco”.

“O que muda é que quando eu tô baixando eu tô deixando de fotografar ou de olhar o que está acontecendo ao meu redor. Então eu já perdi algumas coisas que aconteceram”, diz FOTO-01.

5.3.10.6 Câmeras 360°

Embora a fotografia em 360 graus costurada a partir de várias fotos retangulares já existisse há vários anos, as câmeras que captam fotos e vídeos esféricos se estabeleceram apenas recentemente. Inicialmente houve uma busca pela novidade, e alguns profissionais e redações investiram nelas.

No veículo do sul um dos repórteres fotográficos comprou uma câmera 360 num site chinês e passou a usá-la no jornal. “Me encantou a possibilidade de você [...] não enquadrar a estória [...]. Você dá a possibilidade do espectador enquadrar da maneira que ele quer”, conta. Mas o aprendizado – feito de forma autodidata – teve suas dificuldades, e a principal foi a edição dos vídeos. Ele conta que se inspirou em sites jornalísticos que gosta para planejar algumas pautas. Seu papel na criação de narrativas 360, além de fornecer a câmera, foi convencer os repórteres e dar apoio técnico. Conta que como o site do jornal não foi construído para receber esse tipo de imagem houve a necessidade de primeiro publicá-las em um espaço virtual externo para somente depois embedá-las na matéria, “um processo um pouco mais demorado, mais difícil”. Conta que a motivação para produzir material em 360 é “fazer algo diferente, que chame a atenção do público”. Algumas dessas matérias foram realizadas em parceria com um repórter de texto, que ressaltou que as experiências nasceram da vontade dos repórteres e não de uma política da empresa. Ele relata que o procedimento foi completamente empírico, na base do teste. “Eu lembro que momentos antes da gente sair pra pauta eu fui na internet e pesquisei um vídeo em 360 [...] pra ver... narrativa, por onde ir, por onde começar”. Conta que já havia visto alguns, mas não com um olhar mais técnico, de jornalista. E considera que uma transmissão ao vivo, com imagens em 360 graus poderia agregar em uma cobertura de *hard news*, no sentido de poder levar os espectadores a se sentirem naquele local.

Já na redação do sudeste o processo foi diferente. Uma câmera foi adquirida pela empresa, que passou a solicitar aos jornalistas a produção de conteúdos. Para EDITOR-05 “esses formatos são incorporados no jornalismo porque as pessoas gostam dessa novidade”. EDITOR-08 considera que a imagem em 360 graus é um modismo que logo será descartado.

Eu acho que o 360 é um pouco uma febre passageira. [...] Nesse momento da febre, a direção investe, e faz um aplicativo. [...] Eles compram uma maquininha de 360, mas a qualidade não é muito boa. [...] Mas... existe muito preconceito dos fotógrafos... [...] Eu fico em dúvida quando o 360 pode ser bom. [...] O NOME-36

quando ele foi cobrir o Haiti, depois do desastre climático, furacão, esse era um momento bom de 360. De você sentir a destruição. [...] O que eu acredito é isso, que a 360 funciona muito bem em momentos que faz sentido você olhar e você falar ‘Meu Deus! Tá tudo destruído’. Um desastre desses.

Ele se refere a cenas onde há elementos para se olhar em todas as direções. Mas considera os dispositivos de visualização – óculos VR – fornecedores de uma imagem e sensação ruins. O acesso de poucas pessoas aos óculos de VR também é destacado por EDITOR-08 e FOTO-09. Sentimento compartilhado por FOTO-12.

Pode ser que daqui a pouco, quando mudarem o jeito da gente olhar pra tela, ou pro celular [...] pode ser que volte. Mas acho que hoje, do jeito que o 360 é, não se justifica. Acho modismo. [...] Pode ser que no futuro [...] o teu celular seja não sei como e aí você vai ter a sensação de estar dentro do negócio. Mas hoje, pra ficar olhando na tela do computador e rodando... [...] É divertidinho no começo, [...] mas depois... (FOTO-12)

Alguns fotojornalistas usaram o equipamento. “Eu também tentei usar, mas é um negócio que te abre um mundo muito grande. Eu acho que 360, pra ser legal, tinha que ter uma captação de som f***, pra mostrar frente, trás, lado. Pra ouvir o som daquilo se movendo junto”, diz FOTO-09, abordando um dos desenvolvimentos que os sistemas de captação 360 tem investido. Mas diz que prefere esperar a qualidade desses dispositivos melhorar. E acredita que um limitador do uso jornalístico está na forma como tradicionalmente consumimos notícias.

Se mudarmos o nosso jeito de consumir a notícia [...] aí sim eu vejo a câmera de 360 fazendo a diferença. Porque... se a gente ainda continua vendo notícia no telefone, de forma não interativa... [...] Tu não tem um ‘aperta aqui que acontece aquilo’ [...]. Quando isso começar a mudar, aí eu acho que a câmera 360 vai ter mais espaço, porque aí o cara vai ser muito mais propositivo. Ele pode se situar muito melhor.

No veículo do centro-oeste não vi nem soube de nenhuma experiência com imagens em 360 graus. Conversando com um dos repórteres fotográficos, soube que ele teve, por um tempo, uma câmera, mas que não a usou no jornal porque acreditava não ser possível publicar as imagens. “O site não suporta”, disse. Mais tarde, converso com o *Webmaster* sobre essa possível limitação, e ele me diz que a princípio seria possível publicar, desde que as imagens fossem embedadas a partir de um portal ou espaço específico, mas que nunca havia tentado fazê-lo. Observo, no entanto, que poucos profissionais sabem lidar com tais situações não usuais. E talvez sequer houvesse tempo para experimentá-las, na correria do dia a dia.

5.3.10.7 Drone

Se a câmera 360 foi considerada um modismo por muitos, o drone é tratado como a ferramenta mais útil para a produção de imagens criada recentemente. Talvez a diferença seja que a imagem esférica é algo novo, ainda em desenvolvimento e que requer uma nova forma de consumo visual, quanto a captação aérea de imagens já existe desde o século XIX e as redações já as usam há décadas alugando voos de helicóptero.

Observei o uso desse equipamento nas três redações. No sul ele pertence a um dos repórteres fotográficos, que aluga o equipamento para o jornal quando necessário. No centro-oeste o drone usado era de um amigo do repórter fotográfico que o pilotou. E no sudeste ele pertence ao jornal.

Para EDITOR-05 esse equipamento é um marco porque permite fazer imagens que antes eram limitadas por um muro alto ou pelo custo do aluguel de um helicóptero. Além disso têm uma função informativa muito interessante para o jornalismo pois permitem, por exemplo, estimar a população que está numa determinada área.

Ao questionar os repórteres fotográficos a respeito do aprendizado para pilotá-los, vejo que todos consideram isso extremamente fácil. “Manusear drone é manusear um controle de videogame” diz FOTO-09, talvez explicitando o motivo pelo qual a nova geração de fotógrafos se adaptou tão facilmente a eles, e ao mesmo tempo ressaltando a importância das vivências culturais – mesmo as de fora do jornalismo – para o exercício da profissão.

5.4 EDIÇÃO

Passarei agora a relatar os aspectos observados e relatados a respeito do processo de edição do material fotográfico. Busco com isso apresentar os caminhos que as imagens tomam depois de captadas, as diversas fontes de visualidades às quais os editores têm acesso para montar os relatos, as diferentes formas como elaboram a conexão entre texto e imagem, bem como os múltiplos atores que atuam nesse processo.

5.4.1 Pré-edição

Após a captura o fotógrafo seleciona o material que tornará disponível ao editor; às vezes aplica um tratamento básico e indexação nessas imagens; e por fim as arquiva. Isso é feito pelos repórteres fotográficos após a pauta, e tem se mostrado problemático nas redações onde eles transitam de uma matéria a outra sem tempo de parar na redação. Nesses casos, a seleção e o tratamento podem ser feitos na rua, de modo expresso, sendo a indexação e arquivamento muitas vezes deixados de lado por quem as recebe e publica.

5.4.1.1 O tratamento feito pelo fotógrafo

Na redação do sul os repórteres fotográficos baixam as fotos através do *Lightroom* quando retornam à redação. O processo de seleção e tratamento é rápido. Depois que as imagens são transferidas do cartão para o computador, o profissional que as fez passa pelo conjunto produzido, marcando as que considera aptas a serem usadas. Em seguida realiza o tratamento. Foi comum ver o uso do que o programa chama de ‘sincronização’, procedimento que consiste em aplicar o tratamento de uma foto a outras que a sucedem. Isso agiliza o trabalho, mas só é viável quando as fotos têm iluminação semelhante. Para FOTO-02 o ato fotográfico continua nesse processo de tratamento. Diz que faz reenquadramento de várias imagens mas não retira nada que seja importante. Relata também que apaga as sujeiras do sensor quando elas aparecem. Nesse trabalho também são separadas as fotos que não têm relação com a pauta, podendo ser tanto arquivo pessoal quanto ganchos para futuras pautas. Por fim as fotos são exportadas para uma pasta específica, que será acessada pelo editor de fotografias. Recebem um nome que inclui palavras-chave (local, nome de pessoas, etc.), o nome do fotógrafo, a data e o número original da foto. Explicam que esse padrão é usado – e não a colocação das informações dentro do arquivo – porque os editores dos cadernos não conseguem acessar os metadados, mas conseguem ler o que estiver no nome do arquivo.

Na redação do centro-oeste as fotos e tomadas de vídeos consideradas boas ou que podem vir a ser usadas são transferidas da câmera para o computador da redação através do gerenciador de arquivos do *Windows*. “Muitas vezes eu queria descarregar e ainda ter aquele tempo de [...] dar uma editada e deixar só as melhores. Mas muitas vezes eu só descarrego e

já tenho que ir para outra. [...] Só que quando eu volto já está no ar”, relata FOTO-07, que se diz por vezes frustrado com as imagens escolhidas. No entanto, quando enviam imagens diretamente da rua, os fotógrafos influem de forma mais decisiva na seleção da foto a ser publicada, pois fornecem poucas opções, às vezes apenas uma. Nesse caso há “uma edição feita no calor da rua”, sugere EDITOR-04. O problema, relatam alguns fotógrafos, é que nem sempre eles têm tempo para tratar essas imagens no celular antes de enviá-las.

No veículo do sudeste o processo de seleção, tratamento, indexação e envio para o sistema de arquivamento do jornal geralmente é feito pelos repórteres de suas casas. Poucos deles fazem isso na redação. Acompanhei o fluxo de trabalho de FOTO-10. Ele inicia usando o *Photo Mechanic*¹⁶⁹ para selecionar e copiar as fotos desejadas do cartão para o *laptop*. No dia em que acompanhei seu tratamento, das 115 fotos produzidas ele escolheu 14. As imagens transferidas são importadas no *Lightroom*, sendo nessa etapa adicionado o nome do fotógrafo aos metadados e aplicado um ganho padronizado de contraste e nitidez para todas. Depois cada imagem é editada individualmente. Legendas são incluídas por grupos de imagens. Ao final ele exporta os arquivos e faz o *upload* no sistema de arquivamento do jornal.

Tudo o que eu entrego pode ser usado. Tudo o que eu acho que não vale a pena eu já acabo eliminando. [...] Bato um papo com quem vai editar e pronto. [...] A foto a gente entrega o material bem enxuto. Quanto menos foto você entrega, mais você tá ajudando o editor. Você [...] entrega o material que acredita que seja útil pro jornal. (FOTO-10)

Mas ele explica que no caso da produção de vídeos isso é um pouco diferente. O material não é tão enxugado, pois “o montador no vídeo vai precisar de mais material do que uma edição de foto, que vai precisar de uma foto”.

Embora não haja uma diretriz e o fotógrafo possa entregar quantas imagens quiser, EDITOR-07 diz que prefere quando o repórter pré-seleciona poucas fotos. “Tem gente que faz sessenta fotos e manda as sessenta fotos. Eu quero matar a pessoa. [...] Se eu sinto falta de alguma coisa, eu peço”. FOTO-09 mostra como nesse processo o fotógrafo atua como *gatekeeper* do material visual. “A minha edição é a mínima possível. Só vou mandar as opções que eu quero que sejam publicadas. [...] Mas eu [...] sempre fico aberto. ‘Se precisar de outra [...] me liga’ [...]. Mas [...] eu tenho que editar antes [...] porque eu não quero que seja publicada m****”.

¹⁶⁹ Disponível em <http://www.camerabits.com/>

5.4.1.2 Legenda

No veículo do sul as legendas da edição impressa são rotineiramente feitas pelo editor do caderno ou página, e as da edição online criadas pelos redatores que publicam a matéria. Os créditos são colocados na página pelo diagramador. As informações para a criação da legenda são buscadas na matéria e nas informações agregadas ao nome do arquivo.

Na redação do centro-oeste “quem põe no sistema é o próprio repórter. Ele que diagrama, ele que faz tudo. Então a legenda é dele”, relata FOTO-06, lembrando que nos veículos impressos onde atuou precisava agregar os nomes das pessoas que apareciam na foto e sugerir uma legenda. TEXTO-05 relata que tem um método próprio para criar legendas das fotos: “Eu gosto de usar duas frases. Uma descrevendo o que tá acontecendo [...]. A outra eu já insiro o contexto da matéria”. Ou seja, basicamente uma descrição da imagem e uma ligação da imagem com o texto.

Tanto no sul quando no centro-oeste vejo que muitos repórteres fotográficos pedem auxílio ao colega de texto quando precisam indicar, no nome do arquivo, as pessoas presentes na imagem.

Na redação do sudeste os fotojornalistas sempre incluem uma sugestão de legenda nos metadados das fotos enviadas para o sistema da redação. EDITOR-07, no entanto, relata que os problemas de fotógrafos com a produção de legendas são históricos.

Legenda muito mal cuidada. [...] Por exemplo, [...] uma cena tem o Lula, o Temer, a Dilma e o Alexandre de Moraes. Ele fez essa cena, escreve: ‘da esquerda para a direita, blá, blá, blá’. Daí sai o Alexandre de Moraes dessa foto, mas ele usa sempre a mesma legenda. [...] Isso é um problema pra gente.

Explica que uma boa legenda tem “quando, onde, como e porque”, além de seguir o padrão interno do veículo, que pede ainda a cidade, o estado, a data e outros detalhes.

Mas o jornal do sudeste havia iniciado recentemente um processo voltado a ampliar a acessibilidade de seus conteúdos, e passou a incluir um campo de ‘audiodescrição’ nas fotos. Isso foi feito a partir da monografia de especialização de uma das jornalistas da *WebTV*. Percebo, no entanto, que os fotojornalistas não compreenderam para que isso serve, e o preenchem com o mesmo conteúdo da legenda. Vejo que não houve um processo educativo junto a eles quando esse campo foi adicionado. Esse conteúdo será ouvido por pessoas cegas ou com baixa visão, e nesse sentido é bastante diverso de uma legenda. Dois repórteres

fotográficos me dizem, no caminho para uma pauta, que essa descrição deveria ser feita pelo repórter, porque os fotojornalistas não têm tempo para abraçar mais esta atividade. EDITOR-08 reconhece a dificuldade dos fotógrafos e diz que o processo terá de ser incorporado aos poucos.

5.4.1.3 Arquivamento

Para facilitar o acesso dos editores e o uso futuro, as fotografias precisam ser guardadas de modo que sejam facilmente localizadas quando necessário. Isso, porém, é um problema, pois não apenas requer um gigantesco espaço de arquivo quanto necessita de um contínuo e bem planejado processo de indexação que permita à imagem ser facilmente rastreável.

Cada redação pesquisada resolveu a questão do espaço de armazenamento de uma forma diferente. No sul as fotos são guardadas temporariamente no servidor da redação, e arquivadas em dois espaços virtuais ('nuvem'). Em um deles vejo que há 850 mil imagens. Mas FOTO-01 diz que esse armazenamento é problemático porque precisa ser feito manualmente, todos os dias. Para ele isso deveria ocorrer de modo automatizado, e em backup duplo (um no servidor e outro na nuvem). Um dos grandes problemas dessa forma de armazenar as imagens é que elas não são indexadas, e as informações que permitirão encontrá-las (data, local, pessoas em cena e/ou fato registrado) constam apenas no nome dos arquivos e da pasta, o que limita a descrição e dificulta a recuperação. No centro-oeste as fotos são armazenadas no servidor da redação, e só as pastas são renomeadas com palavras que remetem ao tema da pauta, o que complica ainda mais encontrar uma determinada imagem. Assim como no sul as informações principais são colocadas no nome do arquivo. Na redação do sudeste foi desenvolvido um sistema de armazenamento que lê os metadados da foto, de modo que ela pode ser buscada através do uso de palavras que constam em seus diversos campos de descrição (autor, local, data, legenda, etc.).

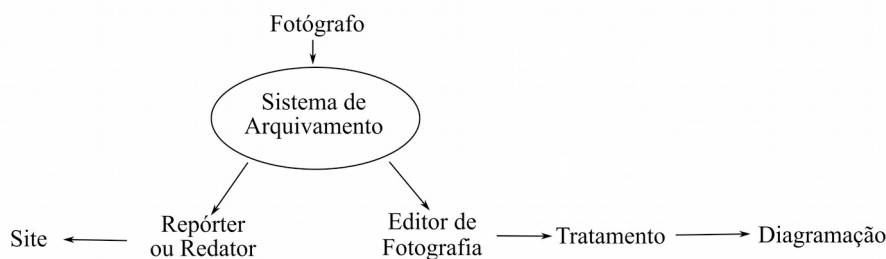
Descreverei a seguir esses dois modos diferenciados de arquivamento.

5.4.1.3.1 Arquivamento via software

Após selecionar, tratar e indexar as fotos (basicamente incluir legenda, cidade/estado onde a foto foi feita, nome do fotógrafo e *status* de direitos autorais – estes dois últimos geralmente de modo padronizado) que disponibilizará, o repórter fotográfico as envia por FTP para o sistema, o que pode tanto ser feito através de um *software* dedicado (no *laptop* ou *smartphone*) quanto através do *Lightroom*.

O sistema de arquivamento atua como espaço de contato entre os que produzem e os que utilizam as imagens (Figura 30). Por isso é preciso garantir que tudo que foi produzido seja devidamente arquivado. Observo que editores e subeditores ficam verificando continuamente se as fotos das pautas do dia estão sendo colocadas no sistema. Quando um fotógrafo atrasa esse processo, é cobrado por *Whatsapp* ou telefone.

Figura 30 – Trânsito das fotografias na redação do sudeste



Fonte: O autor

O arquivamento organizado das imagens, através de um sistema que permita encontrá-las rapidamente, não é bom apenas para a produção de matérias, mas também por facilitar a comercialização das fotos feitas. Observo que minutos após uma fotografia entrar no sistema a editoria de fotografia recebe uma ligação perguntando se a imagem pode ser comercializada. Um editor me explica que essa é uma pergunta de praxe, e que só não liberam para venda imediata fotos onde querem exclusividade. Mas mesmo essas podem ser vendidas um ou dois dias depois.

5.4.1.3.2 Arquivamento sem indexação

O arquivamento de fotos e vídeos pode se dar em pastas de um computador ou servidor, sem indexação. Isso dificulta que imagens específicas sejam encontradas futuramente, pois as informações (nome do fotógrafo, dados referentes à cena, etc.) são colocados no nome do arquivo, que pode ter no máximo 260 caracteres. Vi isso ocorrer nas redações do sul e centro-oeste, onde há uma pasta para cada matéria diária.

TEXTO-06 foi um dos poucos jornalistas – fora os de imagem – que ressaltou a ineficiência desse modo de armazenamento.

Eu já conversei com os fotógrafos... acontece muito de uma pessoa ir fazer a matéria na rua, ligar, e a gente escrever aqui. [...] Aí vão chegando as fotos e eu falo ‘tá, mas quem que é quem?’. Aí você tem que ficar perguntando. Às vezes você não consegue falar e acaba não usando a foto por causa disso. [...] Falta identificação.

Isso será ainda mais problemático no futuro, pois descobrir quem está na imagem dependerá exclusivamente da memória visual e do conhecimento geral de quem quiser utilizá-la. Sem um sistema que permita indexar e recuperar de forma organizada e fácil as informações, as redações do sul e do centro-oeste também não comercializam as imagens que seus repórteres fotográficos fazem.

5.4.2 Fontes de imagens

Observo que as três redações contam com uma diversidade de fontes de imagens para obter fotografias e vídeos (Figura 31):

- Fotógrafos ‘da casa’
- Arquivo do jornal
- Fotógrafos contratados
- Agências de notícias
- Assessorias
- Redes sociais
- Cidadãos
- Fontes de imagens sem custo
- Câmeras de segurança
- *Frames* de vídeo

Figura 31 – Diversidade das fontes de imagens



Fonte: Folha de S. Paulo (esquerda e centro) e Campo Grande News (direita)

Notas: Fotografias obtidas (da esq. para a direita) de câmera de segurança, *Google Street View* e rede social.

Embora possa haver sobreposição na lista apresentada (uma foto pode ser obtida de um vídeo encontrado em redes sociais ou câmera de segurança, o site de uma assessoria pode ser uma fonte sem custo, etc.), meu objetivo ao trazê-las é apresentar a diversidade de caminhos que os veículos têm à disposição para obter fotos e vídeos para uso jornalístico, bem como destacar que vários deles levam a imagens gratuitas.

Noto que alguns profissionais não se sentem à vontade em usar fotos de terceiros quando um fotojornalista da casa cobriu a pauta e nenhuma das fotos obtidas foi considerada adequada à matéria. “Parece que a gente tá sendo sacana com o fotógrafo. Que foi lá e fez a imagem. E você tá usando uma de arquivo. Mas às vezes, não tem como. [...] Eu faço isso quando precisa”, diz TEXTO-06. O editor de fotografias da redação do sul fez observação semelhante. “Já aconteceu caso de nós, em futebol, ter fotógrafo lá, terem fotos nossas, mas o lance que nós queríamos não tinha. Aí compramos foto”. Na redação do sudeste os dois editores de fotografia me dizem que sempre que possível priorizam o uso de fotos da equipe.

A contratação de *freelancers* complementa o trabalho da equipe do jornal. A aquisição de imagens de agências depende do que é fornecido, e se soma ao que equipe e frilas fazem. A redação do sul não contrata *freelancers*, e assina os serviços de uma agência nacional e outra internacional. Verifico que as fotos mais compradas são de esportes e de temas internacionais. A redação do centro-oeste não contrata frilas nem usa material de agências. No sudeste há um uso intenso do trabalho de *freelancers* bem como o uso de material de diversas agências, a

maioria delas selecionável através do sistema da redação. Em todos esses casos há desembolso financeiro envolvido no uso da imagem.

Mas há também diversas possibilidades gratuitas. Para usar fotos publicadas em redes sociais, o editor de fotografia diz que verifica se o perfil não é de algum fotógrafo profissional. Não sendo, copia a imagem e usa, sem pedir autorização, pois considera que não haverão direitos autorais envolvidos ou que isso não será requerido na justiça. A redação do sudeste demonstrou maiores preocupações ao usar imagens de redes sociais. EDITOR-06 explica que o departamento jurídico¹⁷⁰ orientou que quando o material não for visivelmente para divulgação deve-se fazer um *print* da tela inteira, e não recortar apenas a imagem. EDITOR-07 explica que as imagens de redes sociais também podem ser publicadas junto com o texto “quando a mensagem tem alguma relevância”. Na maioria dos casos, no entanto, se usa apenas a imagem.

A gente acaba pegando muita coisa [...] que teoricamente é *Facebook*, mas é divulgação. [...] O caso [...] Marielle [...] tinham imagens [...] no próprio [...] *Facebook* do PSOL. Então tá aberto, eles estão publicando lá, porque é exatamente pras pessoas compartilharem, usarem. Então é uma coisa que a gente não necessariamente precisa reproduzir a tela. (EDITOR-06)

As imagens podem também ser enviadas pelos leitores. Durante o carnaval, a equipe do veículo do sul recebe um vídeo que mostra um policial entrando no mar, nadando atrás de um assaltante, o prendendo há mais de cem metros da praia, e o trazendo de volta à areia. Quando o recebem, um dos repórteres verifica a informação. Após confirmá-la, uma matéria é publicada sobre o caso, sendo ilustrada com um *frame* do vídeo recebido. A cena usada – capturada via *printscreen*, colada em um editor de imagens e gravada em arquivo – é sempre selecionada pela redatora que publica a matéria. EDITOR-02 explica que a qualidade é baixa, mas suficiente para a versão online. Optam por usar uma foto na matéria porque é mais fácil e rápido do que publicar o vídeo, que mais tarde é veiculado apenas no *Youtube* do jornal. Para o leitor, no entanto, não há nada que indique se tratar de imagem de vídeo. Dias depois a redatora que publicou a matéria me explica que olhou rapidamente a gravação e escolheu aquele *frame* principalmente porque mostrava o ladrão e o PM nadando. Mas eles são apenas

170 Nos Estados Unidos já houve casos onde a justiça decidiu que imagens de redes sociais não podem ser usadas livremente por veículos de mídia (“Juiz rejeita a proposta de que as imagens pessoais postadas em redes sociais são gratuitas para uso de empresas de mídia” - <https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/donald-trump-wedding-crasher-ends-up-being-bad-copyright-news-esquirecom-1168399>). Possivelmente por isso a prevenção em alguns jornais de grande porte.

um pontinho escuro na porção superior da foto. Ela ‘enxergou’ a informação que estava no texto, e não a visualidade da imagem.

Fotografias ligadas à política nacional geralmente são obtidas de assessorias e fontes livres pelos veículos do sul e centro-oeste. Mas outros tipos de imagens sem custo são também priorizadas por motivo de economia. Quando a editora-chefe da redação do sul pede ao editor de fotografias três fotos de blocos de carnaval e multidão, mas que não sejam da cidade, acompanho sua busca, que começa em bancos gratuitos. Ele consegue uma foto dos blocos de Olinda no Fotos Públicas¹⁷¹. Nesse mesmo local obtém imagem do carnaval de rua em São Paulo. A terceira precisaria ser de uma escola de samba paulista, segundo o pedido, o que ele não encontra de forma gratuita, com boa qualidade e alta resolução, nos diversos locais onde procura. Pede então autorização para comprar uma fotografia. Poucos minutos depois de adquiri-la, a diagramadora, sem saber que a foto já havia sido escolhida, pede: “vertical”. Mas a imagem selecionada era horizontal, e o layout de página precisou ser alterado para que não fosse necessário investir em outra imagem. Os contratos com as duas agências dão direito a um determinado número de fotos mensais, o qual não souberam precisar, embora a editora o ‘estime’ em 40. O excedente é pago por foto adicional. Observo que eles não tem controle da quantidade de fotos já compradas. Isso ajuda a entender a prioridade – e a preocupação – em conseguir fotos de bancos gratuitos.

Vejo que veículos regionais do centro-oeste republicam fotos, uns dos outros, sem que haja contrapartida financeira, e que isso é considerado normal. “A gente usa de alguns veículos, com crédito [...] como usam da gente. A gente não usa dos grandes veículos porque dá problema. [...] Bancos públicos de fotos, eu sei que é público eu uso. [...] Um *print* da TV Globo. É raro a gente usar, mas a gente usa”, explica EDITOR-04.

TEXTO-05 diz que busca fotos em bancos *free* só quando não tem nenhuma imagem adequada na redação. Ele explica que primeiro busca nos arquivos. Se não encontrar, pergunta aos colegas se alguém lembra de já ter visto imagem assim, ou de já tê-la feito. Só depois disso, caso não tenha encontrado nada adequado, é que vai buscar nos sites do governo, prefeitura, ministérios, secretarias, etc., diz.

171 O Fotos Públicas (www.fotospublicas.com) saiu do ar, por falta de financiamento, entre 22 de fevereiro e 23 de junho de 2019, sendo reativado após uma campanha de levantamento de fundos.

Uma repórter do centro-oeste conta que participa de vários grupos de *Whatsapp* com fontes da área de segurança, e relata que por ali recebe não só informações mas também fotos e vídeos que a polícia fez ou obteve.

Mas as fontes livres requerem certos cuidados. EDITOR-01 conta que no início de 2018 circularam nas redes sociais fotos que supostamente denunciavam problemas de manutenção nas pontes da cidade. “Começou com compartilhamento de fotos, a maioria delas nossas, só que algumas de 2011 e até anteriores. E uma imagem em particular – porque era um detalhe, assim, de tudo enferrujado – que não era nem daqui”. Por isso diz que é perigoso publicar tudo que se recebe.

Envolve também a capacidade da equipe de identificar um material que não é verdadeiro. [...] A gente começa querendo saber de onde que veio [...] Quem publicou? Tem crédito? [...] Tem muita foto que vem por meio das redes dos órgãos de segurança, bombeiro, polícia e tal, mas nem sempre essas imagens são deles e nem sempre elas retratam aquilo que tá acontecendo. (EDITOR-01)

“Quando tem, no inverno, neve, que é uma coisa que as pessoas adoram, aí começam a aparecer fotos [...]. Elas não são daqui ou não são desse inverno. É uma coisa que não causa mal pra ninguém. [...] Mas é uma coisa errada. Porque você tá dando uma informação errada”, argumenta EDITOR-01. E explica que para tentar descobrir se as imagens recebidas são verdadeiras ou falsas a equipe do online faz buscas na internet.

No centro-oeste TEXTO-05 conta que também já receberam imagens falsas da população. “Já aconteceu da gente ir no local e não ter nada. Desde coisas mais simples como uma televisão jogada – ‘ah, é um lixo tóxico’ – quanto um corpo”.

As imagens podem também ser obtidas de câmeras de segurança. Vejo, na redação do centro-oeste, que os repórteres comumente as buscam no entorno dos ambientes onde ocorreram eventos sobre os quais gostariam de ter fotos ou vídeos, assim como procuram saber se alguma pessoa fez algum tipo de registro. Uma repórter explica que é mais fácil conseguir diretamente com os proprietários das câmeras instaladas do que com a polícia. Diz também que dificilmente conseguem copiar o arquivo de vídeo, e por isso precisam filmar a tela do computador do proprietário da câmera de segurança para ter cópia das imagens. Já no sul e sudeste isso parece não acontecer, e eles geralmente têm acesso ao arquivo da câmera. EDITOR-06 diz que a qualidade das imagens de câmeras de segurança tem aumentado. E que eles recebem esse tipo de imagens de assessorias ou da polícia, ou de alguma fonte específica do repórter.

Quando um amigo do então presidente da República Michel Temer é preso, no final de março, o jornal do sudeste não tinha fotos próprias nem de parceiros para usar. Só uma emissora de TV consegue e veicula a imagem, em vídeo. A solução é captar um quadro desse vídeo e usar como ‘reprodução’. O editor do caderno gostaria de publicar uma imagem grande no impresso, mas a qualidade obtida inviabiliza isso.

O *frame* pode ser obtido também de um vídeo gerado pela equipe do jornal, o que geralmente possibilita uma maior qualidade do que quando é capturado da internet. “Algumas vezes [...] a gente foi fazer vídeo [...] depois pensou ‘ah, nem precisa fotografar, a gente pega um *frame* do vídeo’. Já aconteceu isso várias vezes, mas não é o ideal. [...] Obviamente a captura de um *frame* daqui a dez anos vai ser muito superior ao que é hoje”, diz EDITOR-05. Mesmo assim EDITOR-06 considera que no futuro não haverá somente captura de vídeos.

Eu acho muito distante. [...] Resolve com o *frame*? Resolve. Cada vez mais por conta da qualidade das imagens. A gente publicou outro dia um *frame* de uma entrevista que foi gravada em 4k [...], e até o próprio tratamento de imagem ficou na dúvida se era mesmo *frame* ou se era uma foto. Mas eu acho que [...] é um recurso que a gente usa quando não consegue mandar fotógrafo [...]. Porque o enquadramento é outro, a luz é outra, a percepção é outra. [...] Tudo ser filmado [...] eu encaro como um quebra-galho.

Os fotojornalistas são ainda mais resistentes à ideia de que no futuro todas as fotos poderão ser obtidas de *frames* de vídeo. FOTO-08 diz que “não é a mesma coisa. [...] O ato é diferente. [...] Enquadramentos às vezes que funcionam em um não funcionam em outro”. FOTO-10 diz que não sente-se à vontade para fazer isso. E FOTO-11 fala que “a fotografia é um momento muito específico. Mental. [...] Não adianta você tirar um *frame*”.

Ter acesso a toda essa variedade de fontes implica numa diversidade de modos de creditá-las, pois o leitor tem o direito de saber a origem da informação visual para poder avaliá-la. Isso, no entanto, nem sempre parece bem resolvido, nem há uma padronização entre os veículos. “Eu coloco só ‘arquivo’ quando eu não sei mesmo como é o nome do fotógrafo”, diz TEXTO-06. EDITOR-04 explica que a rotatividade de profissionais leva à não inclusão de todos os dados importantes nas fotos. TEXTO-05 diz que as fotos recebidas de agentes externos, como assessorias, “às vezes vêm com o nome do fotógrafo, mas na maioria não”. Noto, no entanto, que independente da mudança dos jornalistas, se o nome do fotógrafo estivesse atrelado à imagem esse lapso não ocorreria. Não verifiquei se nessas fotos sem informação a autoria estava nos metadados, mas é possível que isso ocorra e o veículo, não acessando esses dados, não as descubra. Além disso, após receber uma imagem, teoricamente

o arquivo deveria ser renomeado com indicações sobre o que ocorre dentro do quadro, bem como com indicação da autoria. Mas percebo que isso pode não ocorrer, tornando a imagem difícil de ser usada futuramente. “Vai muito do momento e da sensibilidade do repórter de abrir uma pasta, colocar lá ‘foto soja’, abre, ‘fotógrafo pam pam pam, barra, instituição’. Porque às vezes é tanta correria [...] que a gente baixa [...] e não abre pasta, não arquiva. [...] É que são tantas fotos” (TEXTO-05). Mas o termo ‘arquivo’ pode também ser usado para indicar ao leitor que a foto não é atual. “Quando é uma foto que já tem mais de um mês, ou dois meses, eu costumo colocar ‘arquivo’ [...]. Subentende-se que é um profissional da empresa”, diz TEXTO-05 que, no entanto, não agrega ao crédito a data de captação da foto.

O termo ‘divulgação’ parece ser menos dúbio. “Quando vem de assessoria só coloco ‘divulgação’. A não ser quando é tipo ‘assessoria prefeitura’”, diz TEXTO-06. EDITOR-04 explica a compreensão usada no veículo a respeito das indicações de autoria da imagem. Para ele ‘divulgação’

[...] pode ser [...] uma foto oferecida pela assessoria de imprensa. Mas normalmente a foto vem, tipo, do fotógrafo do governo, sem nome. [...] Isso é uma coisa que o dia a dia acaba turvando e as pessoas vão lá e metem ‘divulgação’ porque é fácil. Mas isso você vai encontrar em todos os veículos, praticamente. [...] O arquivo é [...] a foto nossa que tá lá no arquivo faz horas, que é antiga. Que a gente mesmo fez, geralmente.

EDITOR-06 diz que usa ‘divulgação’ “quando a coisa chega pra todo mundo. Por exemplo, no STF, que a gente entra no site, [...] o material está lá pra download”. Já o termo ‘reprodução’ é usado quando fazem uma cópia de uma imagem.

Facebook [...], Twitter, [...] gente está reproduzindo. [...] O crédito é ‘reprodução’. Eu tô reproduzindo um *printscreen* da tela [...]. Tô reproduzindo uma coisa que não é minha. A divulgação eu tô divulgando um material que foi feito pra isso. [...] Que a gente evita, o máximo que pode, porque normalmente vai ser a imagem que no dia seguinte todo mundo vai publicar. (EDITOR-06).

Às vezes o termo ‘reprodução’ pode ser substituído pela nomeação da fonte de onde a imagem foi copiada. EDITOR-07 explica que quando uma fotografia é retirada de uma rede social o crédito pode ser, por exemplo ‘Lady Gaga/Instagram’.

As fotos recebidas dos leitores, sem que o jornal tenha solicitado, ganham um crédito específico no veículo do centro-oeste. Geralmente tais imagens são publicadas sem o nome de quem as envia porque “raramente o leitor quer aparecer. [...] Porque as pessoas temem represália. [...] O mais comum é não identificar”, explica EDITOR-04. Há casos em que a pessoa que fez a denúncia ou sugeriu a pauta aparece na matéria. Nesses casos, EDITOR-04

considera desnecessário dar o crédito, pois a autoria já estaria explícita na própria matéria: “você meio que acha que é aquela pessoa”, diz. Mas uma repórter conta que usa o crédito ‘divulgação’ quando a fonte das imagens aceita ser identificada, mesmo quando é um cidadão. Isso porém não parece ser um entendimento geral.

Uma coisa que me deixa em dúvida no que eu vou usar no crédito é quando eu entrevisto a pessoa [...]. Aí a pessoa manda no *WhatsApp* uma foto. [...] Alguém fez a foto pra ele. Aí eu até perguntei uma vez pra um cara ‘quem fez a foto?’. ‘Ah, foi minha mulher’ [...]. Eu poderia colocar o crédito dela [...] mas a orientação geralmente é que se coloque CRÉDITO ESPECÍFICO. [...] As vezes eu coloco ‘arquivo pessoal’. [...] Que não é muito usual. (TEXTO-06)

No caso das imagens de arquivo o leitor também deveria ser informado quando ela foi captada. Isso, no entanto, é pouco usado nos veículos de menor porte. No sudeste, EDITOR-07 explica que as fotos são publicadas com data depois que passam três dias de sua captação, para localizar temporalmente o leitor, e não criar confusão com a produção atual.

5.4.3 Arquivo de edições e fotos antigas

Se o arquivamento do material imagético produzido hoje já é problemático nas redações menores, a questão de guardar imagens e notícias produzidas ao longo de décadas é muito pior, principalmente aquilo que é veiculado em sites. Esse enfoque, no entanto, não estava no planejamento original deste estudo, e foi se mostrando relevante apenas no andamento da pesquisa. Por isso trago dados ligados principalmente à última redação visitada. Acredito, no entanto, que embora eles sejam específicos, a reflexão a respeito do problema pode se estender aos demais. Faço isso por entender que o material dos arquivos pode ser um valioso complemento ao processo de produção de relatos jornalísticos atuais (Figura 32).

Figura 32 – Matéria que se vale de imagens de arquivo

FOCO

FABRÍCIO LOBEL
de São Paulo

Há exatos 50 anos, o motorista Francisco Lourenço Ferreira se arrumava pela última vez para o trabalho que teve durante quase toda a vida. A postos, Francisco ouviu do prefeito Faria Lima a ordem: "Toca o bonde!". E assim começou a última viagem desse meio de transporte na cidade de São Paulo.

Os jornais da época contam que Francisco era o condutor de bonde mais antigo do capital paulista. Sua experiência, porém, era cada vez menos útil numa São Paulo que crescia rápido demais para a velocidade dos veículos pesados.

As linhas do meio de transporte, que chegaram a ter 700 km, estavam sendo extintas ano após ano. Os constantes acidentes, partes elétricas, engarrafamentos e os veículos sucateados nas últimas décadas só ajudaram a prejudicar a fama dos bondes.

Investigador do tema, o urbanista Ayrton Camargo e Silva acredita o fim dos bondes a uma série de políticas públicas tomadas principalmente pelas duas gestões do prefeito Prestes Maia (de 1938 a 1966) e de 1961 a 1965).

O prefeito, afirma Ayrton, defendia o modelo de uma cidade expandida e para a qual o transporte por bondes era custoso e ineficiente demais.

Ele tomou medidas para focar nos poucos bondes. Mas na época a prefeitura ainda tinha condições de implantar um novo sistema de ônibus — o que deu sobressaída ao meio de transporte.

Quase 20 anos depois, Prestes Maia se elegu com a proposta de sanear as contas públicas e também acabar com os bondes. O fim do transporte, porém, só ocorreu na gestão seguinte, com Faria Lima.

"Faria Lima tocou no ponto sensível: propôs à população a criação do Metrô de SP. Ele acenou com uma promessa moderna para justificar o fim dos bondes", diz Ayrton.

Para se ter uma ideia, a última viagem de bonde na capital ocorreu menos de um mês antes da fundação do Metrô, em abril de 1968. Mas, de maneira contraditória, os

baixos da última linha de bondes serão ligados ao centro noroeste, com a expansão da linha 5-lilás do Metrô. A linha 101, que ligava o

Instituto Biológico de São Paulo, no Ibirapuera, ao largo 15 de Maio, em Santo Amaro, era a última a resistir à pressão da prefeitura.

Naquela noite de março de 1968, para celebrar o marco, um cortejo de 12 bondes desfilou pela última vez as avenidas Ibirapuera, Vereador

José Diniz e Adolfo Pinheiro até Santo Amaro.

A prefeitura havia enfatizado os veículos com luzes coloridas, bandeiras do Brasil e

do estado de São Paulo. Faixas fixadas nos veículos diziam "A viagem do Adeus" ou "Bom dia ao progresso, Viva São Paulo!".

Políticos se acotovelaram para entrar no bonde conduzido por Francisco, que era o primeiro do cortejo e onde estava o prefeito Faria Lima. Entre eles, o governador Abreu Sodré, o presidente da Câmara Municipal, além de deputados e vereadores.

Em outro bonde, uma banda tocava marchas e valsas. Pelo caminho, o cortejo foi saudado pelo público que, segundo relatos, chorava.

Em 2018, Ayrton avalia que é possível retomar os bondes em São Paulo, desde que ligados a projetos mais amplos de revitalização urbanística — a exemplo do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos) da zona portuária carioca.

"Muitos endereços no corredor da Rangel Pestana e Calisto Garcia (zona leste) estão ficando ociosos e é preciso pensar em uma revitalização. Por isso, o bonde pode ser uma modalidade de transporte aliada a esse projeto", diz.

Há 50 anos, última viagem de bonde em SP teve choro e valsa

Modelo de transporte foi considerado ineficiente para a prefeitura, que queria metrô

À esquerda, penúltimo dia de operação do bonde em SP, na avenida Ibirapuera; à direita, local próximo naquela avenida, hoje

Naquela noite de março de 1968, para celebrar o marco, um cortejo de 12 bondes desfilou pela última vez as avenidas Ibirapuera, Vereador

Em 2018, Ayrton avalia que é possível retomar os bondes em São Paulo, desde que ligados a projetos mais amplos de revitalização urbanística — a exemplo do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos) da zona portuária carioca.

"Muitos endereços no corredor da Rangel Pestana e Calisto Garcia (zona leste) estão ficando ociosos e é preciso pensar em uma revitalização. Por isso, o bonde pode ser uma modalidade de transporte aliada a esse projeto", diz.

Fonte: Folha de S. Paulo

EDITOR-X diz que o JORNAL já foi desleixado com o próprio acervo, tendo inclusive queimado negativos fotográficos por falta de espaço de armazenamento, há décadas atrás. O que implica em um 'apagão' parcial na memória do veículo. Diz também que pelo hábito da época, informações relativas à autoria das imagens não podem ser recuperadas, pois as fotos não eram creditadas até poucas décadas atrás.

Mas que foi a manutenção de arquivos que permitiu aos jornais norte-americanos ter a fotografia de Monica Lewinsky quando estourou o escândalo com o então presidente Bill Clinton.

Teve um baile na Casa Branca e o fotógrafo foi e fez [os dois] dançando. [...] na hora da edição ele não mandou esse material porque não era nada, era o Bill Clinton dançando com uma completa desconhecida. [...] Ele mandou essa sobra para um banco de imagem e o banco também não quis essa foto. Mas eles não apagam. Ele mandou pra um lugar, que eu acho que era uma universidade que guarda arquivo, e quando estourou a história ele olhou e falou: 'eu fiz essa foto'. [...] Estava guardado. [...] E daí ele era o único que tinha essa foto. Ele vendeu pra caramba e fez muito dinheiro [...]. Isso aí é dinheiro. (EDITOR-07)

Para o editor o importante é ter acesso, não importando se o material pode ser recuperado em segundos, por um sistema informatizado, ou se demora um dia para ser encontrado. “Seria maravilhoso se esse acervo todo estivesse no sistema, mas aí a gente não seria um jornal. Seria um banco [de imagens]”, brinca.

O veículo tem investido na recuperação do acervo. O coordenador do Arquivo do jornal do sudeste explica que já digitalizaram 27 milhões de fotografias, dos mais variados temas. Mas que ainda falta escanear, organizar e indexar muita coisa. Hoje fornecem informações e imagens para diversos setores da empresa, seja o jurídico (apoio em processos), repórteres de texto (informações de anos passados) e EDITORIA VISUAL (fotos antigas) a partir do acervo físico e digitalizado. Relata que a enxuta equipe – já foram mais de vinte, hoje são cinco ou seis – precisa vasculhar em vários locais e bases de dados, porque as informações estão espalhadas e por vezes duplicadas. Explica que isso acontece porque desde o início da digitalização da redação até 2015 as matérias publicadas eram indexadas, e são facilmente encontradas com o uso de um antigo *software* (que só roda em *Windows XP*) que permite buscas booleanas¹⁷². De 2015 em diante, por economia e corte de pessoal, a indexação deixou de ser feita, então as matérias só são rastreáveis através do site, onde as possibilidades de busca são mais restritas, levando a obtenção de um número muito maior de referências, que conseqüentemente necessitam de um maior tempo para o refinamento manual da busca.

No período da pesquisa eles estavam digitalizando o acervo de um jornal comprado pelo grupo há décadas atrás. São cerca de 500 mil imagens e estão em estado de preservação ruim, a metade já inutilizável. Iniciam o processo separando horríveis, ruins, boas e ótimas. Contam com dois *scanners* de negativos em tiras, três ou quatro *scanners* de mesa para negativos cortados e fotos em papel e dois *scanners* de tração para fotos em papel. Contam também com uma câmera fotográfica montada sobre tripé para fotografar páginas de jornais. No caso das fotos em papel há geralmente necessidade de digitalizar os dois lados, para preservar as informações anotadas no verso.

O coordenador do Arquivo conta que depois das fotos pretendem digitalizar também os jornais impressos, pois hoje o acervo digital é composto por imagens obtidas de microfilmes, que foram digitalizadas apenas em dois tons (preto e branco), eliminando todas as tonalidades intermediárias e transformando as fotografias em ‘silhuetas’. Atualmente todos os jornais

172 Operadores lógicos ‘e’, ‘ou’ e ‘não’, que permitem uma busca bem mais refinada

impressos são guardados encadernados em grandes livros, que para a digitalização precisarão ser desmontados e depois remontados. Esse é um processo que ainda não tem data para ocorrer, e ele teme pela preservação dos exemplares mais antigos, que já estão secos e amarelados, correndo um risco maior de serem danificados no manuseio das buscas ou mesmo no processo de digitalização.

Percebo, pelos relatos que recebo, que os gestores valorizam o produto final (a foto ou a informação usada) mas têm dificuldade em compreender todo o processo de digitalização e indexação que permite chegar até ali. O coordenador do arquivo conta que sua equipe está fazendo o trabalho por um custo bem menor que o ofertado por empresas especializadas. Por isso defende um investimento a longo prazo, para digitalizar e indexar corretamente tudo que o veículo tem. Para ele falta computar monetariamente o valor agregado em termos jornalísticos, de apoio à criação de matérias, e não apenas o obtido por vendas diretas.

As imagens digitalizadas não estão sendo são arquivadas no sistema porque falta indexá-las. Por isso quando um repórter ou editor necessita de alguma precisa solicitar ao banco de dados, que tem por política não emprestar originais. Quando alguém precisa de informação a equipe faz a busca, digitaliza o material e o repassa. Quando a questão é judicial às vezes é preciso levar o grande livro com os originais até um cartório para autenticar as cópias que serão usadas no processo.

O grande problema do banco de dados – e da *WebTV* – do jornal do sudeste está sendo ter espaço de armazenamento para guardar todo o material gerado. A criação de uma duplicata de segurança, então, está hoje totalmente fora de questão. Por isso o veículo mantém os originais físicos mesmo depois de feita a digitalização. Uma lista de todo o material físico arquivado foi compartilhada com a redação via *Google Docs*, e fornece aos jornalistas uma boa ideia do que pode ser encontrado no acervo.

O site do jornal do sudeste possui uma página específica com matérias produzidas a partir do material digitalizado do acervo. Percebo que o uso jornalístico é estimulado pelo coordenador do banco de dados, que também é jornalista. Ele visivelmente acredita no

potencial desse material para contar estórias¹⁷³ e gerar receita. Relata que um uso que dá bom retorno é a comparação entre o que é apresentado por uma foto antiga e outra atual.

5.4.4 A edição de fotografias

Para editar é preciso saber “o que o jornal está dando” e trabalhar esse tema visualmente, “pensando na linguagem do jornal”, diz EDITOR-06. Para ele

[...] o processo de edição é isso: você tem vinte fotos de um determinado assunto, é a foto que se enquadra mais nesse todo. [...] a foto que tem informação, a foto que vai dizer alguma coisa pro leitor, que vai chamar o leitor. [...] É aquilo que a gente adquire mesmo, quase que inconscientemente, de perceber o que chama atenção e o que tem de informação ali na imagem. Não consigo achar um critério, uma fórmula. (EDITOR-06)

Esse trabalho tradicionalmente era feito por um editor de fotografias (ou de imagens), função que parece estar em processo de transformação ou extinção (PEREIRA, 2018b). O processo de enxugamento parece mais drástico nas redações online, e por isso ficou mais visível no veículo do centro-oeste, algo que, pela fala de FOTO-X, também está presente nos concorrentes: “a gente não têm mais editor de fotografia em CIDADE. Acabou essa profissão. [...] Isso é muito ruim. É a primeira vez [...] que eu sou liderado por alguém que não entende de fotografia”. E destaca que isso influi em seu desenvolvimento profissional. “Tanto faz ou tanto fez se eu trazer uma foto com dez de obturador e tanto de velocidade, ou se tá escuro ou se não tá tão escuro... tanto faz, tanto fez. Quer contar. Quando tinha um editor, não. [...] Me cobrava mais e eu aprendia mais” (FOTO-05).

Além de selecionar as imagens que serão usadas nas matérias um editor pode atuar em diversas outras frentes. A mais comum é ajudar a pautar e acompanhar o trabalho dos fotógrafos. Ele também pode acompanhar o material visual que vai sendo produzido ao longo do dia por todas as fontes que têm à disposição, bem como estar em contato constante com os editores de conteúdo. Mas o editor também participa da formação dos fotojornalistas, o que ocorre quando lhes dá retorno – críticas, sugestões, elogios – acerca dos trabalhos recebidos, ou mesmo quando lhes fornece uma variada gama de temas a cobrir. “Uma coisa que gosto

173 Para além das matérias focadas em eventos históricos que vemos em jornais brasileiros, penso também na utilização para gerar reportagens, como fez o *The New York Times* com o especial *A short history of the highrise* (<http://www.nytimes.com/projects/2013/high-rise/index.html>), onde os três primeiros capítulos (*Mud*, *Concrete* e *Glass*) usam imagens do acervo do jornal americano, e o quarto (*Home*) fotos enviadas pelo público.

muito é orientar fotógrafos. É muito difícil que eu passe uma pauta pra alguém sem que eu converse com essa pessoa e explique o que que tá passando pela minha cabeça, o que tá passando pela cabeça dos caras ali [do texto]”, diz EDITOR-07. E afirma que conversar com os fotógrafos antes e depois da pauta é muito importante. “Elogiar quando precisar elogiar, encher o saco quando precisar encher o saco”. Mas essa é uma via de mão dupla, e o fotojornalista também pode buscar o *feedback*.

Tem coisa que é simples, não tem retorno. [...] Projetos maiores sempre têm retorno. Projetos menores nem sempre, mas eu posso perguntar e falar. [...] Volta e meia quando eu adoto alguma coisa nova, quando eu pego uma referência e incluo alguma técnica nova, ou alguma linguagem nova no meu trabalho, eu gosto de falar com os editores [...] de fotografia. [...] Eles têm conhecimento teórico, técnico pra agregar no meu trabalho. (FOTO-10)

Um editor também precisa cuidar de algumas ‘burocracias’ como a questão do pagamento de frilas ou o controle do borderô dos gastos e do orçamento disponível para o setor de fotografia.

A função tem seus desafios. Para EDITOR-05 um dos problemas é conseguir que os fotógrafos compreendam o que foi planejado. “Não adianta você pensar num tipo de publicação que não é correspondido pela forma como é fotografado”. EDITOR-06 diz haver diferença entre o que foi concebido e o material recebido dos fotógrafos. “A gente imagina um cenário que não sabe se tem. Às vezes vem melhor, surpreende. Às vezes decepciona. [...] Como a gente conhece os fotógrafos [...], sabe o que cada um faz de melhor, e consegue pautar dentro disso, normalmente vem o esperado”. Informação um pouco diferente da fornecida por EDITOR-07, para quem há bastante mudança entre o planejamento dos editores e as fotos recebidas. E conta que quando a mudança compromete a matéria, o diagramador precisa trabalhar mais. “Quando a foto é ruim o design tem que crescer, a diagramação da página tem que ser incrível. [...] Quando a gente tem que fazer mosaico de coisas¹⁷⁴ é porque a casa caiu. Quando a foto é boa a gente dá uma foto” (EDITOR-07). Mas dificilmente a matéria cai. “Pode diminuir muito o peso [...] vira [...] uma coisa menor”, diz EDITOR-06.

Na redação do sul nem todas as imagens publicadas no impresso passam pelo crivo do editor de fotografias. FOTO-02 diz que sempre vê as feitas pelos fotojornalistas, assim como

¹⁷⁴ Ele refere-se aqui a matérias que se não houvesse problemas usariam uma única foto. Destaco isso porque há casos, como em reportagens, onde os mosaicos de fotos são usados por opção estética e/ou narrativa, e não devido a problemas.

a maior parte das produzidas pelos repórteres de texto. Mas observo que os colunistas têm total autonomia sobre a escolha das fotos que publicarão.

FOTO-07 explica que quando um editor ou jornalista lhe pede uma foto geralmente cita o fato ou personagem e o tamanho que ocupará na página. Por isso para escolher a imagem adequada à matéria é preciso acompanhar a cobertura jornalística, pois na correria do dia a dia não se tem tempo para ler o texto que está sendo escrito. “Dentro de um jornal você tem que ler jornal. Se você não ler você fica muito à deriva. [...] A gente não tem tempo de ler a matéria. [...] A gente lê depois que é publicada. [...] Mas antes não dá”. E aponta os dois principais critérios para escolher uma foto.

Eu tô dentro de um jornal e o principal critério de edição de fotografia é o noticioso. A notícia sempre está em primeiro lugar. [...] Mas [...] têm outras coisas que a gente pode considerar. [...] [Hoje] milhões de fotos são despejadas por dia no *Instagram*, [...] as pessoas estão olhando mais fotografia, e [...] cada vez a fotografia tem que ter mais critérios estéticos para conseguir atrair uma pessoa pra ler aquela matéria. (EDITOR-07)

EDITOR-06 explica que em algumas matérias, como aquelas onde há uso de retratos, impera o estético.

Aí a gente vai [...] pela luz, [...] pela beleza mesmo. [...] Um retrato tem que ser bonito, não necessariamente tem que ter tanta informação. Ele funciona mais [...] plasticamente [...] não é um fotojornalismo, uma briga, um protesto, um acidente, uma manifestação, que você quer passar alguma coisa. (EDITOR-06).

Mas a fotografia não precisa espelhar o texto para ser informativa. “Pro repórter a coisa tem que ser muito literal. Tipo, ‘tô falando disso então a imagem tem que dizer exatamente o que eu tô escrevendo’. E não necessariamente. O que tá escrito já tá lá. [...] É sair do óbvio”, diz EDITOR-06. Ele cita o caso de uma notícia sobre um tremor de terra que sacudiu diversas cidades do sudeste no início de 2018.

A foto que tava na primeira página era o prédio da Avenida Paulista e várias pessoas lá fora. Aí a foto de dentro eles também queriam que fosse uma coisa nessa linha porque o título dizia [...] que os prédios foram evacuados [...]. E eu editei uma [...] com os bombeiros entrando, uma faixa ‘Interditado’ e as pessoas [...] refletidas no vidro. [...] Pro repórter não é. Ele achava que a coisa óbvia era melhor: as pessoas paradas em frente ao prédio. Só que aí tem muito mais informação [...] do que simplesmente as pessoas paradas.

Uma pesquisa que o jornal do sudeste fez com os leitores sugere que a principal porta de entrada para a matéria é a fotografia, aponta EDITOR-07.

A pessoa sempre começa pela fotografia. [...] Tem muita briga na hora da escolha da foto porque os editores, por uma questão histórica [...] querem decidir qual vai ser a foto. [...] Eu sempre falo ‘a linha fina, o título, a foto e a arte não precisam falar a

mesma coisa'. [...] Então eu acho que a questão estética tem sim um lugar importante na hora da edição [...]. E na hora de editar a gente tenta fazer o menos literal possível. Uma briga também muito grande é que a fotografia ela ainda é vista como espelho do real [...]. E a gente sempre briga pra fugir da literalidade. A fotografia não está ali, do lado do texto, pra provar o que o texto está falando. Ela está ali pra tentar atrair o leitor, pra trazer eventualmente uma informação nova. Ela não está ali pra provar o que o texto está falando. (EDITOR-07).

Mas a influência dos jornalistas e editores de texto ainda é muito grande na escolha das imagens, embora eu não tenha visto nem tido notícia do contrário (editores de fotografia que exerçam influência na produção textual). Em um feriado, acompanho um subeditor cobrindo a folga dos editores de fotografia na redação do sudeste. Ele conversa com o editor de um caderno, que deseja uma foto do então candidato à presidência Jair Bolsonaro. Uma troca de ideias rápida, que pode ocorrer em muitos lugares dentro da redação, e que agora se dá na minha frente. Eles passam a ver as fotos que o sistema oferece, e vão conversando sobre aquelas que consideram interessantes, até chegarem a um acordo em relação à foto a ser usada.

Na redação do sul a decisão final das fotos a serem publicadas cabe ao editor do caderno. Observei, no entanto, que esse processo é dinâmico. As fotos muitas vezes são reescolhidas ou reenquadradas ao longo do dia, em função de conversas, da observação de detalhes nas imagens, da entrada ou mudança de anúncios, entre outros fatores. Foi comum ver o editor de fotografias conversar com o editor do caderno sobre a foto a usar.

Mas seria incorreto também dizer que o editor de fotografias está subordinado às editorias de conteúdo. EDITOR-05 busca uma foto do Papa. O editor do caderno havia sugerido uma foto – boa, embora comum – mas ele quer usar outra opção. Faz buscas no sistema, e quando encontra vejo que é uma solução bem mais gráfica, que mostra o Papa acenando entre duas colunas, como se saísse do meio de um livro aberto. Opção que acaba sendo usada no dia seguinte. EDITOR-06 ressalta que o resultado é obtido no diálogo entre as partes. “Eu não vou dizer que a palavra final é sempre nossa porque eu vou estar mentindo. Mas muitas vezes é. [...] Porque a gente briga, e têm argumento, e consegue. Não é por imposição”.

Conversas com o repórter fotográfico durante a seleção, no entanto, parecem ser bastante raras na redação do sul. No sudeste EDITOR-07 diz que nem todos os fotógrafos buscam interagir com o processo de edição.

Depende do fotógrafo. O FOTO-12, por exemplo, ele que edita o material dele. [...] Ele tem esse perfil, e quando não sai uma foto que ele queria, ele reclama [...]. O NOME-14 é um que, quando sente que fez uma foto que quer vender ele manda por *WhatsApp* e fala [...]. Mas no geral eles vendem pouco o material deles.

Alguns profissionais demonstraram que gostariam de ter mais espaço junto aos editores. Para FOTO-09 se todos os fotojornalistas participassem do processo de edição isso ajudaria no desenvolvimento deles. EDITOR-X diz que abre espaço para que alguns fotojornalistas editem os especiais com ele. No dia a dia geralmente não há tempo para que isso ocorra, mas na produção de especiais, o tempo maior de produção possibilita essa troca.

No caso do FOTO-X [...] a gente tem uma ideia de parceria muito forte, então ele me escuta muito, eu escuto muito ele, a gente faz a edição muito junto. A gente discute muito. [...] Tem momento em que você larga mão, momento que você bate o pé. É uma troca muito forte. Agora, obviamente, isso não é o rotineiro. Eu não pego qualquer fotógrafo do jornal e também dou essa liberdade. Depende muito de como é a relação.

É o que acompanho quando editam juntos a versão para internet de uma reportagem especial. Discutem a posição de um *loop* de vídeo, e se ele é adequado ou deveria ser substituído por uma foto estática. Em outro momento o fotógrafo defende o uso de duas fotos (uma mais fechada e outra bem aberta) e o editor quer usar uma de detalhe, mas sem tirar as citadas pelo fotógrafo, mudando-as apenas de lugar. Enquanto conversam vão experimentando as diversas opções citadas, observando e debatendo o resultado. Nesse processo surge uma nova ideia: criar um mosaico que incluiria as duas fotos do local. Mas o fotógrafo as quer grandes, e diz que não funcionariam pequenas. Elas são dispostas em sequência, no início da matéria. A foto (e não *loop*) do detalhe vai para o final da matéria. Chamam um subeditor que trabalha na mesa ao lado para opinar. Ele gosta, mas diz que as fotos e *loops* precisam passar por um tratamento para equalizar as cores. EDITOR-05 diz que isso será feito mais adiante. Quando, semanas depois, o material é veiculado, vejo que a distribuição e o tamanho das fotos segue essa última montagem. EDITOR-08, que está em uma mesa ao lado do grupo abre o *Indesign* e, conversando com EDITOR-X e FOTO-X, também faz algumas mudanças nas fotos da versão impressa dessa matéria. Uma imagem que não seria usada na *web* divide o grupo. O fotógrafo a considera importante, mas o editor de especiais discorda. À medida que vão conversando, várias fotos acabam sendo alteradas. FOTO-X diz que costuma participar do processo de edição dos especiais que produz. “O trabalho é conjunto, na verdade [...]. Eu acho importantíssimo porque eu sei o que é, eu entendo a história, eu sei o que foi feito”.

As fotos das chamadas de matéria na capa dos sites, no entanto, parecem nunca ser escolhidas pelos editores de fotografia. No sul elas são selecionadas pelo editor ou por um dos redatores do online. No centro-oeste isso é feito pelo repórter ou redator que publica a matéria. MONTADOR-01, que atua também na revisão das imagens publicadas no site, fala que a escolha da foto a ser usada em uma chamada de capa deveria ser tão cuidadosa quanto a elaboração do título. “Como um título é bem escolhido, [...] bem planejado, as palavras, o número de caracteres, é tudo bem selecionado. Eu acho que a imagem também, as pessoas têm que ter esse cuidado com a imagem”. FOTO-06 também destaca a importância do trabalho de escolha das imagens da matéria e das chamadas quando diz que “a primeira coisa é a imagem que mais chama. Aquela imagem vai chocar, ou aquela imagem não vai chocar. Aquela imagem vai passar batido, tem imagem que o pessoal vai se interessar. Porque a imagem é a primeira coisa que ele vai abrir a matéria”. E no sudeste há uma equipe específica para essa primeira página do site.

Mas é no impresso que tradicionalmente a capa sempre foi muito valorizada como vitrine da edição. Observo, no entanto, que uma mudança geracional e cultural pode estar alterando isso. Na sexta-feira que antecede a Páscoa, acompanho o desenho da capa de domingo no jornal do sudeste. Diferente de outros dias, quando os editores de fotografia discutem as ideias em distintos pontos da redação, nesse feriado prolongado e de redação esvaziada, o debate que leva ao desenho das capas ocorre no espaço físico da EDITORIA VISUAL. Eles planejam duas capas. A primeira para a edição nacional, e a segunda para a local, fechada mais tarde. O desenho é o mesmo, mas as imagens serão um pouco diferentes. A edição nacional tem a imagem principal ligada a questões da Venezuela, sendo a secundária relacionada à poluição. A edição local tem a final do campeonato estadual de futebol na foto principal, e a matéria da Venezuela chamada na secundária. O uso de um retrato de outra matéria foi aventado e testado ao longo do processo de criação, mas descartado, mantendo-se apenas uma chamada de texto. Mais tarde um dos jornalistas com quem converso diariamente neste setor diz que o processo de montagem foi rápido naquele dia, pois o jornalista que o comandou é ‘geração digital’ e não tem muita paciência para criar capas mais trabalhadas, coisa que ocorre no dia a dia com o outro jornalista, mais paciente com as idas e vindas desse processo. Vejo que essa ‘falta de paciência’ para a escolha da imagem parece também ocorrer no trabalho de repórteres e redatores, que fazem isso ao publicar matéria no site. Penso que a

produção jornalística digital é tão acelerada que faz os processos editoriais do século XX parecerem lentos e demorados. Pelo ponto de vista externado, vejo que a compreensão do que é um jornalismo ‘de qualidade’ também pode estar em transformação.

Essas várias atribuições de um editor podem ser vistas no acompanhamento que fiz do trabalho de EDITOR-X. Ele começa a jornada diária lendo a crítica da edição impressa, onde são apontados os aspectos positivos e falhas. Em seguida vê o que chamam de ‘apostas do dia’, matérias que merecem destaque e que possivelmente estarão na edição impressa do dia seguinte, e que portanto necessitam de boas imagens. Depois abre os sites dos principais concorrentes, assim como os dos veículos do grupo para o qual trabalha, e passa a acompanhar tudo que vai sendo publicado ao longo do dia. Diz que já viu os jornais impressos pela manhã, em casa. Após se inteirar a respeito do que está acontecendo e quais são as prioridades para aquele dia, entra no sistema e começa a ver as fotos que estão sendo feitas. O aplicativo de arquivamento e busca usado na redação permite que os editores vejam separadamente as fotos que estão sendo feitas por agências estrangeiras de temas nacionais e internacionais; por fotógrafos do jornal (CLT ou PJ) e por *freelancers* que atuam na cidade; e por agências e fotógrafos que vendem suas imagens através da agência de notícias do jornal. Quando nota uma imagem que pode ser usada na capa ou na contracapa, marca e compartilha – ‘vende a imagem’, no jargão deles – em um grupo interno, sugerindo seu uso na edição impressa. Me explica que uma boa foto para a capa precisa conter informação sobre um tema relevante do dia, mas também apelo visual. A contracapa precisa ter uma foto de forte apelo visual, em tamanho grande, e outra menor que esteja relacionada a alguma matéria do dia. O sistema permite usar comandos padronizados para verificar as fotos sugeridas por cada uma das três agências internacionais que o jornal usa. “Um resumo do que você não pode perder”, explica. Por fim passa também no site de uma grande agência nacional que não está conectada diretamente ao sistema do jornal. Depois que faz essa primeira varredura, começa a conversar por *Whatsapp* com os fotógrafos que estão em pauta. Pede uma determinada imagem para um, pergunta sobre o andamento do trabalho para outro. Volta para as ‘apostas’ de capa e contracapa e vê o que está efetivamente sendo produzido para cada um dos assuntos de destaque. Pula para os sites de notícias da concorrência e entra nas matérias que têm alguma ligação com essas ‘apostas’. Logo em seguida participará da segunda reunião de pauta do dia, e precisa saber o que pode ser sugerido para capa e contracapa. A partir daí começa a procurar

fotos para as matérias que estão sendo feitas. Faz buscas pelos temas ou pelo nome dos fotógrafos que estão em pauta naquele dia. Sai para a reunião de pauta. Quando retorna, passa a acertar o rumo das matérias pautadas a partir do material que efetivamente está sendo produzido, e que a essa altura do dia já entrou, em boa parcela, no sistema. Naquele dia o Exército havia iniciado ações na zona sul do Rio de Janeiro, e quando a matéria foi pautada se imaginou que receberiam fotos de militares e tanques nas ruas. Mas o fotógrafo, com quem ele agora conversa, explica que a ação se parece muito com uma ronda policial, com um carro que fica parado alguns minutos em um lugar, depois vai para outro onde para novamente, e sai, e assim por diante. As fotos, dessa forma, são totalmente diferentes do que imaginavam pela manhã. EDITOR-Y chega e eles começam a ver qual fotógrafo pode acompanhar uma colunista. EDITOR-X conversa por telefone com um *freelancer* que fará duas pautas no dia seguinte. EDITOR-Y procura um fotógrafo para fazer pauta na Amazônia, porque o parceiro de lá está com outro trabalho. Debate com o colega possíveis profissionais para aquela pauta. Pensam em dois nomes. Contacta um deles por *Whatsapp*, que aceita. A essa altura já há um rascunho da capa, e a foto principal destacará um protesto que ocorre na cidade. Mas a melhor foto – na avaliação dos editores – foi feita por um fotógrafo parceiro. O editor envia uma mensagem via *Whatsapp* para o fotógrafo do jornal que está cobrindo o protesto e pergunta se ele consegue fazer uma foto como aquela (feita de um ângulo superior, que mostra a multidão, e tem corte horizontal), anexando a foto do parceiro. Ele responde que não consegue acessar aquele prédio. Tenho a impressão que não compreendeu a necessidade de horizontalidade da multidão, desejada para o desenho da capa. A breve conversa não parece conseguir exprimir adequadamente as ideias que eles haviam discutido. A capa acaba sendo fechada com a foto do parceiro.

Mas se o trabalho do editor é intenso ao longo do dia, ele se intensifica ainda mais quando se aproxima o horário de fechamento da edição impressa. Isso pode ser acirrado se a foto desejada ainda não chegou. O jornal do sudeste tinha um fotógrafo acompanhando a caravana do ex-presidente Lula, no mesmo dia e cidade em que o então candidato Bolsonaro fazia campanha. Os editores apostavam que um dos dois eventos iria para a capa. Inicialmente acharam que a imagem de Bolsonaro sendo carregado por simpatizantes, e com uma faixa presidencial, seria usada. No meio da tarde a foto é criticada por ter poucas pessoas junto ao candidato. Lula estava para fazer um pronunciamento no início da noite, mas a primeira

edição (nacional) do jornal fecha às 21 horas, e em torno de 19h30 o fotógrafo manda avisar que havia muita gente para discursar e que Lula demoraria, sugerindo que pensassem em outra foto para a capa. O limite que tinham para escolher as fotos era 20h15. À medida que o tempo passa os editores vão ficando nervosos, pois terão de usar uma foto que não os convenceu. Às 20h02 o repórter fotográfico avisa que Lula subiu no palanque, e poucos minutos depois fotos do ex-presidente falando a uma multidão começam a aparecer no sistema. O fotógrafo já as está selecionando e enviando. Os editores escolhem duas fotos, que consideram boas para a capa, e enviam para um setor do jornal que chamam de ‘a primeira’, onde a capa é efetivamente definida. Um dos editores reclama que a capa ficou muito favorável a Lula, e que acha que deviam colocar também uma foto de Bolsonaro. A capa acaba sendo fechada às 20h45, com uma foto que entra naquele momento e que é considerada melhor que as anteriores. Ela não é a principal, pois um temporal havia causado destruições na cidade. A imagem de Bolsonaro não é usada na capa. Vale aqui a máxima que um repórter fotográfico havia me expressado dias antes: “Foto boa é foto aqui dentro. Foto parada na minha câmera não adianta”. Talvez o fotógrafo que acompanha Lula tenha ou venha a fazer fotos melhores, mas não há mais tempo para esperar, pois isso implicaria em problemas logísticos e financeiros com a distribuição da edição impressa para o país.

O processo de edição de imagens para o impresso e para o site são diferenciados, sendo a edição online publicada praticamente sem a participação dos editores de fotografia, como detalharemos adiante.

EDITOR-02 diz que na redação do sul as matérias publicadas no impresso e na internet podem ser levemente diferentes, tanto no texto quanto nas imagens¹⁷⁵. No caso do texto, as alterações são decididas por ele, editor do online, ou pelo editor do caderno ao qual a matéria está atrelada. Para as imagens a decisão é apenas dele, mas é comum haver sugestão ou pedido do editor do caderno. Galerias são usadas quando notam que há muitas fotos boas.

Aqui fica nítido que muitas tarefas e decisões que tradicionalmente eram assumidas pelo editor de fotografia estão sendo distribuídas entre outros atores da redação. Isso ocorre de modo extremo na redação do centro-oeste, onde o veículo não tem editor de fotografia.

Na redação do sudeste, onde essa mudança era recente, a redistribuição de funções fez com que alguns profissionais buscassem melhorar o processo de edição visual na *web*.

175 Verificando algumas matérias e suas versões impressa e online, notei que geralmente há acréscimo de fotos ou pequenas adaptações no texto.

O online pra mim virou uma obsessão. Eu queria que tivesse realmente uma edição tão criteriosa no *site* quanto existe no impresso. [...] Não tinha porque você fazer uma galeria de fotos com 30 fotos em que 20 delas são super-repetitivas. Tinha que haver edição ali. Não tinha porque a EDITORIA VISUAL não interferir na edição de fotos da *home*. (EDITOR-05)

E, mesmo não sendo mais sua função, um dos editores de fotografia se mostrava interessado em sugerir fotos para a edição online. “Como eu tenho a obrigação diária de olhar [...] todas as fotos que entraram, eu faço algumas sugestões para o online também [...]. A gente ainda está se adaptando a esse novo site. Eu acho que a foto perdeu muita força dentro dele”, diz EDITOR-07.

5.4.4.1 Buscando uma foto

Para que o processo de seleção seja eficaz é necessário que o editor consiga encontrar fácil e rapidamente todas as opções de imagens disponíveis. Noto que se isso pode ser fácil em uma redação que possui um sistema informatizado que encontra as imagens através de descritores, em redações menores que não possuem tais aplicativos o processo geralmente é mais lento, fragmentado e pouco preciso.

Na redação do sul há pouca busca por imagens. O trabalho do repórter fotográfico que atua como editor de fotografia geralmente se restringe a selecionar qual foto, entre as feitas pelos fotojornalistas da equipe, será usada. Buscas são feitas somente quando algum editor solicita uma imagem específica, caso por exemplo de material histórico, ou quando as pautas não foram feitas pela equipe (material nacional ou internacional, principalmente) e as imagens não foram enviadas por assessorias. Nesse caso ele precisa encontrar material gratuito ou então solicitar à editora-chefe autorização para comprar uma foto de uma das agências que assinam, quando então procederá busca específica naquele site.

Na redação do centro-oeste a procura de imagens também é eventual, pois na maioria dos casos as fotos foram feitas pelos fotógrafos, captadas ou obtidas pelos repórteres, ou recebidas das fontes ou assessorias, e já estão na pasta da matéria dentro do servidor. Em alguns casos pode ser necessário procurar em locais que ofereçam imagens gratuitas, pois o jornal não compra fotografias.

Tanto no sul quanto no centro-oeste observo que as fotos feitas pelos repórteres fotográficos de assuntos que extrapolam a pauta quase não são usadas. Aparentemente há falta

de comunicação entre quem fez a imagem e quem poderá usá-la (contatos que, no entanto, podem ter ocorrido longe dos olhos e ouvidos desse pesquisador). Na redação do sudeste vi apenas um caso de foto fora da pauta sendo produzida, e ela foi feita por gerar nova matéria.

No jornal do sudeste arquivamento e buscas são realizados através de um sistema que está sendo construído pela própria empresa, e pretende se adequar às necessidades daquela redação, englobando a publicação de matérias (texto, fotos, vídeos, links, layout básico) por repórteres/redatores no site, o arquivamento e indexação das fotos pelos fotógrafos, e a busca e uso de imagens por editores, entre outras funções que não cabem descrever nessa pesquisa. Esse sistema estava em uso há pouco tempo, ou conforme EDITOR-06 “meio que em fase de implantação”.

Ele é um publicador pro site e centraliza tudo. As imagens são recebidas através dele. Joga no FTP que cai direto nele [...] o arquivamento já é automaticamente feito. [...] e já fica disponível pra todas as editorias [...]. Um sistema *web* que você digita uma busca e vem [...]. O material que vem de agência e de parceiros eles ficam, dependendo da agência, 30 dias, 60 dias, cada agência tem um critério [...]. Eu trabalhei aqui antes, com dois [outros sistemas] anteriores e a coisa era muito manual. Você, por exemplo, vai e entra no site de uma agência, procura por determinado assunto, bá, bá, bá... Hoje não, é tudo centralizado. Eu sento na minha mesa e coloco lá, enfim, “Lula”, [...] “Paris”. Vem tudo de todas as agências. [...] O que facilita muito. Tanto que a gente tinha uma equipe de quatro, cinco vezes o volume que a gente tem, pra poder dar conta disso. [...] Os fotógrafos da gente estão completamente adaptados, e usam da forma correta. O material que chega de agência [...] vem já editado. (EDITOR-06).

EDITOR-07 explica que busca as imagens pelo tema ou personagem, sem filtrar profissionais ou origem. Dessa forma vê todo o material que foi produzido naquele dia ou em dias recentes. “Obviamente, se tem uma foto que a Rosa Weber está assim, e outra que ela tá com uma mínima diferença, eu vou privilegiar o fotógrafo da casa”. Mas o sistema também têm suas falhas, e o editor reclama que às vezes algumas fotos não aparecem.

Eu vi que o Cristiano Ronaldo tinha feito um gol de bicicleta. Eu vi as fotos [no sistema] e não vi a foto que eu queria [...]. Daí eu fui dar uma olhada. Olho no JORNAL-H, tem uma foto incrível dele fazendo isso e essa foto é da AFP. E a gente não tinha essa foto porque o robozinho resolveu fazer qualquer outra coisa. (EDITOR-07)

Mas a busca por imagens pode ser feita nos arquivos do veículo, e esse é um processo um pouco diferente daquele usado para encontrar as fotos do dia. Acompanho o trabalho do editor de fotografia do sul na busca por fotos de carnavais antigos da cidade. Por ser um veículo novo ele não possui acervo da época. O editor chega a encontrar matérias publicadas em anos anteriores com fotos do período requerido, mas elas estão no site, em baixa

resolução. Não há arquivos – digitais ou físicos – das edições antigas. A matéria acaba usando duas fotos em preto e branco antigas, que recebem destaque pelo tamanho, além de duas fotos coloridas atuais, em tamanho menor. As fotos antigas não recebem crédito de autoria, mas apenas de ‘reprodução’. São fotografadas por FOTO-02 de um livro trazido pelo próprio repórter de texto.

Na redação do centro-oeste encontrar uma foto no arquivo não é tarefa fácil, porque a identificação delas está atrelada à pauta realizada. Geralmente não há detalhamento que inclua o nome das pessoas retratadas, a menos que ela seja o foco da matéria. TEXTO-05 explica que pelo Google busca, através de palavras-chave, alguma matéria do próprio jornal que aborde o tema. Quando encontra uma imagem que considera interessante, anota a data e, a partir dessa informação busca a foto no servidor da redação. Diz que caso não encontre pela internet pode tentar direto no servidor. “Só que a busca é um pouco difícil, porque a gente tem que usar [...] a mesma palavra que aquela pasta foi nomeada. Então às vezes é uma matéria que fala sobre saúde, mas ela foi nomeada como [...] ‘evento governo’”. Diz que por isso é muito mais provável encontrar pelo site do que direto no servidor. Para TEXTO-06 seria preciso rever o procedimento de arquivamento. “Essa questão de salvar foto eu acho que precisa avançar bastante aqui no jornal. Justamente pra ficar mais rápido na hora de encontrar foto”. MONTADOR-01 diz que se vale da memória para encontrar imagens – geralmente de vídeo, no caso dele – no arquivo do jornal. “Essa parte é meio que um mistério, né (risos). Como eu tô aqui há dois anos, eu lembro a maioria das matérias como estão salvas na pasta. Lembro mais ou menos o nome que foi feito”. Quando não consegue achar por esse método direto, tenta através de pesquisa por palavras que possam ter sido usadas na nomeação do arquivo. “A gente tem um servidor que concentra tudo [...]. Quanto mais detalhes tiver nos nomes dos arquivos, nos nomes de pasta, [...] [vai] facilitar na busca”.

O jornal do sudeste mantém um arquivo com fotos e edições antigas, mas a maior parte disso não está acessível no sistema usado pelos editores. Quando se precisa algo, é preciso pedir à equipe do Arquivo. “Uma pesquisa sobre o Paulo Maluf, uma coisa mais histórica. [...] Aí o banco de dados consegue fazer isso. Eles conseguem ir lá pra trás, ver o que não tá digitalizado, o que não tá indexado”, diz EDITOR-05. No único caso que acompanho as fotos solicitadas chegam em 24 horas à equipe de imagem. “Pode ser muito corrido pra eles [...]

porque eles também não têm muita gente. Mas pra gente é uma coisa que vem rápido”, diz EDITOR-06, corroborando o que vi e o que me foi informado pelo coordenador do Arquivo.

Por coincidência, um fotógrafo que atua na redação do centro-oeste relata que o veículo do sudeste entrou em contato com ele buscando autorização para republicar uma fotografia de 1996, que havia sido cedida por uma instituição na qual trabalhou. Vejo assim que a busca em um banco de imagens razoavelmente organizado possibilitou ao veículo não apenas encontrar a imagem duas décadas depois como ter o nome do fotógrafo/autor, e com isso solicitar autorização de republicação, mesmo não havendo pagamento envolvido. Mostrando assim que uma imagem não pertence ao veículo só porque está guardada em seus arquivos.

5.4.4.2 Critérios de seleção de imagens

Os dois principais parâmetros de seleção das fotos a serem usadas que vi ao longo da pesquisa foram questões informativas e estéticas. A informação contida na imagem talvez tenha sido o parâmetro mais citado. “Fotojornalismo você tem [...] que informar. [...] Tem que ter algum pensamento ali, senão fica pobre”, defende FOTO-09. “O dia a dia às vezes é uma informação muito crua. Se você bota uma foto muito artística [...] ela não serve pra aquela matéria. [...] Ela serve pra uma matéria de uma discussão mais ampla”, sugere EDITOR-04. Mas a importância da informação é costurada, por vários profissionais, com a relevância da concepção estética, que segundo eles seria construída de maneira mais intuitiva, inconsciente, automatizada, o que nós compreendemos como agregada a seu ser pela vivência e bagagem cultural.

A questão estética, ela é muito acadêmica. Você tem uma noção de enquadramento, uma noção de profundidade, você cria um repertório [...]. Mas tem o *hard news*, que você não tem tempo. Você junta tudo isso em um segundo de clic. É enquadramento e a informação. [...] Não dá pra pensar. Você tá vendo um policial batendo numa pessoa ou uma pessoa jogando uma bomba... eu acho que a coisa vem junto. [...] É tudo tão rápido, que o importante ali é a informação. [...] É você trazer o que tá acontecendo. [...] A informação é a principal coisa. [...] O estético vem automático. É, claro, que se você tem um tempo pra pensar... mas quando você tá numa [...] coisa muito rápida, [...] então, é a informação. Primeira coisa que você olha é aquilo que você quer pegar. (FOTO-11)

Noção reiterada por FOTO-12 quando pergunto sobre o viés estético no processo de produção.

Tá dentro o tempo inteiro, não é uma coisa [...] lógica e pensada. É uma coisa que tá embutida dentro do teu olho, do teu cérebro. Mas é uma presença constante, lógico!

[...] Na fotografia ou no vídeo [...]. Não tem como fugir disso. [...] Você vê e automaticamente já organiza aquilo [...]. Eu acho que o que a gente faz é isso, tentar [...] organizar aquelas informações que tã na tua frente pra traduzir uma informação da melhor forma possível. [...] O teu foco tá na história. A parte estética ela tá muito mais no inconsciente. [...] Porque fotografar é uma forma de organizar.

É possível agregar a essa lista a ‘emoção’ ou ‘clima’ sugerido pela imagem. Isso apareceu na escolha da foto que representaria a escola campeã do carnaval, na redação do sul. Já narramos, páginas atrás, que após FOTO-01 pedir para a diretoria da escola descer do palco e comemorar com a taça junto às pessoas, eles fazem uma pose estática. Essa foto é sugerida para capa pelo fotógrafo, mas recusada pelo editor de fotografia porque ‘falta emoção’. Um jornalista, ao ver a foto, brinca: “será que eles não estavam contentes?”. O que indica que a sugestão de uma emoção como alegria, tristeza, raiva, etc., igualmente pode ser um relevante critério para a escolha de imagens.

5.4.4.3 Os diversos ‘influenciadores’ do processo de produção e escolha das imagens

A delimitação de funções profissionais pode por vezes passar a falsa impressão de que aquelas pessoas são as únicas responsáveis por determinado resultado ou atividade. Na prática, porém, o que vi, acompanhando a produção e edição de imagens nas redações jornalísticas, é um complexo jogo onde diversos atores influem no resultado obtido.

Se na captação de imagens notei que o resultado obtido é influenciado ao menos pelo fotógrafo, por quem planeja a matéria e pelos que aparecem nas fotos – podendo passar por assessorias, pelo repórter que acompanha o fotógrafo, etc. –, também na edição não é o editor de fotografias o único ator envolvido. Por isso apresento aqui outros profissionais que vi exercendo influência sobre o processo de edição. Não voltarei a falar da influência do fotógrafo porque isso já foi abordado anteriormente. Mas não custa relembrar que a agência daquele que produz a imagem está no processo de captação (escolha do ângulo, momento, enquadramento, etc.), na seleção do que entregará à redação (movimento que é mais incisivo quando envia poucas imagens, o que ocorre geralmente quando o faz das ruas) e na busca por convencer o editor, repórter ou redator a usar determinada imagem.

Se não tem a palavra final na escolha das fotos a serem usadas nas páginas que monta – o que por vezes inclui a própria capa do jornal – DIAGRAMADOR-01 tem, na prática, grande influência no processo. Ele seleciona as imagens e com elas apresenta uma ou várias

opções de layout para o editor-chefe. Diz que aprendeu a selecionar fotos com a antiga editora de fotografia, o que destaca a importância da troca de experiências para o aprendizado. No veículo do sul, além da influência do diagramador em função da falta de tempo e experiência do editor de fotografias, vi que também participam do processo de escolha de imagens os editores de caderno (que aceitam ou alteram as escolhas feitas pelo editor de fotografia), os cronistas (que selecionam as fotos de suas colunas) e os editores de online (que selecionam as imagens adicionais usadas na internet).

No veículo do centro-oeste, onde não há editor de fotografia, a escolha das imagens a serem usadas é feita pelo repórter ou redator que as publica, passando às vezes por uma crítica do editor-chefe ou editor do CADERNO DE CULTURA. Vejo ainda que MONTADOR-01 possui certo poder decisório, não na escolha, mas ao ter autorização para trocar, tratar ou reenquadrar as imagens publicadas.

Na grande redação do sudeste, o jogo é mais complexo e há mais atores envolvidos. Observo quando uma editora de conteúdo chega na EDITORIA VISUAL e pergunta quem está montando as páginas de política. Senta ao lado dessa pessoa e quando começam a trabalhar, ela sugere uma determinada foto da ministra Carmem Lúcia, do STF, para matéria que aborda o número de dias trabalhados pelos magistrados ao longo do ano. O subeditor que dialoga com ela sugere outra imagem: um protesto contra a corte onde ocorre uma ‘malhação de Judas’. Desta forma relaciona a matéria àquele feriado de Páscoa. Foto que ao final será usada para outra matéria. A editora do caderno de política sugere a captura dos *frames* inicial e final do vídeo que registra uma sessão de menos de dois minutos no TSE. Ela propõe usar um pequeno relógio junto a cada imagem, ideia que é adaptada para uma linha do tempo. Vejo assim o relacionamento entre os editores de texto e de imagem, negociando a escolha e uso de fotografias.

A influência dos profissionais de texto já foi maior na escolha das imagens no jornal do sudeste, diz EDITOR-08, contando que antes da criação da EDITORIA VISUAL cada setor contava com um diagramador, que montava apenas as páginas daquele setor. “O que enfraquecia a diagramação pela pressão dos jornalistas: ‘essa foto tá boa grande’, ‘não, mas tem que ter mais texto’. Era sempre um pouco complicado”. Ele conta que os trabalhos que antes ocorriam separados, em cada editoria, são feitos hoje de forma mais integrada. “Coisa que antes vinha pronto: ‘ó, risca aí, eu quero assim’. Agora as páginas nascem juntas, dos

profissionais pensando infografia, diagramação, alguém de foto e o de editorial”, o que dá mais força e poder de argumentação para os jornalistas de imagem, e conseqüentemente para a linguagem visual.

É duro que na edição de fotos muita gente palpita. A primeira página, o editor do caderno, os nossos aqui, e nós. [...] Na verdade [...] os editores dos cadernos acabam tendo mais força na escolha da foto do que os editores daqui, muitas vezes. Então é um paradoxo. Porque devia se falar assim ‘ó, tem um espaço tal; escolhe a foto aí; o personagem é tal’. Mas já vem ‘ah, quero essa’. E muitas vezes é gosto pessoal. Aqui entende-se mais de imagem do que ali. Então muitas vezes ok. Mas muitas vezes você deve falar ‘não, mas porque essa imagem?’. ‘Ah, porque tá no texto’. ‘Então... Já tá no texto’. (FOTO-08)

Mas se na edição impressa há uma espécie de cabo de força entre as editorias de conteúdo e a EDITORIA VISUAL, na edição online as fotos são escolhidas unicamente pelo redator ou repórter que publica a matéria. O processo ainda era novo e estava em adaptação no período em que realizei a pesquisa, e um editor ligado à fotografia também tinha autorização para trocar ou editar as fotos depois de publicadas.

Isso sugere que os veículos impressos, com seu processo industrial e mais linear de produção, faziam com que um maior número de atores influíssem na das imagens. Já nas enxutas e convergentes redações online tal controle parece concentrar-se em poucas mãos.

5.4.4.4 Repórter, redator ou editor que editam e publicam fotos

Conforme já abordei, vi pouca influência dos editores de fotografia nas publicações online, que se resume ao uso das fotos escolhidas para a edição impressa, e mesmo assim com recortes por vezes diferentes. Mas notei também que alguns veículos podem não ter mais essa função. Em ambos os casos suas atribuições são redistribuídas, geralmente para repórteres e redatores, profissionais pouco ou nada afeitos à linguagem visual. Detecto assim uma ampliação da ascendência dos profissionais do texto no processo de edição fotográfica.

É o que deixa claro EDITOR-04 quando diz que “quem faz a edição é o próprio repórter. E os fotógrafos geralmente tão na rua, então [...] poucas vezes eles têm condições de opinar”.

No veículo do centro-oeste a escolha das fotos bem como a decisão sobre o modo como serão usadas (junto ao texto e/ou em galerias) e o local em que serão colocadas, é do repórter ou redator que publica a matéria, embora eu tenha tido notícia de que o editor-chefe e o

webmaster também podem publicar ou alterar fotos no site. No sudeste até cerca de um mês antes do início da pesquisa havia um grupo de profissionais que tratava e inseria as fotos no site, tarefa que passou a ser feita pelos repórteres e redatores que publicam as matérias. As redes sociais são alimentadas por uma equipe à parte. No sul há uma editoria de online, responsável pela seleção das fotos adicionais, e publicação dos vídeos e matérias no site e redes sociais.

O trabalho básico dos profissionais que assumem a edição de fotografias na *web* consiste em selecionar a foto (ou fotos) a ser usada, fazer o *upload* dela para o CMS, reenquadrar a imagem para que se adapte aos padrões, posicionar a foto na matéria, colocar crédito e legenda, e publicar a matéria. A postagem de vídeos segue um esquema semelhante, embora geralmente dispense a seleção e necessite de publicação em uma plataforma externa (*Youtube* ou outras) e o ‘embedamento’ na página. Ou seja, inclui tarefas do editor de fotografias (seleção e corte das imagens), de uma atividade geralmente negociada entre editor e diagramador (posicionamento da imagem na página), outra partilhada entre fotógrafo e editor (criação de legendas) e do equivalente na *web* ao trabalho do diagramador (desenho da página e publicação). O que deixa claro que não há uma simples transferência de funções, mas todo um reordenamento de atividades.

Observei um redator publicar matéria que um repórter havia enviado da rua, na redação do centro-oeste. Ele usa a foto que o repórter fotográfico mandou via *Whatsapp*, e explica: “o importante tá no texto, né”, parecendo considerar a foto apenas como uma ilustração. Diz que é responsável pela escolha quando há duas ou mais imagens, e que não solicita tratamento, o que será pedido a um fotógrafo ou ao *webmaster* pelo editor-chefe caso haja algum problema. O redator já indica também a foto que será usada na chamada de capa, geralmente a mesma da matéria, ou alguma imagem ilustrativa nas matérias apenas textuais.

Na redação do sudeste acompanho uma redatora montar matéria sobre a inauguração de uma estação de metrô. Como o assunto já havia sido abordado ela replica a galeria criada para a matéria anterior, alterando apenas a foto inicial. Explica que caso a notícia seja colocada na capa do site será ainda escolhida uma foto para essa chamada, mas ambas decisões não cabem a ela. Relata que são incentivados a usar galerias porque cada foto vista gera uma visualização para o site. As galerias também permitem apresentar várias fotos sem que seja necessário distribuí-las ao longo da matéria.

Acompanho uma segunda redatora nessa mesma redação, que publica matérias curtas, em uma espécie de ‘ao vivo’ em texto e fotos no dia em que o STF julgava um *habeas corpus* do ex-presidente Lula. Ela cria uma galeria a partir das fotos que recebe via *Whatsapp* dos repórteres de texto que acompanham a votação nas ruas de Brasília. Ela as ‘baixa’ para uma pasta no computador, e depois ‘sobe’ para o sistema de arquivamento e busca do jornal, adicionando legenda e crédito de autoria. A foto não recebe nenhum tratamento, exceto pelo corte que às vezes ganha no momento da publicação. O tempo que dedica a selecionar e reenquadrar uma foto é bem curto. Aparentemente não pensa na imagem como narrativa nessa galeria. Diz que seu critério de seleção é a informação carregada pela imagem. Explica que busca relacionar a foto de abertura da galeria ao título da matéria. A impressão que tenho é que o foco do trabalho dela está no conteúdo textual. Noto que vasculha por fotos mais no *Whatsapp* do que no sistema de arquivamento do jornal, o que a leva a ver e selecionar apenas as fotos que os repórteres com quem está em contato fizeram, e não aquelas fornecidas por fotógrafos de agências ou do próprio veículo que cobrem o mesmo evento. Em determinado momento nota que uma segunda galeria sobre o mesmo tema está sendo montada por EDITOR-05. Na prática isso implica que qualquer repórter ou redator que publicar matéria relacionada ao assunto – e não quiser criar uma galeria – pode usar uma das duas disponíveis. Mais tarde esse editor me diz que como as publicações ‘ao vivo’ são muito corridas, os redatores geralmente publicam a primeira foto que encontram. Explica que montou uma galeria ‘concorrente’ por considerar que deveria ser valorizado o trabalho dos profissionais de imagem que cobriam a votação. Durante o tempo que acompanhei o trabalho da redatora, ela recebe um e-mail desse editor, avisando que havia uma foto interessante de determinado fotojornalista, imagem que é então incluída na galeria que está criando. Tenho a impressão de que essa foto não teria sido usada se o editor não houvesse chamado a atenção da redatora. Isso me faz pensar que os critérios de ‘visibilidade’ e ‘facilidade de acesso’ são importantes para que um repórter ou redator use determinada fotografia. Foi impossível não reparar na grande diferença estética, técnica e informativa entre as fotos produzidas pelos repórteres de texto e as feitas pelos repórteres fotográficos que cobriam o mesmo assunto naquele dia, bem como entre as duas galerias montadas.

Também acompanhei repórteres que publicavam suas próprias matérias. Quando vai escolher uma foto a partir do conjunto que o fotógrafo produziu, TEXTO-05 diz que olha

tudo. “Não uma a uma, [...] vejo na miniatura [...] [e] busco casar com o meu título” porque “eu quero que tenha essa coerência da imagem com o título” principalmente na foto que abre a matéria. Nas outras fotos “eu busco diversificar os ângulos, diversificar os temas, que é pra dar uma leveza. [...] Eu procuro sempre [...] uma foto que chama atenção. O que eu tenho percebido é que fotos de pessoas chamam bastante atenção”. Isso destaca o quão experimental é o processo de edição de um repórter. Ele conta que a ferramenta que mais utiliza é a de reenquadramento. Mas não fala em fazê-lo para reforçar a informação ou estética da imagem. “Pra que uma notícia seja capa [...] ela tem que ter um formato de 640x470. Então, sempre eu recorto. [...] Porque ela pode distorcer se a gente não fizer esse recorte”. E diz que quando precisa outras coisas como redimensionar a imagem em alta resolução gerada no *smartphone*, corrigir a iluminação ou borrar um rosto ou placa de carro, pede ajuda para algum fotógrafo. “Quando não tem ninguém eu faço esse tipo de edição. Mas geralmente eu peço pra eles”. TEXTO-05 e outra profissional me contam também que por vezes pedem a um fotógrafo – ou ao autor da imagem, caso esteja na redação – que trate as fotos antes de publicá-las.

A necessidade de que a imagem reforce o texto também é explicitada por TEXTO-06. “A foto ela tem que casar bastante com o seu texto. [...] Ela conta a história também. [...] Às vezes, a gente fica P da vida, fala ‘putz, não é isso que eu quero [...]’. [...] Você tá falando uma coisa no texto, mas a foto não tá dizendo nada daquilo”. Para ele as mudanças na pauta, a falta de comunicação entre repórter e fotógrafo, e a falta de uma compreensão da pauta por quem faz as fotos são os principais fatores que levam a essa desconexão. O repórter explica que tem dois critérios importantes para a escolha das fotos que publicará. “Um é se existe uma proximidade com o gancho”, e o outro é “se ela é uma imagem chamativa, uma imagem que desperta a atenção”. Ou, dito de outra forma: “a informação que ela traz [...] e a própria estética da foto”. E relata que também prefere usar fotos que tenham pessoas. “Notícias têm que ter pessoas”, argumenta. Para escolher as fotos passa por todas e vai anotando o número das que considera interessantes. “Quando são matérias um pouco maiores eu tenho bastante cuidado nas imagens que eu vou usar. [...] Busco usar muitas”.

Na redação do centro-oeste, única onde acompanhei repórteres publicarem matérias, vejo que eles também definem a foto que será usada na chamada de capa, assim como o fazem os redatores. A imagem de capa pode ainda ser decidida pelo editor-chefe ou pelo

montador de vídeos. Essa escolha foi sempre um processo extremamente rápido, onde não observei nenhuma reflexão sobre as qualidades estéticas ou informativas daquela imagem.

A seleção e recorte de fotos por repórteres e redatores gera problemas. Isso fez com que tanto na redação do centro-oeste quanto na do sudeste um profissional precisasse atuar também na busca e correção de erros na publicação das imagens.

O EDITOR-05 fica o dia inteiro entrando e arrumando, entrando e arrumando, entrando e arrumando. Ou a gente vê a foto não tratada, ‘puxa, dá para arrumar’. A gente tá arrumando o avião voando. [...] A gente entrevistou o ARTISTA. Aí você entra na galeria é o ARTISTA na mesma pose mexendo basicamente o braço. [...] Mas pra quê? Não é necessário uma galeria. Aí tira e bota só uma foto. [...] Eu acho que a hora-jornalista é muito valorosa pra ele estar fazendo uma coisa tão mecânica, que é subir, e principalmente ele não tem a sensibilidade visual necessária pra fazer a melhor galeria. É difícil pra ele fazer uma narrativa visual, com as fotos. [...] Que a ideia principal das galerias é ser uma narrativa. Então a gente vai tentar treinar. (EDITOR-08)

Conversando, à saída de uma pauta, com uma dupla de repórteres de texto e imagem, eles me dizem que a escolha das imagens por parte de repórteres e redatores às vezes gera situações problemáticas. Como geralmente eles não têm tempo para ver o conjunto disponível de imagens é comum que uma das primeiras ou alguma que lhes chamou a atenção seja usada. E isso é feito geralmente sem grande cuidado em verificar detalhes ou segundas leituras. O repórter de texto narra um caso que ficou famoso – negativamente, para o jornal – na cidade, quando uma mulher foi assassinada. FOTO-04 lembra que na pressa em dar a notícia esse e outros veículos usaram fotos do perfil de *Facebook* da moça, selecionando uma das primeiras disponíveis. Em função disso, a foto que mostrava essa mulher de cabelos molhados, quando associada ao assassinato em um motel, insuflou julgamentos morais sobre o comportamento dela. O jornal foi acusado de ser machista e de denegrir a imagem dela. Mas segundo os repórteres o que houve foi pura pressa. O mal está no ‘não pensar’, diria Hannah Arendt (1999). Para FOTO-04 esses e outros problemas mostram que seria importante ter um editor de fotografias, um profissional acostumado a ler imagens, que tivesse tempo para selecionar melhor as imagens a serem usadas.

Também observei que uma mesma foto pode ser publicada em diferentes matérias. Para EDITOR-04 há dois motivos para se repetir uma foto: “Em algumas situações é não ter foto. Nesse caso dos policiais [...] que foram presos, a gente tinha duas imagens ou três. Então elas são muito repetidas. [...] Têm algumas fotos que ficam célebres por um assunto. Em outros casos o repórter tá com preguiça de abrir a pasta”. Explica que o CMS não avisa se uma

determinada foto ou vídeo já foi usado, o que só é possível ver no próprio site. “Mas aí entra o acompanhamento do jornal que você trabalha, né”, diz.

Percebo também que os critérios de seleção e ordenamento de imagens de um repórter de texto podem estar mais ligados à informação que a foto carrega do que com a criação de uma narrativa visual quando TEXTO-06 narra um episódio. “Uma reportagem que o FOTO-04 fez a foto, ele falou ‘olha que interessante, você colocou as fotos... as primeiras as pessoas olhando as imagens de cima pra baixo e depois, as três debaixo, de baixo pra cima’. Eu falei ‘olha, coincidiu (risos). Eu não tinha pensado nisso’”. A conexão visual foi feita ‘sem querer’. O que pode ser um perigo, a depender do efeito criado.

Para reduzir ou mesmo evitar esses problemas EDITOR-08 diz que a redação do sudeste estava planejando fazer um treinamento para ensinar repórteres e redatores a publicar fotos e montar galerias. A ideia é reduzir a necessidade de revisão.

Seis meses após o término da pesquisa volto a conversar com EDITOR-08, que me diz que “as pessoas se acostumaram a fazer galerias online por si só”, e que os problemas ligados à publicação de imagens por repórteres e redatores estavam se diluindo. Uma das soluções foi contratar profissionais ‘por dia’ em períodos de grande volume de trabalho, como a prisão de Lula ou as eleições. “Em eventos [...] grandes [...] a gente chama as funcionárias que eram do online pra fazer as galerias, porque a equipe continua sendo pouca”. Outra mudança que ocorreu foi que os fotógrafos também passaram a criar galerias, sugerindo as fotos e a ordenação para os repórteres. Houve também uma espécie de treinamento interno com alguns profissionais de texto. “A gente fez uma revisão, desde como montar uma galeria até como passar uma infografia. Repassou todos os passos. E a gente percebeu que precisa fazer isso pelo menos uma vez por ano”, relatou EDITOR-08. E diz que a ideia é fazer esse treinamento com os profissionais de todas as editorias. Mas isso não eliminou a necessidade de revisão constante do site. “Erros passam. Eu diria que a qualidade não tá tão boa, também não ficou ruim. A gente conseguiu entrar no meio. Num meio que não tem excelência em todas as matérias de fotografia, mas não prejudicou tanto”, reflete.

5.4.4.5 Diferentes modos de usar as imagens

Se ao captar as fotografias ou trechos de vídeo o fotógrafo criou um discurso ou narrativa interno ao quadro e conectado àquela porção temporal, no processo de edição será produzido um discurso ou narrativa para o relato jornalístico como um todo. Percebo, ao longo do processo de observação, que isso pode se dar de diferentes modos, e engendrar efeitos de sentido também diversos, que descrevo a seguir.

5.4.4.5.1 Imagem desconectada do texto

Recebo relatos e observo que algumas vezes imagens e texto abordam questões diferentes (Figura 33). Isso pode se dar pela falta de comunicação entre repórteres durante a pauta, mas para se concretizar em uma página precisa também da falta de atenção ou de conhecimento visual por parte de quem publica a matéria. Uma revisão constante do site pode levar à correção desse tipo de relacionamento.

Figura 33 – Imagem desconectada do texto

As últimas execuções em massa na Arábia Saudita haviam acontecido em janeiro de 2016, [quando 47 pessoas](#), também condenadas por "terrorismo", incluindo o líder religioso xiita Nimr Baqer Al Nimr, foram executadas no mesmo dia.

A [execução de Nimr Baqer al Nimr](#) provocou manifestações no Irã, com ataques a representações diplomáticas sauditas.



Fonte: Folha de S. Paulo (<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/04/arabia-saudita-executa-37-condenados-por-terrorismo-um-deles-crucificado.shtml>)

Notas: Na matéria 'Arábia Saudita executa 37 condenados por terrorismo, um deles crucificado' é publicada galeria de fotos dando conta que as mulheres passaram a dirigir veículos naquele país. Poucos dias após a publicação, esta galeria foi trocada por outra, que enfocava 'protestos contra a execução de clérigo xiita'. Foto: Hamad I Mohammed

5.4.4.5.2 Imagem meramente ilustrativa

Algumas vezes a imagem tem uma conexão genérica com o que o texto aborda (Figura 34), sendo usada apenas para ilustrá-lo. Isso pareceu ser mais comum na *web*, onde o conteúdo visual pode atrair para o consumo do conteúdo textual.

Figura 34 – Imagem meramente ilustrativa

Mulher morre e homem fica gravemente ferido em acidente na BR-282, na Grande Florianópolis

Duas crianças, de oito e sete anos, estavam em um dos veículos envolvidos e tiveram lesões leves

REDAÇÃO NO FLORIANÓPOLIS
15/07/2019 AS 07:42

COMPARTILHE

Atualizado Há 3 horas

Uma mulher de 34 anos morreu e um homem de 32 anos ficou gravemente ferido em um acidente envolvendo dois carros, neste domingo (14), na BR-282, na Grande Florianópolis. A colisão ocorreu por volta das 18h, no km 64 da rodovia, em Rancho Queimado.

Mulher de 34 anos morreu em acidente na BR-282 em Rancho Queimado - PRF/Divulgação

MAIS ACESSADAS

- 1 Identificado homem assassinado no meio da rua em Florianópolis
- 2 Jovem de 20 anos morre em acidente na BR-101, na Grande Florianópolis
- 3 Incêndio atinge indústria e assusta moradores de Joinville
- 4 Família é encontrada morta em apartamento em Santo André
- 5 VÍDEO: Mulher empurra padre Marcelo de pulcro durante evento no interior de SP

Fonte: Jornal Notícias do Dia (<https://ndmais.com.br/noticias/mulher-morre-e-homem-fica-gravemente-ferido-em-acidente-na-br-282-na-grande-florianopolis/>)

5.4.4.5.3 Imagem subordinada ao texto

Já relatei acima que recebi informações e observei que para diversos jornalistas o conteúdo visual precisa estar de acordo com o que diz o texto, para atuar em seu reforço ou comprovação (Figura 35). Assim, tanto na imagem subordinada como na ilustrativa, o texto é a peça informativa primordial. Ambos demarcam um modo de relação entre imagem e texto próprio da cultura textual.

Figura 35 – Imagem subordinada ao texto

Largo da Igreja Matriz de Itajaí começa a ser repaginado

Por Dagmara Spautz
15/07/2019 - 09h21 - Atualizada em: 15/07/2019 - 09h21



Foto: Marcos Porto, Divulgação

Fonte: Jornal Diário Catarinense (<https://www.nsctotal.com.br/columnistas/dagmara-spautz/largo-da-igreja-matriz-de-itajai-comeca-a-ser-repaginado>)

Notas: Foto usada para ‘comprovar’ o que o texto apresenta. Foto: Marcos Porto.

5.4.4.5 Imagem não subordinada ao texto

Uma fotografia pode atuar de modo mais enfático do que ser apenas um complemento ao texto. E embora isso muitas vezes não negue seu uso como ferramenta de comprovação daquilo que as palavras apresentam, ela pode ganhar mais força, não ficando a reboque do escrito. Para não ficar subordinada ao que o texto apresenta a imagem precisa agregar uma camada – visual – de significados à matéria jornalística (Figura 36).

Figura 36 – Imagem não subordinada ao texto

A22 QUINTA-FEIRA, 13 DE SETEMBRO DE 2018 **FOLHA DE S. PAULO** mercado projeto amazônia



HISTÓRIA DA ZONA FRANCA DE MANAUS

1967 A ditadura militar cria a Zona Franca de Manaus (ZFM) por meio do decreto-lei 288, que estabelece incentivos fiscais por 30 anos para criar um polo industrial, comercial e agropecuário na Amazônia.

1975 Começam a ser estabelecidos os Índices Mínimos de Nacionalidade para produtos industrializados na ZFM.

1986 Prorrogado, pela primeira vez, o prazo de vigência do modelo ZFM, que passa de 1997 para 2007.

1988 O prazo de vigência é prorrogado novamente, desta vez até 2013, por meio das disposições transitórias da nova Constituição.

1990 A indústria em Manaus tem o primeiro ápice, registrando a geração de 80 mil empregos diretos e faturamento de US\$ 6,4 bilhões.

1991 A ZFM deixa de ter a ZFM, que neste ano terá R\$ 44 bilhões em isenção fiscal. É o Centro de Biotecnologia da Amazônia (CBA), aberto em 2002 e mantido pela Sulframa. Dezoito anos depois, o prédio de 12 mil m² é substituído, com áreas como alojamento para pesquisadores e incubadoras desativadas. O CBA conta apenas com pesquisadores bolsistas, cu-

Obsoleta, Zona Franca de Manaus consome R\$ 24 bi em renúncia fiscal

★ Polo tem infraestrutura aos pedaços e centro de pesquisas subutilizado ★ Empresas questionam custo-benefício de manter fábricas no local apesar de incentivo tributário

Família monta barraco na invasão João Paulo 2ª Quarta Etapa, junto ao Distrito Industrial 2; população de Manaus foi de 311 mil a 2 milhões em 48 anos. Foto: Lalo de Almeida/Folha

Fonte: Folha de S. Paulo

Notas: A imagem não precisa reforçar o título ou meramente comprovar o que o texto diz, atuando também com um discurso que embora reforce o texto, atua paralelamente a este. Foto: Lalo de Almeida.

5.4.4.5 Imagem que vai além do texto

Ao questionar os editores de fotografia do veículo do sudeste a respeito do uso de imagens que carregam sentidos conotativos, percebo que isso é feito de forma consciente, constituindo-se em um discurso visual. EDITOR-07 afirma que isso é possível quando se acompanha o noticiário. “A equipe tem que estar muito bem informada com as coisas que estão acontecendo, com quem são os personagens e porque eles são os personagens”. EDITOR-06 diz que para construir tal efeito na edição é preciso também um fotógrafo ‘atenado’. “Essa foto chegou porque o fotógrafo pensou nisso. Aí que entra o diferencial de ter alguém nosso. Que tá mais ligado no noticiário, que sabe o porquê tá lá, sabe qual é a pauta”.

O uso de imagens que sugiram leituras que vão além do texto (Figura 37) requer, geralmente, que o fotógrafo busque captar detalhes, cenas ou poses que possam remeter a ideias não explicitadas no texto mas compreensíveis por associação ou pelo entendimento do

conteúdo. Quando FOTO-04 acompanha a entrevista de um fazendeiro que se lançava candidato ao Senado, fez várias fotos da mão do político, na qual brilhava uma grande aliança de ouro, possível menção à aproximação que o candidato costurava com outros partidos. Depois da entrevista, no entanto, o repórter de texto explica que essa foto dificilmente seria usada porque o candidato ao governo com quem o político entrevistado buscava fazer aliança não era ‘muito querido’ pelo dono do jornal. FOTO-04 construiu também outras relações do político com objetos que haviam no ambiente, mas nenhuma dessas opções foi usada. o que destaca a relevância do papel do editor nessa decisão.

Foto 37 – Imagem que vai além do texto

ESTADÃO

BLOGS
Fausto Macedo
Repórter

EM ALTA Operação Lava Jato Entrevistas
Artigos

Presidente do STJ nega 143 habeas corpus 'padronizados' a favor de Lula

Pedidos foram impetrados na Corte após decisões conflituosas no Tribunal Regional Federal da 4ª Região neste domingo, 8

Amanda Puppo/BRASÍLIA
11. Julho 2018 | 15h27

Lula. Foto: REUTERS/Leonardo Benassatto

círculo ÍNTIMO
STF expediu 13 mandados de prisão e 4 intimações na Operação Skatka: saiba quais são as acusações

- Principais presos
- Principais intimados (não tiveram prisão decretada)

Jolo Baptista Lima Filho
Cofundador da construtora Lima, amigo de Temer
Seria o responsável pela captação de recursos irregulares para Temer por meio de suas empresas, principalmente a Aggipam

José Yunes
Advogado, amigo e ex-assessor de Temer
Foi detido para falar sobre a transferência de bens para investigações e possíveis próximos, seu depoimento antes não foi considerado confiável

Wagner Rossi
Ex-presidente da Câmara e ex-deputado da Assembleia
Teria recebido um "mensalinho" de R\$ 100 mil por mês por ter feito o pedido de Temer, que o incluiu para efetuar os cargos

Antonio Celso Grecco
Intimado em conexão com o grupo Botelho
É a principal ligação entre empresários do setor petrolífero com atuação em Santos e o ex-advogado envolvido no caso, tem proximidade com Temer

Celina Borges Torralba
Sócia da Grupo Libra
Teria repassado valores irregulares de forma de doação de campanha, em troca da renovação dos contratos de concessão em Santos

Edinho Araújo
Ex-advogado de Temer, atual político da São José do Rio Preto (SP)
Foi detido para esclarecer por que, como ministro, renovou os contratos de concessão do Grupo Libra, mesmo a empresa tendo dívidas de cerca de R\$ 1 bi

Maria Rita Fratezi
Advogada, mulher de coronel Lima
É sócia do maior do setor empresarial que se refere ao caso de Mariúla de Lima, filha do presidente, com pagamentos de altos valores em espécie

Outros aliados próximos do presidente têm problemas com a Justiça, eles negam as acusações

- Intimados, em conexão com delações

Geddel Vieira Lima
Ex-ministro da Secretaria de Governo
Ribeira na Operação Gul Benin e investigado na Trazouso Perleto

Henrique Alves
Ex-ministro da Saúde
Investigado nas operações Mano e Sepis

Rodrigo Rocha Laurens
Ex-assessor de Temer
Recebeu por corrupção passiva na Operação Lava Jato

Eduardo Cunha
Cispa de partido
Condenado na Lava Jato por corrupção, lavagem de dinheiro e evasão de dividas

Marenilo Franco
Ministro de Turismo
Foi alvo das delações da Doblecredit e da ISS, é alvo de investigações no STF

Tadeu Filippelli
Ex-assessor de Temer
Atuou na Operação Panatômica, chegou a ser preso em 2017

Eliseo Padilha
Ministro da Casa Civil
Também citado em delações e alvo de investigações no STF

Sandro Mabel
Ex-assessor de Temer
Citado em delações promovidas em delações da Operação Lava Jato

Romero Jurá
Ex-ministro do Planejamento e líder do governo no Senado
Alvo de 12 intimações no STF e foi no caso da delação da Doblecredit

Fonte: O Estado de S. Paulo (à esquerda) e Folha de S. Paulo (à direita)

Tais usos não parecem nem ingênuos nem ardilosos, mas um discurso visual através do qual se diz coisas que não se pode ou não se quer explicitar textualmente.

Não dá pra gente, numa imagem, captar a realidade [...]. Você pega um fragmento. Um fragmento que é resultado de uma escolha. A pessoa escolheu aquele momento. [...] No emblema daqui da prefeitura tem uma coroa. O PREFEITO tava dando uma entrevista, e a posição em que o FOTO-X ficou, a cabeça do PREFEITO ficava exatamente embaixo da coroa. [...] Aí ele tirou essa foto. A gente usou a foto que

deixava um pouco menos. [...] Mas a ideia dele foi essa. Ele teve a intenção de fazer a foto assim, com a coroa. [...] É o olhar de alguém sobre a realidade. Ele quer tirar ali alguma mensagem, possibilitar algum tipo de leitura. (TEXTO-06)

5.4.5 Tratamento

Há três momentos em que as fotos podem ser tratadas: na rua, pelo próprio fotógrafo, antes de enviar uma foto urgente para a redação; no momento de seleção das imagens a serem entregues ao veículo; e depois que o editor escolhe a foto a ser usada, o que geralmente só ocorre na edição impressa. Isso pode ser feito para ela se adequar às características da mídia em que será veiculada, dar mais destaque a algum elemento informativo ou deixá-la esteticamente mais palatável. Como não há padrões que digam como se obtém destaque ou o que é melhor ou pior esteticamente, esses tratamentos são feitos a partir de uma visão particular do veículo ou profissional.

Noto que variados *softwares* são utilizados por diferentes atores para o tratamento das fotografias. Dentro da redação vejo que os fotógrafos utilizam mais o *Lightroom*, e os tratadores de imagem e diagramadores o *Photoshop*. Já na rua há diversos aplicativos sendo usados no *smartphone*, mas o *Snapseed* foi o mais citado. Apesar disso FOTO-05 diz que tratar imagens no celular é “um quebra-galho. [...] Bem limitado”.

Observo que as fotos publicadas na *web* contam em geral apenas com o tratamento dado pelo fotógrafo no momento da seleção, ou então antes do envio por *Whatsapp*. Fora da redação o tratamento só é feito quando há tempo disponível. Noto que a imagem geralmente é tratada na rua porque o fotógrafo não quer se ver associado a uma fotografia que considera ruim. Tive poucas referências à solicitação de tratamento por parte do redator ou repórter que publica as imagens, e nenhuma a que eles mesmos tenham tratado a imagem. “É difícil porque na correria [...] eles nem se ligam muito. Não têm muito interesse na parte estética, da foto, igual à gente [...]. É nítida a diferença quando a gente [...] manda uma foto por *Whatsapp* [...] e quando a gente chega, descarrega, trata e joga no sistema” explica FOTO-04. TEXTO-06 diz que a única intervenção que faz nas fotografias é dar corte, para que elas fiquem no tamanho e proporção requeridos pelo CMS. Mas vi também muitas ocasiões em que a imagem foi publicada no site sem nenhum tratamento, pois o fotojornalista não teve tempo de fazê-lo, ou então porque foi captada por um repórter.

Na redação do sul, vejo que fazer correção do horizonte é um processo comum aos três fotógrafos. Reenquadramentos também são frequentemente dados, embora geralmente modifiquem pouco a cena. Apesar disso acompanhei também um repórter fotográfico que transformou a imagem horizontal captada em vertical, algo que fora essa ocasião só vi sendo feito por editores e diagramadores.

No centro-oeste FOTO-04 diz que geralmente faz reenquadramento e correção de exposição, e às vezes correção de cor. Conta que precisa fazer isso sempre que as fotos são para a EDITORIA DE CULTURA, mas quando são matérias do dia a dia ele só as trata quando tem tempo. A correção de exposição também é citada por FOTO-06 que, no entanto, diz que procura já deixar a foto com a iluminação equilibrada na captura.

Na redação do sudeste, FOTO-10 me explica que não gosta de tratar muito as fotos. O tratamento básico que dá visa acertá-las para o uso no site, já que serão publicadas pelo repórter ou redator da forma em que estiverem no sistema. Me diz que é nesse primeiro ajuste que cada fotógrafo deixa sua ‘assinatura’, suas preferências, seu jeito pessoal. No caso dele, as imagens são geralmente escuras, o que – diz – deve ser respeitado por quem a tratar para uso no impresso. Acompanho esse fotógrafo trabalhar um conjunto de retratos, que passam por ajustes de exposição (realces, sombras, brancos e pretos), contraste, enquadramento e ajuste do horizonte. Para escolher entre fotos semelhantes ou verificar se o foco está perfeito ele dá um *zoom* no olho das pessoas retratadas. Diz que pode apresentar um corte diferente do formato original (3x2) se considerar pertinente, mas que o editor pode pedir para ver o original, e eles debaterão sobre que corte usar.

FOTO-08 lembra que é comum alterar a saturação e a luminosidade das imagens captadas, e que nem sempre esse tratamento é feito para deixá-las mais próximas daquilo que o fotógrafo viu em campo. “Às vezes você tá pensando em deixar ela mais esteticamente bonita”, diz. Mas ele diferencia esse tratamento das montagens. “Antes você usava filtro. [...] Quem disse que o filme fotográfico revela a exata cor?”, questiona, sugerindo que a fotografia nunca terá a mesma luz ou cor da cena vivenciada diretamente.

Eu acho que o peso [...] é na montagem. [...] Não no tratamento. [...] As paisagens têm dias. [...] Vai saber se naquele dia, aquela luz, determinado momento, não deixou aquela água verde [...] e aquele céu azul [...]. Ou o cara foi lá e meteu um filtro [...]. Você alterou uma percepção de cor. Eu não sei se a cor que você enxerga é a mesma cor que eu enxergo. [...] Eu não coloquei o céu pra baixo do oceano nem o oceano pra cima. [...] Percepção. [...] Você não tá montando. (FOTO-08)

Mas há divergências entre os profissionais a respeito do grau de influência que o tratamento pode ter na estética da imagem.

Eu sou [...] contra esse excesso de manipulação e mesmo de tratamento. [...] Eu fotografo em RAW. [...] Ele é um arquivo bruto, então exige um certo tratamento pra você trazer isso pra uma coisa mais próxima [...] do real. Mas eu não sou também um radical, daqueles que você não pode dar um constrastezinho. Acho que tudo bem, desde que você não faça grandes coisas, que você não altere [...] a objetividade da cena [...] porque senão [...] aí virou subjetividade total! Eu acho que deixa de ser... jornalismo. Acho que tem um limite aí [...]. Mas no meu ponto de vista, essa coisa de tirar coisa, ou, sei lá, um excesso de manipulação, eu acho ruim. (FOTO-12)

Fico sabendo que no veículo do sul até alguns anos atrás havia um profissional que tratava as imagens para a edição impressa. Quando ele foi demitido, os diagramadores assumiram essa função, que geralmente consiste em aumentar um pouco o contraste, clarear a imagem para que não sature na impressão, e passar de RGB para CMYK.

O veículo do sudeste foi o único onde encontrei profissionais que trabalham exclusivamente para o tratamento das imagens. Mas apenas com aquelas que irão para o impresso. Usam *Photoshop*, com monitor calibrado a cada seis ou oito meses, e assim consegue corrigir as imagens visualmente. Acompanho o trabalho de um desses profissionais e vejo que ele aumenta o contraste, deixa a imagem no tamanho em que será usada na página, aumenta a nitidez, em algumas fotos faz tratamentos específicos (clarear partes da imagem, criar uma vinheta, ajustar canais de cor, etc.) e, por fim, aplica um perfil CMYK específico para a gráfica do jornal. Diz que os tratamentos são dados de acordo com a preferência de cada fotógrafo (no caso dos fotógrafos do jornal), para respeitar as características de cada autor. Por fim, renomeia o arquivo, identificando que a foto já foi tratada e o profissional que o fez. Vi que algumas vezes um dos tratadores de imagem é chamado pelos editores quando há dúvida se determinada foto tem qualidade suficiente para ser usada no impresso, ou se é possível dar um ajuste adequado para esse uso. As imagens que vão para o site recebem apenas o tratamento dado pelos fotógrafos.

5.4.6 Manipulação

O jornalismo sobrevive a partir da crença nas narrativas apresentadas. Cultural e historicamente aprendemos que podemos tomar os relatos jornalísticos como sendo uma versão bastante próxima daquilo que efetivamente ocorreu. Uma maior liberdade de análise só

é dada, no texto, a gêneros como o ensaio ou a crítica, que não existem – ou não foram criados – nas narrativas jornalísticas visuais¹⁷⁶. E fora do jornalismo, mas dentro do que é compreendido como narrativas sobre a realidade, essa liberdade também é dada às imagens dos documentários.

Como descrevi anteriormente, a captação de imagens *construídas* é vista com ressalvas por vários fotojornalistas, e o recurso à encenação – típico do retrato – só aceito em pautas frias. E isso tem relação, essencialmente, com a necessidade que o jornalismo tem de credibilidade, bem como com uma compreensão de que o relato visual deve espelhar o fato.

Vejo também que os jornalistas que acompanho aceitam mais a manipulação durante a produção fotográfica (dirigir o personagem, mudar objetos de lugar, etc.) do que a manipulação na pós-produção (fundir imagens, apagar ou adicionar pessoas e objetos, etc.). FOTO-02 explica que para ele a diferença entre dirigir um personagem e manipulá-lo na pós-produção está na anuência da pessoa retratada.

Quando a gente pede pra ela vir andando, ou a gente pede pra ela posar a foto de alguma maneira, a gente tem uma relação ali de que ela tá fazendo aquilo por vontade própria [...]. Ela se dispôs a fazer aquilo ou ela tá fazendo. [...] E não no intuito de manipular a informação [...]. Porque de repente ela não quis [...] posar naquela situação, mas daí a gente vai lá e pega a foto que ela não tá do lado daquele [...] objeto, [...] porque ela não quis ir lá no local a gente bota ela do lado do objeto. Daí isso pra mim seria errado, seria antiético. Porque ela não quis ir lá naquele local.

Alguns apresentam uma postura mais radical. FOTO-06 diz que quando dirige a cena o fotógrafo está ‘armando’, e que ao usar o *Photoshop* está ‘manipulando’. Ele rejeita os dois procedimentos, pois acredita que em ambos os casos o fotógrafo está enganando o leitor. E diz que isso tem a ver com a credibilidade, pois o profissional que fizer qualquer uma delas ficará mal falado no próprio meio profissional.

Mas há também pontos de vista discordantes, como o exposto por FOTO-05. Quando lhe pergunto se vê diferença entre colocar uma pessoa num determinado lugar dirigindo a foto ou por meio digital ele me responde que “não, eu acho que tem o mesmo peso”.

A preocupação de que uma cena possa ser distorcida durante a produção e que isso venha a ser problemático também foi externada por um repórter. Para ele o viés com que a mensagem é construída pode levar a uma compreensão direcionada do evento. Esse jornalista, no entanto, enxerga isso apenas com relação à imagem:

¹⁷⁶ Embora o ensaio, enquanto gênero fotográfico, seja eventualmente usado no jornalismo, sua liberdade dentro da imprensa está limitada à associação entre fotografias e à dicotomia realismo *versus* ilustração. A criação, por exemplo, de cenários hipotéticos, vista na linguagem textual, não existe na imagética.

Eu fico receoso com [...] um limiar entre fazer essa mudança sem trair [...] o que foi apurado, e você fazer uma mudança e distorcer. Se bem que eu acho que mesmo sem montagem a imagem ela pode ser uma distorção. [...] Por exemplo, um político, você pode tirar uma imagem dele de baixo pra cima se você quer exaltar o cara. Ou de cima pra baixo, da careca do cara, se quer sacanear o cara. (TEXTO-06).

Já abordei, ao falar das imagens *espontâneas*, *construídas* e *plantadas*, que a manipulação no ato de captação só não é aceito nas primeiras, que alguns fotógrafos chamam de ‘cenas’. Nesse sentido, manipular uma ‘cena’ levaria a uma compreensão incorreta da ação em curso, sendo diretamente associada a um desvio ético.

Talvez por isso quando falo em manipulação a maioria dos jornalistas logo pensa em intervenções realizadas depois da captura da imagem. É nesse sentido que abordarei aqui essa questão.

Uma das possibilidades apontadas ocorre no processo de edição, quando se cria a ligação entre o texto e a imagem. FOTO-X conta que no enterro de um político precisava fotografar o governador, mas ele ria e brincava com as pessoas o tempo todo, não fornecendo fotos utilizáveis. Atento, o fotógrafo nota que em um momento no qual estava junto ao caixão ele coça o olho, imagem que é captada. Essa foi a foto usada na matéria, apoiada por um título que dizia que o governador estava emocionado com a morte do colega. O que não necessariamente era falso. Mas a imagem usada não correspondia à ‘emoção’ que se buscava associar a ela.

FOTO-10 diz que não se preocupa com os usos posteriores, e mesmo com as manipulações que podem vir a ser feitas com o material fotográfico que ele produziu, porque acredita que não conseguirá acompanhar e controlar tais usos. “Minha parte é fazer a imagem com ética, com o máximo de verdade que é possível colocar numa foto. [...] Depois disso é o trabalho de outra pessoa. Eu não posso ficar cuidando de tudo, senão eu viro um doido”.

Tento delinear, junto aos profissionais que acompanho e entrevisto, indicativos de onde pode situar-se a tênue linha que separa o que é aceito e o que é rejeitado. “Se tu fotografa aquela cadeira tu não pode tirar os pés da cadeira, porque a cadeira tá inteira. Porque as pessoas estão vendo [...]. A mesma cena que tu fotografou, muita gente viu. Como que você vai adulterar?”, questiona EDITOR-01. Para ele os veículos manipulam muito as imagens num sentido técnico, de melhorar cor, contraste e outros elementos. “Às vezes não tem céu e tu faz um céu. Às vezes a foto tem um teto e tu puxa ele... e tem coisas que tu apaga da foto”,

como propagandas, cenas de nudez ou crianças. “Mas tu não faz a ponto de mudar a situação. Acho que essa é a diferença. [...] Tu não interfere na cena, mas tu pode limpar, pode tratar”.

Mas há quem rejeite as limpezas que o editor diz possíveis. “*Photoshop*, não. Não tem *Photoshop*”, diz FOTO-01 quando pergunto se ele apagaria algo em uma fotografia. Apesar da aparente rigidez inicial, admite que algumas coisas podem ser mudadas: “embaçar rosto, alguma informação que possa prejudicar a pessoa. Então esse tipo de informação eu vou tentar cropar, se possível”. Diz que se baseia nos parâmetros do *World Press Photo*¹⁷⁷ de dar somente retoques básicos, não mudar cor e nenhuma característica da imagem. Para ele, alterar a imagem não faz parte do trabalho do jornalista. “O que vai conseguir aproximar mais do que você quer falar ou da experiência é a publicidade. Aí você vai editar do jeito que você quiser, do jeito que tá na tua cabeça” diz FOTO-01.

FOTO-02 cria um exemplo hipotético para exemplificar o que pensa, no qual usa uma ação (reenquadramento) comumente aceita, relativizando-a.

Eu tenho que fazer foto de uma bola vazia num campo de futebol. Vou atrás disso. Achei um campo de futebol com umas crianças. Em primeiro plano tá a criança, em segundo plano tá a bola, e em terceiro plano a trave. Eu vou lá num *crop* e tirei a criança da foto. Não! A criança tava no campo. Eu montei aquela imagem. [...] Eu falei ‘o campo tava vazio com uma bola perdida lá’. Aí eu acho que isso é complicado. [...] Se fosse, por exemplo, uma pauta onde eu tenho que fazer a criança jogando bola no campo de futebol, e lá atrás eu tenho uma lixeira, à direita, que interfere [...] que suja a imagem de uma maneira negativa, se eu tirar aí eu acho que eu não estou distorcendo a realidade, porque [...] ela não faz o contexto da informação.

Pode-se até questionar se essa lixeira não contextualiza ou identifica aquele campo, mas a questão central que ele destaca é que não se pode manipular elementos que venham a interferir na informação. Fazê-lo seria uma atitude antiética dentro dessa visão. Já EDITOR-04 diz que não é comum a montagem de cenas, e acha muito difícil que isso ocorra no *hard news*, embora seja viável no que chama de ‘jornalismo de entretenimento’. E lembra de um caso que coloca em questão a manipulação digital para a correção de distorções visuais causadas pelas características óticas da objetiva.

Teve uma que o FOTO-05 fez esses tempos. Ele não alterou o sentido do fato. Ele aproximou alguma coisa na foto [...] porque a distância, na foto, parecia uma distância gigantesca, e não era. Foi uma questão de percepção. Ele falou: ‘não era tão longe assim. Posso mexer?’. Eu falei ‘ah, não vai alterar o sentido do fato...’.

177 O Código de Ética do WPP pode ser consultado em <https://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/code-of-ethics/28580>. Sua compreensão completa requer ler também as regras de entrada no concurso e, no processo de verificação, o item ‘porque a manipulação importa’.

Mas a gente tem resistência. Porque a gente ainda tem esse pensamento de se eu mexo na foto eu tô alterando o cenário que eu peguei lá.

Mas o local de uso também pode ser determinante da aceitação ou rejeição. FOTO-06 diz que é muito diferente uma imagem manipulada estar na matéria – onde ele acha problemático – ou na capa de uma revista. Nesse último caso ele não vê problemas, pois considera que ali seria um espaço de divulgação do conteúdo. E completa: “você não vê isso num jornal”. A ideia de que na capa é possível usar montagens também é corroborada por FOTO-01 para quem “a capa é feita pra vender”, ou seja, seria característica dela ter um apelo ‘publicitário’. Algo semelhante é defendido por EDITOR-05 quando diz que “a gente nunca faria [uma montagem] no jornal [...] diário, numa capa de jornal, dentro [...]. Na revista, com uma produção... Mas [...] o certo é que o crédito seja ‘montagem feita por tal coisa’”. Aqui transparece também a diferença entre revistas e jornais. Para EDITOR-07 as manipulações digitais são mais aceitáveis em uma revista do que num jornal. “No jornal [...] acho que seria obrigatório dizer que essa foto tinha passado por uma manipulação digital [...] porque [...] quem vê a fotografia ainda pensa que ela é espelho do real”. Nesses veículos a manipulação digital pode ser usada apenas nos retratos, avalia.

Mas há quem rejeite ou aceite a partir da intenção de quem monta a imagem. “Se for para expressar uma ideia, acredito que não há problemas. [...] Agora se você for fazer uma montagem para enganar, passar uma coisa que não é [...]. Mudar o contexto com uma imagem manipulada [...] já não é uma coisa [...] bacana”, argumenta FOTO-07. “Agora o que não dá é pra você não colocar o gravador [aponta para o equipamento que grava a entrevista] onde tinha um gravador”, diz FOTO-08. E dá um exemplo fictício para deixar mais clara sua posição sobre quando se poderia ou não alterar uma imagem.

Você vai fazer um retrato de um cara. Você não tem opção nenhuma. [...] Só que essa parede tem uma porra dum interruptor horrível, desse tamanho. O que eu faço? Faço a foto do cara com o interruptor que vai ficar horrível, ou faço a foto do cara e depois meto um carimbinho¹⁷⁸ e tiro o interruptor de lá? [...] Vai alterar alguma coisa se tiver o interruptor ou não lá? Se você souber que tinha e foi tirado? [...] O importante não é o retrato do cara? É o retrato. Isso não foi alterado. Agora fazer o retrato do cara e colocar na mão dele um cigarrinho, aí f****. [...] São coisas distintas. [...] Se eu fotografei o cara com o interruptor ali só eu fotografei. Você, que é do concorrente, não fotografou. Então só eu sei se tá ou não. Agora, se todo mundo fotografou o mesmo cara, com o mesmo interruptor ali em volta, eu não vou tirar a porra do interruptor nunca. Por que na minha foto não vai ter o interruptor e na do outro cara vai ter? Aí não!

Ele considera que limitar as manipulações é algo necessário para o jornalismo.

178 Ele se refere à ferramenta usada para apagar elementos no *Photoshop*.

Eu não tô sendo antiético em apagar uma sujeirinha que tava ali, só pra foto ficar esteticamente mais bonita [...]. Agora eu vou tá sendo antiético se eu apagar os dois caras que estavam ali no julgamento mas não faziam parte do negócio¹⁷⁹. [...] Eu acho que são pesos diferentes. [...] Se você parte da premissa dos antigos, você tá alterando a cena a partir do momento que você levanta a câmera. [...] Agora, colocar ou tirar peças importantes da foto é mau caratismo (FOTO-08).

Para FOTO-10 o problema da manipulação, seja digital ou não, existe no que ele chama de ‘cenas’, nas ações registradas.

A cena com auxílio digital ela deixa de ser verdadeira no jornalismo. [...] A manipulação digital você vai [...] criar um contexto. [...] Já vi criarem mais nuvens de bomba, de bombardeio. Não acho certo isso. [...] Eu acho que aí não pode existir manipulação digital nenhuma. Nem física nem digital. Você tá retratando um contexto social. [...] Você não pode interferir, você não pode falar nada, você não pode ter contato. [...]. Porque você tá mudando a verdade. Você tá ali pra fazer um registro da verdade. Que já é influenciado de alguma forma pela câmera.

E argumenta que é a intenção de quem cria a imagem que deve ser avaliada. “Eu acho que vai da intenção [...]. Independente de se a manipulação é digital, se ela é física. Eu acho que você fazer isso com a intenção de provocar um impacto ali, já...”. E mesmo que o leitor nunca venha a saber a intenção do fotógrafo, isso constitui problema. “Aí que mora a ética. [...] Eu acredito que é impossível você retratar a verdade absoluta ali, mas você tem que chegar o mais próximo possível”.

Tento provocar, junto aos entrevistados, uma comparação entre o método de edição e montagem de textos e de fotos. Argumento que o repórter de texto pode conversar com a fonte durante cinco, dez minutos, uma hora, e tirar dessa conversa duas linhas. Porque ele condensa as coisas, conta aquilo que ouviu com outras palavras. E ninguém diz que ele está mentindo. Ele não precisa citar literalmente a fala do entrevistado, muito menos integralmente, pois a credibilidade (ou ausência dela) está ligada ao profissional, ao veículo ou ao fato em si. No fotojornalismo a mesma lógica não vale, uma vez que a credibilidade está associada a um suposto realismo fotográfico. Cito o caso de Brian Walsky que montou duas fotos para produzir uma terceira que expressaria melhor o momento presenciado¹⁸⁰. Mas ele foi demitido em função dessa montagem. “Pra mim isso é publicidade. [...] ele tá criando uma imagem,

179 Aqui ele faz referência a um exemplo que lhe dei durante a entrevista, de duas pessoas que foram apagadas de uma fotografia porque não participavam da cena principal.

180 “Quando eu coloquei as fotos juntas, eu sabia o que estava fazendo. Parecia bom. Parecia melhor do que o que eu tinha, e eu disse 'uau' (*When I put the pictures together, I knew what I was doing. It looked good. It looked better than what I had, and I said 'wow'*)” disse Walski a David Walker em entrevista de 2003 (já não presente na *web*). Em artigo (de acesso restrito) também de 2003, Peter Gelzinis cita email que Walski teria enviado a amigos argumentando que queria mostrar o rosto do soldado invés de suas costas. (Johan Flybring – *The 2003 Brian Walski Scandal* - <https://johanflybringessays.files.wordpress.com/2011/10/2009-11-the-2003-brian-walski-scandal.pdf>)

não tá criando uma foto. [...] É uma montagem, e montagem não é válida no jornalismo. [...] Porque você distorce a realidade. Mesmo que você tá sentindo o clima, não era aquilo, tu montou aquilo” disse FOTO-02. Já FOTO-08 faz uma crítica mais dura.

Pra mim isso é mau caratismo. Mostre as três fotos. [...] É querer ganhar prêmio, é querer ser melhor que os outros. [...] Acho antiético [...]. É aquela coisa da objetividade: impossível fazer numa cena só. [...] Quantas e quantas vezes eu senti alguma coisa e não consegui retratar na foto.

TEXTO-05 se diz contrário à manipulação de imagens e textos no jornalismo, e enxerga paralelos entre as linguagens.

Acho que pode tirar a mensagem real. [...] De você colocar um carro que seja, ou um símbolo, uma bandeira. Tipo, tô num protesto de MST. ‘Puxa, mas essa foto ficou fantástica, e eu não consegui pegar pelo ângulo a bandeira. Vou colocar aqui’. [...] Acho que nesse caso não teria uma maldade, mas quem colocaria limites? Se eu posso por uma bandeira, eu posso por uma pessoa. Se eu posso por uma pessoa, eu posso... [...] E eu acho que tem muita gente que extrapola alguns limites. [...] Mas o texto ele também pode ser muito perigoso. [...] Assim como uma fotografia, se o texto ele é montado, eu acho que está no mesmo patamar de uma foto montada, porque é falso. [...] Por exemplo, eu conversando com uma pessoa [...]. Eu acrescentei, com aspas, o que ela não me falou. [...] Eu acho que é o mesmo tipo de preocupação que tem que se ter [...] de acrescentar palavras, e acrescentar imagens. Ou mudar.

Questionado sobre a manipulação e montagem de fotografias, TEXTO-06 demonstra acreditar que a possibilidade de falseamento é maior na edição de informação visual que textual.

Parece, em princípio, que existe um risco aí. [...] O texto [...] você não trai a ideia da pessoa, mas você enxuga. [...] Agora na foto [...] me parece, que existe um risco aí, de falsear alguma coisa. [...] No texto existe também esse risco. [...] Mas eu tenho a impressão que no texto ainda você pode ter uma fidelidade maior ao que foi apurado. [...] A montagem me soa ainda – não sei se é um preconceito ainda sobre isso – mas a montagem eu tenho um certo receio dela. [...] Eu lembro uma situação [...] de crianças pegando comidas no lixo. Mas não tinha essa imagem. Um professor, na época que eu tava estudando, contou essa história. [...] O cara que tava fazendo as filmagens pra TV jogou umas balas lá e as crianças começaram a pegar as balas. Na imagem viam-se crianças no lixo catando alguma coisa. E a matéria falava sobre crianças que catam comida no lixo pra sobreviver. Só que as crianças tavam pegando balas que o cara jogou. Ele não fez uma montagem da imagem, mas ele distorceu a realidade [...]. A imagem é autêntica. A realidade que foi mexida.

Aqui ele deixa exposto que a mensagem não é criada apenas por um dos elementos, seja textual ou imagética, mas sim pelo conjunto sincrético de todos os ‘textos’ disponíveis. Mas não presta atenção que foi o elemento textual que levou o receptor a ter uma compreensão da mensagem desconectada em relação ao que ocorreu na realidade, e não ‘a realidade que foi mexida’. O que sugere que os próprios jornalistas enxergam muito pouco os

riscos da edição de textos, acreditando em sua fidedignidade, e talvez por não estarem acostumados com a linguagem visual, creem que ela é mais passível de engano. Desviam, assim, o foco da intenção de quem edita para a linguagem da mensagem ou, às vezes, para a tecnologia que permitiu a edição.

A visão de um repórter fotográfico sobre isso, no entanto, pode ser diferente. Questionado se os repórteres de texto teriam uma vantagem por conseguir condensar com suas próprias palavras algo que lhes tenha sido dito, sem que isso configure necessariamente ‘manipulação’ do conteúdo caso seja mantido o sentido original, FOTO-08 diz: “Óbvio que tem. Ele tem ali não sei quantos mil toques [...]. A gente tem uma imagem”. O que também aponta para as limitações discursivas do uso de uma única imagem.

Para FOTO-04 “fotografia é você fazer o que realmente é ali, no fotojornalismo. [...] Acho que a partir daí [...] você tá produzindo um material gráfico digital”. Para ele quem monta imagens não joga corretamente com os colegas de profissão.

Não é justo com os outros profissionais [...]. A gente tenta correr atrás, tentar chegar na hora do fato mesmo. [...] Os motoristas quando é esse tipo de situação eles pisam mesmo. [...] Porque eles sabem dessa importância que a gente dá pra chegar no momento e tentar fazer o real. Justamente pra ter essa credibilidade.

FOTO-05 se diz totalmente contrário a manipulações digitais. “Mas eu não vou ser hipócrita, e eu vou falar pra você que eu já fiz. [...] Eu já apaguei coisas, assim, tipo apagar uma letra, um nome”. Diz também que tem amigos que fazem alterações mais drásticas. “Quando eu vejo uma foto de pôr do sol que eu sei que baixaram muito a exposição, que aquele sol não era pra estar assim, eu já acho ruim. Eu acho que tem que ser o mais natural possível”, argumenta.

“Eu acho que você manipular, colocar, tirar [...] ou abrir um olho é totalmente antiético. Você vai estar colocando uma informação que não é. [...] Tem muita gente que pisca. Aí você tira dez fotos para aproveitar uma”, sugere FOTO-06.

Também os repórteres de texto se mostraram contrários à montagem de cenas através de ferramentas digitais. TEXTO-01 disse que prefere fazer muitas fotos, com variações, do que manipular, porque acha que é mais trabalhoso. TEXTO-02 acha que o uso de uma sequência de imagens pode evitar a necessidade de manipulação de uma única. Apenas TEXTO-03 enxerga alguma possibilidade de uso, mas no campo da experimentação, pois acha que pode dar brecha para dissimulações.

A credibilidade é apontada por vários dos jornalistas que acompanhei como o principal fator que os leva a não manipular, apesar da compreensão bastante diversa do termo em si.

O que tá no impresso é documento. Então tem muito cuidado na área de fotografia de não adulterar a imagem. [...] E pro público o que o jornal publica é verdadeiro. É claro que a gente edita imagens de acordo com critérios de edição. Tu pode esconder um desafeto político, por exemplo, mas tu não vai adulterar a imagem. (EDITOR-01)

Para EDITOR-04 a resistência à manipulação está ligada ao medo de perder a credibilidade junto ao leitor ou mesmo junto aos colegas. “É forte pros profissionais. As pessoas estavam lá e elas viram. [...] É uma questão [...] ética [...] mesmo. Como que eu vou alterar um fato?”. Diz que o medo de ser acusado de ter ‘usado *Photoshop* em excesso’ leva os jornalistas a ficar mais cuidadosos. Mas também o medo de ser descoberto conta, como explicita FOTO-04. “Uma hora aparece [...]. Porque aquilo lá já vai tomar uma proporção. [...] Aí depois aparece alguém contestando. [...] Mesmo que não consiga provar, mas que conteste, aí ela já perde a credibilidade”. Para ele “o lance é [...] tentar mostrar o real mesmo. Por questão de ter credibilidade pra você não ter contestação”.

Os profissionais que entrevistei foram unânimes em dizer que se o leitor for avisado que determinada imagem é uma montagem não haverá problemas em utilizá-la. Talvez seja isso que ocorre quando um texto é publicado com a cartola de ‘crítica’, ‘análise’ ou ‘ensaio’. O leitor é avisado que aquilo que vê ou lê não busca a exatidão do *hard news*, e por isso lhe concede uma licença para nos apresentar uma visão mais geral e menos factual. Ele só não pode mentir (a menos que isso faça parte da retórica). Talvez esse caminho possa vir a ser construído com a aceitação e compreensão da complexidade da imagem. Uma imagem ensaística, analítica, reflexiva, crítica, que deixe claro – por algum meio, não necessariamente só o texto de aviso – que ela não busca ser descritiva nem representacional.

Pergunto a EDITOR-05 se as montagens e manipulações digitais que cotidianamente vemos, e que a cada dia ficam mais conhecidas, não poderiam estar desvinculando fotografia e realidade e, talvez, levando o jornalismo a poder usar montagens fotográficas.

Acho que não. [...] Num período muito forte de *fake news*, você tem que ser cada vez mais literal naquilo que você tá mostrando. Você tem que dizer qual é a fonte daquela informação e da forma que ela foi feita [...]. Então esse tipo de montagem que você não tem a diferença entre o que é a parte da montagem e o que é real não vai ser muito bem-aceito. [...] Cria ruídos que não são desejáveis. [...] Acho que as pessoas em geral elas vão repelir cada vez mais. Qualquer coisa que dá a entender que é uma outra coisa e foi feita a partir de uma montagem e não foi especificada como montagem é um problema.

5.5 MONTAGEM

Depois de captadas e editadas, as imagens fotográficas e videográficas são usadas para a criação do relato jornalístico, sendo montadas em páginas ou telas, junto a textos, áudios e/ou outras imagens. Abordarei aqui o que vi na pesquisa de campo sobre a composição dessa mensagem sincrética, em páginas impressas ou *web*, e em telas de vídeo.

5.5.1 Montagem da página

As páginas são montadas por diferentes atores. Na edição impressa, diagramadores o fazem. Na edição online isso é feito por repórteres ou redatores através de um Sistema de Gerenciamento de Conteúdo (mais conhecido como CMS, na sigla em inglês), ou então por programadores, quando se deseja um layout que fuja aos rígidos padrões do sistema. Em ambos os casos há um projeto gráfico que orienta – ou limita, no caso dos CMS – como deve se dar essa montagem.

Eventualmente há um desenho prévio da página ou matéria feito por um editor ao planejar o material. Quando um dos diagramadores da redação do sul começa a montar o caderno especial de carnaval, parte de um rascunho baseado na edição do ano anterior. Esse desenho havia sido mostrado aos repórteres fotográficos, que assim já conheciam o número de fotos e os formatos desejados. Nesse caso a escolha das imagens foi feita pelo diagramador – a partir do conjunto selecionado pelo editor de fotografias –, que me explica que o critério é estético: “as fotos bonitas”. As imagens são revisadas pelo editor-chefe, que as aprova ou sugere mudanças. Mas o diagramador também propõe reenquadramentos, troca fotos, altera posições e tamanhos, o que muda o layout, diferenciando ainda a mais o caderno atual do anterior. Em determinado momento o editor-chefe sugere mudanças que buscam harmonizar as cores no conjunto da página e fazer com que os elementos gráficos não tirem espaço das fotos. O diagramador cria sete versões de capa, cada qual com uma foto diferente. O editor-chefe não gosta de nenhuma, e sugere uma oitava opção, que acaba sendo usada.

Também acompanho um diagramador na redação do sudeste, que trabalha com várias páginas ao mesmo tempo. Vejo que vai resolvendo as coisas possíveis naquele momento enquanto espera definições mais concretas de texto, fotos e anúncios. Em um determinado

momento alguém lhe diz que o repórter pediu para mudar a foto de uma matéria porque o fotojornalista teria colocado novas imagens no sistema, e entre elas haveria uma mais adequada ao tom desejado para a matéria. O diagramador abre a foto e diz que “não dá corte”, ou seja, que não se encaixa ao planejamento visual que haviam feito previamente. Mas concorda que a foto é melhor, e começa a retrabalhar a página para tentar encaixá-la. Depois de alguns minutos – e algumas experimentações visuais – a página está totalmente reformulada, permitindo o uso da fotografia sugerida pelo repórter. Nesse caso, vejo que um fator fundamental para o uso dessa foto foi que o diagramador ‘comprou’ a ideia de que essa era uma imagem melhor.

Nas edições online não há mais o trabalho de diagramadores, e as publicações são feitas por profissionais de texto através do uso de sistemas semiautomáticos que, no entanto, limitam as opções de desenho de páginas e uso de imagens. O CMS do veículo do centro-oeste permite dois tamanhos de imagem dentro de uma matéria: 640x480 ou 300x225 *pixels*, sendo a segunda muitas vezes usada para dar acesso a uma versão ampliada (879x659 *pixels*). Há ainda a possibilidade de um recorte personalizado, pouco usada pelos repórteres. As fotos alocadas nas chamadas de capa também possuem tamanhos padronizados, que variam de acordo com a posição que ela ocupa. O reenquadramento para os padrões do veículo pode ser feito no próprio sistema de publicação, que também permite girar, baixar a resolução e aplicar efeitos nas fotos. Observo, no entanto, que pouquíssimos repórteres e redatores usam esses recursos, valendo-se geralmente apenas do reenquadramento. No sudeste o CMS limita o formato, mas não o tamanho das imagens publicadas: 3x2, 5x2, 9x16, 3x4 ou 1x1, nos modos retrato ou paisagem. No veículo do sul a largura máxima da imagem é a da coluna de texto (773 *pixels*), mas a altura pode ser variável, o que na prática implica que o formato é razoavelmente livre. O que todas essas padronizações mostram é que as escolhas de tamanho e formato das imagens publicadas na *web* estão limitadas pelo CMS usado pelo veículo. Fugir disso só é possível com o auxílio de programadores.

O sistema também pode controlar o número de imagens a ser usado. TEXTO-06 relata que nem sempre consegue publicar todas as imagens que gostaria. “O sistema tem um problema. Ele trava, conforme a quantidade que você coloca de fotos. [...] Eu fiquei sabendo quando um dia eu perdi tudo. Eu coloquei bastante fotos e galeria. [...] Quando fui salvar, não salvou. [...]. Aí me falaram ‘olha, o sistema não consegue. É muita foto’”.

Vejo que apesar de usarem diariamente o CMS boa parte dos repórteres e redatores só conhece as funções principais. Ao publicar matéria sobre um jogo do campeonato estadual de futebol um redator do centro-oeste cria uma galeria de fotos, mas as imagens não ganham crédito nem legenda. Pergunto o motivo, e descubro que ele não sabe como fazer. Um editor intervém, mas também não consegue colocar essas informações. Depois de algumas tentativas, e aparentemente contrariados por isso ter ocorrido na minha frente, dizem que terão de pedir ajuda ao *webmaster*, que não se encontrava na redação naquele momento. Mais tarde questiono esse profissional a respeito do caso e ele me explica que é possível colocar uma legenda para cada foto da galeria, e que os créditos precisam fazer parte dessa legenda. Me mostra como fazê-lo, e vejo que o processo que o editor fez estava correto. A legenda não ficou visível só porque ele não publicou a matéria, achando assim que o processo não havia funcionado. O *webmaster* explica que o *preview* de publicação precisou ser desabilitado do sistema devido a uma incompatibilidade com os anúncios. Noto que ninguém, fora ele, sabe disso. Nessa conversa descubro que além das legendas, repórteres e redatores também praticamente não usam as tabelas que podem ser geradas pelo CMS. Vejo então que grande parte dos jornalistas – há exceções – parece saber usar apenas os recursos básicos do sistema de publicação do jornal.

5.5.2 Montagem de vídeo

Se nas emissoras de TV há profissionais específicos para a montagem dos audiovisuais, esse modelo parece ter sido copiado pelas *WebTVs*, embora eu tenha recebido relato – já reproduzido anteriormente – de ao menos um editor que gostaria que os repórteres fizessem a montagem dos vídeos nos próprios celulares. Na redação onde não há produção audiovisual periódica vi que a montagem é feita por qualquer profissional que se habilite, seja ele de fotografia ou de texto, já que a função de montador (ou editor) de vídeos não existe ali.

No veículo do sul essa tarefa era comumente realizada por um repórter fotográfico, que editava semanalmente os vídeos de uma colunista e tentava criar um programa de previsão do tempo. Tive relatos também que ele já havia editado vídeos de reportagens multimídia. Seu trabalho começava com a sincronização entre o áudio externo e o vídeo. Não havia roteiro formal, e ele fazia a montagem de acordo com orientações dadas por outros profissionais

envolvidos no projeto. A colunista para quem ele montava os vídeos conta que algumas vezes uma produtora é contratada para fazer o trabalho – teoricamente em função do acúmulo de atividades do repórter fotográfico – mas diz que o resultado sai muito diferente daquilo que consegue com o colega. Também recebi relatos de um repórter de texto que já montou vários vídeos, alguns inclusive no próprio *smartphone*.

Na redação do centro-oeste os audiovisuais são montados por um profissional específico, que é um dos *webmaster* e ainda atua na revisão das imagens publicadas no site. Para edição de vídeos ele conta com o computador mais potente da redação. Sou informado que somente nos dias de folga desse profissional um repórter fotográfico eventualmente monta vídeo. Mas não chego a ver isso ocorrer. MONTADOR-01 criou *templates* para as legendas e artes, o que agiliza e garante a padronização do seu trabalho. Como ele também realiza outras tarefas, observo que por vezes o processo de montagem é interrompido por atividades mais urgentes, como publicar um vídeo para a *WebTV* ou preparar uma entrada ao vivo. MONTADOR-01 explica alguns dos problemas que tem no processo de montagem.

Com os vídeos a gente raramente tem problema técnico [...]. Imagem tremida tem. Mas até hoje não impossibilitou de fazer alguma coisa. A gente sempre tenta dar uma corrigida [...]. Às vezes até imagem desfocada a gente tenta dar um toque meio artístico. [...] Às vezes chega o áudio completo e o vídeo [...] cortando todo o começo. [...] O fotógrafo começou a gravar depois que ela começou a falar. [...] A gente [...] cobre com umas imagens. Aí volta na repórter como se nada tivesse acontecido. [...] Não dá pra notar.

No centro-oeste há sempre uma urgência na publicação, e a montagem comumente é feita no mesmo dia. Poucos materiais permitem mais tempo ao montador para trabalhar.

Na redação do sudeste o material captado é entregue para um dos coordenadores da *WebTV*, que designa um montador. Os profissionais de montagem ocupam dois espaços de trabalho. Um junto à equipe da EDITORIA VISUAL, onde fazem as montagens cotidianas. Outro é uma sala isolada – ou ‘caverna’, como brincam alguns fotógrafos que dizem que o montador se isola ali – onde geralmente são montados os minidocumentários. “O montador [se ele] tá montando coisas do dia a dia é possível ficar aqui fora. Bota o fone e vai ser feliz. Mas um material tipo um mini-doc é importante o isolamento”, defende EDITOR-08, que diz também que a equipe da *WebTV* já aprendeu que não funciona dividir a montagem de um especial – composto de capítulos – entre vários profissionais. É preciso concentrar em uma única pessoa para manter a unidade da linguagem.

O isolamento dos montadores por vezes é criticado pelos fotógrafos, que gostariam de participar mais do processo. “Quando você joga na mão do cara [...] ele faz da cabeça dele. O problema é que a gente não tem esse tempo de conversar”, diz FOTO-08. FOTO-12 também externou preocupação semelhante.

O pessoal que edita vídeo [...] eles se apropriam do material, e dão pouco espaço pra você opinar e trabalhar. [...] Eles gostam de se enfurnar e trabalhar sozinhos. [...] Eles gostam, no vídeo, de pegar a cabeça limpa, não ter nenhuma influência externa. [...] Montam o vídeo da cabeça deles. [...] O que funciona um pouco como pré-roteiro é o próprio texto do repórter. [...] Eu conto pra ele um pouco a história, o que era, como foi. [...] E aí ele começa a decupar. [...] Mas eu acho que tem pouca troca entre o editor [de vídeo] e o fotógrafo. [...] [Deveria ter] muito mais! Eu sinto falta disso.

Mas esse isolamento pode ser compreensível quando se enxerga o processo de produção, pois como não há um roteiro é preciso construí-lo a partir da decupagem. E isso exige foco de atenção contínuo. Todo o material bruto é assistido, e o montador anota os momentos que considera importantes, cortando na timeline e colocando uma cor diferenciada, e fazendo anotações em um bloco. O roteiro será construído a partir desses cortes e ideias.

MONTADOR-02 explica que durante o processo de decupagem é fundamental conseguir definir um encerramento para o vídeo, e a trilha sonora. Esta última, explica, definirá o ritmo da montagem. “Se eu encontro o final enquanto tô assistindo o material bruto, [...] eu sei que conclusão eu quero chegar com o vídeo. [...] Seria um esboço de um roteiro”, explica. Ele diz que a trilha sonora geralmente é instrumental, e que o áudio adiciona uma camada de sentido que interagirá com a camada imagética e a textual.

Saber que tipo de música eu vou colocar, às vezes não exatamente a peça musical, mas que tipo de música, direciona muito melhor a edição, porque eu vejo edição como ritmo. [...] Às vezes eu tô assistindo o material bruto [...] e já coloco [...] a trilha sonora que eu imagino usar. Isso já me ajuda a entender o corte. [...] Porque a música vai ditar o corte. Não tendo a música fica muito mais difícil saber que emoção eu vou atingir [...]. A música instrumental, eu já sei que emoção eu preciso atingir, independente do discurso dos entrevistados (MONTADOR-02)

Ele conta que na redação do sudeste os montadores de vídeo tem grande autonomia porque não há um direcionamento, um roteiro que defina como o vídeo deve ser feito. Diz que essa liberdade funciona como uma grande escola de edição. O problema, explica, é que essa forma de trabalho provoca ausência de reflexão a respeito do que é produzido.

É como se me jogassem, por debaixo da porta, um pedido [...] e eu jogo de volta [...] o vídeo pronto. [...] Na minha experiência não tem [uma troca]. E isso também gera a sensação de que quando se pede uma alteração é muito difícil conversar nos mesmos termos com quem pede. [...] Por isso que muitas das alterações são pontuais. [...] Um editor acima de mim [...] teria que ter assistido o material bruto

pra saber o que é possível tirar dali. [...] [E] não tem tempo pra fazer isso. Eu acho que também tem uma [...] incompreensão sobre o trabalho de criação de vídeos. Como a maior parte da formação da equipe de editores, acima de mim, não foi formada [...] pra audiovisual, e sim pra jornal escrito, a noção deles do que é possível fazer [...] é distante da realidade. [...] Então eu acho que fica muito pobre a discussão sobre o que mudar ou não nos vídeos.

Diferente da produção de documentários, os audiovisuais jornalísticos dificilmente passam por um processo de pós-produção depois da montagem.

O nosso trabalho de finalização, de cor, de áudio, é muito básico. [...] A gente não tem formação pra isso e não tem ninguém especializado. [...] Às vezes acontece, quando é um vídeo mais especial. [...] Talvez, se existisse uma linha de produção em que uma pessoa edita o vídeo e a outra finaliza eu acho que esse seria o cenário ideal. [...] Nós colocamos os vídeos na internet, a pessoa vai assistir no celular. Então, nosso cuidado com o áudio é muito menor do que se eu fizesse um filme, um curta-metragem ou uma série. Eu não tenho que dar saída em um áudio 5.1, não tenho que controlar os ruídos que passam pelo lapela, ou a diferença de iluminação de uma câmera pra outra. A gente tenta só não parecer muito grotesco.

MONTADOR-02 enxerga que seu processo de trabalho recebe influências do cinema.

Existe uma emoção, uma comoção, que eu quero causar no espectador. E isso vem [...] da formação do cinema. [...] Teve um vídeo [...] sobre [...] comprar ou alugar imóveis, e aí a garota fala ‘se você for comprar, é interessante guardar um dinheiro pra uma entrada maior. E às vezes, pra isso, você vai alugar um imóvel longe do centro [...]’. Nesse momento [...] eu cortava pra uma imagem [...] dos repórteres do JORNAL passeando pela Antártida. Esse tipo de edição, que interfere no seu material, vem do cinema. [...] Eu tô tirando uma conclusão sobre o que ela tá falando e me conectando diretamente com o espectador, passando por cima do discurso do repórter.

Ele explica que usa muito esse tipo de edição no material jornalístico que edita, e identifica a influência de Errol Morris, diretor de cinema documentário, nessa forma de trabalho. “É muito poucas vezes [...] um editor pede pra retirar. [...] Obviamente eu coloco minhas opiniões através dessa edição. E passando por cima, muitas vezes, do que o entrevistado ou o repórter tá dizendo”. Mas a influência de um pensamento cinematográfico também fica explícita quando MONTADOR-02 diz ser contra a invisibilidade de todos os cortes.

Me interessa [...] dar dica pro espectador de que existe um ruído. É como se você falasse assim ‘o que você está prestes a assistir é um vídeo que foi trabalhado’. E eu acho que no mundo que a gente vive, atual, é muito importante, é uma atitude política. Você dizer ‘o que você vai assistir não é a verdade, é um recorte da verdade’. [...] Eu deixo muito *jump cut*¹⁸¹, que é uma coisa que normalmente não tem nos documentários, no cinema, até no relato jornalístico. [...] O editor antigo não gostava [...]. Na minha opinião, é exatamente esse desconforto de que ‘será que a pessoa cortou errado?’ que eu quero provocar. Porque eu quero que a pessoa

181 “É quando uma pessoa está falando e eu corto no meio da frase pra mesma câmera, pra outra frase ou no final de uma frase. Você percebe que houve um lapso entre uma frase e outra”. (MONTADOR-02)

perceba ‘ah!! isso foi editado’. [...] Quando você suprime esse *jump cut* [...], por exemplo, eu tô terminando uma frase, coloco uma imagem de cobertura, volto falando, você não percebeu que aquelas duas frases, na vida real, eu não falei em seguida. [...] Quando eu coloco *jump cut* qualquer pessoa vai imaginar [...] [que] alguma coisa foi suprimida. Me interessa isso. [...] Tanto como espectador quanto como produtor de vídeo.

Ele enxerga que mesmo sendo positivo por provocar o espectador, esse modo de editar os vídeos “talvez seja negativo no sentido de que afasta, às vezes, a pessoa da narrativa do repórter”.

Embora eu não tenha conseguido entrevistar um segundo montador de vídeos, cheguei a acompanhar seu trabalho. Nas conversas que tivemos, ele narra o mesmo processo descrito por MONTADOR-02: a seleção do que entra ou fica de fora é feita pelo montador durante o processo de decupagem, pois não há roteiro prévio. Isso fica muito claro quando me mostra que na reportagem especial que o vejo editar, em um dos capítulos, sentiu a necessidade de uma explicação mais detalhada sobre determinado assunto e então, ele mesmo, gravou entrevistas com dois especialistas. Noto que o fato de ser formado em jornalismo pode ter auxiliado nisso, mas o que salta aos olhos é a autonomia que o montador tem no processo, e o quanto isso influencia na criação do produto final. Nesse caso específico a montagem final intercala a fala das pessoas atingidas pela seca (tema da reportagem) com a fala dos especialistas. Os motivos pessoais das escolhas também transparecem quando ele conta que certa vez um leitor escreveu ao jornal dizendo que o montador havia usado determinada música numa ‘clara alusão’ a determinada coisa. Mas ele diz que usou aquela música porque eram duas da madrugada e precisava fechar o vídeo para dormir. Não pensou naquela ligação, que para o leitor era óbvia.

Mas há momentos em que o trabalho de montagem pode receber algum realinhamento. MONTADOR-02 explica que isso normalmente ocorre quando ele apresenta o primeiro corte, “depois que eu já resolvi o que é interessante do material bruto, e depois que eu já construí um vídeo inicial”. Isso reforça minha percepção a respeito da autonomia dos montadores.

O ritmo e a conclusão do vídeo normalmente não mudam. O que muda é acréscimo ou a retirada de trechos [...] que entram em conflito com o que um editor [...] tenha como visão sobre o tema. Por exemplo, a gente fez um vídeo [...] da reforma trabalhista. E eu fiz uma série de brincadeiras no vídeo sobre o trabalho escravo. [...] Depois que o repórter contou toda a história [...] eu colocava imagens do *Ben-Hur* quando ele tá remando nas galeras romanas. Eles assistiram o vídeo, quase tudo permaneceu, e aí eles falaram ‘não, mas essa imagem final do *Ben-Hur* remando vai ter que ser tirada’. E aí tirou. Mas o ritmo e a conclusão era a mesma.

5.5.2.1 Roteiro de vídeo

Observo, nas três redações, que o montador de vídeos não recebe um roteiro. Ao observar isso, busco compreender como se dá, então, a criação da estória, ou do roteiro, mesmo que informalmente.

Na redação do sul, onde FOTO-X gravava e editava um programa semanal, os conteúdos a serem abordados e a ordem deles no audiovisual eram definidos pela colunista, que passava as informações através de conversas.

Na redação do centro-oeste TEXTO-05 diz que algumas vezes envia um roteiro para MONTADOR-01. Conta que se vale do modelo tradicional de telejornalismo, que aprendeu quando trabalhava em TV, mas que só faz isso quando o tempo permite. Na maioria das vezes não há roteiro, o que é possível porque o material é razoavelmente padronizado, sendo constituído por vezes de uma única tomada. “No máximo o que eu mando pra ele é o local onde eu estou, se tem entrevistado o nome completo e o cargo”, informações enviadas via *Whatsapp*. Quando são captadas várias tomadas, às vezes é enviada também a sequência narrativa. “O MONTADOR-01 tem uma sacada muito boa, então às vezes ele vê o material e fica óbvio, durante a fala, que primeiro vem o João depois vem a Maria”. TEXTO-05 explica que quando não tem tempo de escrever um roteiro fornece instruções na própria gravação. “Olha, vai entrar a entrevista da Maria pá, pá, pá. Ela é isso. Na sequência vem meu *off*.”

MONTADOR-01 explica que já experimentou, com os repórteres, diversas formas de receber instruções que o auxiliem no processo de montagem.

Porque a maioria das vezes eles voltam da rua e já chegam com o material sem eu nem saber [...] o que aconteceu, pra onde eles foram, o que eles fizeram, qual que é o objetivo. Geralmente eu chego e só pego o material ali e pronto. E a gente já tentou fazer com roteiros, ou [...] mandar a sequência. [...] Só que o repórter dificilmente tem como parar e escrever e explicar isso tudo por escrito. Aí a gente foi se adaptando [...] [e] chegou o seguinte: quando o repórter vai fazer um boletim [...] ele grava, ou pelo vídeo [...] ou pelo áudio do *off* ‘começa com esse *off*. Aí [...] entra a passagem, sonora com fulano de tal, a profissão dele é tal’ [...]. [O] roteiro a gente vai sabendo ali pelo áudio que eles vão falando. [...] A questão das imagens [...] geralmente eu vou pelo que está dizendo. Muitas vezes têm que usar imagem de arquivo, tem que dar um jeito de ilustrar aquela parte do *off*.

Na redação do sudeste a roteirização é criada pelos montadores a partir de informações que recebem dos repórteres que produziram o material ou do editor responsável pela produção. Entretanto observo que há aqui uma maior liberdade criativa para o montador, que tem três funções: decupar, criar o roteiro e montar. A decupagem é um processo que não existe

nas demais porque a quantidade de material gravado é muito menor, geralmente chegando aos montadores apenas o que será utilizado. Recebo relatos que a *WebTV* do sudeste já contou com jornalistas de texto que elaboravam os roteiros. “É pelo corte que o montador ganha essa função”, me explica um editor. MONTADOR-02 diz que recebe pouca informação antes de iniciar o trabalho. “Normalmente eu sei sobre o que é. ‘É um vídeo sobre imposto de renda’, ‘é um vídeo sobre bitcoins’. É isso que eu sei. Aí eu assisto o material bruto e descubro o que ele é. No caso de algum vídeo maior, especial, eu sei também um mínimo do tema”.

Na quinta-feira de Páscoa, com a redação vazia, acompanho o trabalho de MONTADOR-02. Antes de começar a decupar as tomadas de uma reportagem especial – sua tarefa principal naquele dia – publica alguns vídeos no site do jornal. Explica que geralmente não faz isso, mas como é plantão as tarefas se multiplicam. Depois mostra alguns capítulos quase prontos do especial, o que me ajuda a entender o trabalho de decupagem que acompanho a seguir. Explica que em uma reportagem como essa há um detalhamento criado pela equipe de trabalho, que nesse caso criou, por exemplo, a divisão em capítulos, o eixo norteador de cada capítulo, e formulou ideias para a gravação do material. MONTADOR-02 conta que entrou nessa equipe quando as ideias já haviam sido definidas e a gravação já estava em andamento. Explica isso para me dizer que o processo de decupagem consiste em anotar expressões e frases relevantes para o eixo específico que agora trabalha, o que é buscado dentro das cerca de 50 horas gravadas. Um segundo montador de vídeos que acompanho mas não entrevisto me diz que as anotações do processo de decupagem são importantes porque à medida que trabalha vai se acostumando ao que é narrado no material bruto, e então precisa recordar aquilo que sentiu ou pensou ao ver a cena pela primeira vez. Além das anotações MONTADOR-02 recorta a linha de tempo do vídeo a cada bloco de interesse encontrado. Para cada um desses cortes ele desenha, no caderno de anotações, o rosto da pessoa que fala. Algumas dessas anotações e desenhos são publicados em seu perfil no *Instagram*, o que permite acompanhar o processo de criação. Essas anotações serão fundamentais no trabalho de montagem, e também o auxiliam quando é preciso explicar para colegas o trabalho que está sendo feito, seja para defender uma ideia de montagem ou passar o trabalho para que outro profissional continue. Vejo que ele considera a decupagem o processo mais cansativo de todo o trabalho de criação de um vídeo, e que é a única pessoa que assiste

todo o material. MONTADOR-02 conta ainda que poucos fotojornalistas os procuram para sugerir trechos a usar.

Depois da decupagem ele recorta os trechos selecionados e os reúne, dando inicialmente uma cor para cada personagem. Mais tarde cores serão usadas também para demarcar cada um dos temas abordados, o que ajudará a distribuir as falas dos entrevistados em cada capítulo. Vejo que o uso de cores para demarcar temas é comum a outros montadores dessa redação.

O primeiro corte geralmente fica grande, podendo ter até uma hora, mas é a partir dele que o vídeo vai sendo enxugado e costurado até chegar na versão final, que nesse caso terá cerca de dez minutos cada episódio. Pode, no entanto, haver um pedido para que ele o reduza mais e chegue, por exemplo, a cinco minutos. O problema de produzir um vídeo curto a partir de grande quantidade de material bruto é o tempo, explica MONTADOR-02. Ele diz que acha ruim não contar com alguém que direcione a montagem, pois se por um lado o processo fica em suas mãos – e susceptível a seus gostos, ideologia e visões de mundo –, por outro tem de lidar com várias pessoas dando sugestões, por vezes conflitantes, sobre como fazer ou o que mudar. Quando lhe pergunto de quem é a palavra final acerca do vídeo, ele me responde: “vem de cima”. Não sabe dizer com exatidão se é o coordenador do projeto, ou se alguém acima dele.

Para ele os montadores de vídeo têm nas mãos um grande poder, pois escolhem o que entra, como as partes serão conectadas e como a estória é finalizada. Diz que se o montador não tiver consciência disso poderá embutir no trabalho muitos de seus preconceitos, sem perceber. Mas que ao enxergar isso é possível colocar e defender pontos de vista, embora para fazê-lo seja preciso pensar muito bem. O problema, explica, é que na correria diária de uma redação não há muito tempo para reflexão, e é aí que um roteiro poderia ajudar. Para não ter de avaliar sozinho MONTADOR-02 escolhe um colega que não participa do projeto – e em quem ele confia – para ver o material editado e lhe fazer sugestões e críticas. Nesse modo de produção, explica, o vídeo criado dificilmente receberá muitas sugestões de modificação, ganhando geralmente apenas retoques. Caso a direção do jornal não goste do resultado final, o vídeo pode ficar ‘escondido’ no site, o que para ele é extremamente frustrante.

MONTADOR-02 considera que o processo de finalização (colocar os créditos, a vinheta, equalizar o áudio e – o que muito dificilmente ocorre – as cores) deveria ser feito por

outro montador, porque seu olhar já está ‘acostumado’ àquele trabalho. No entanto, essa não é uma prática na redação.

5.6 VEICULAÇÃO DOS RELATOS JORNALÍSTICOS COM FOTOS E VÍDEOS

A última etapa do processo de construção de uma notícia com imagens consiste na veiculação do conteúdo produzido, o qual abordarei aqui exclusivamente para a *web*, uma vez que é apenas nesses casos que há envolvimento de jornalistas e que o modo de fazê-lo pode ter alguma implicação com a narrativa visual.

Vejo duas diferenças fundamentais entre a veiculação de uma notícia impressa ou na *web*: o tempo e os atores envolvidos. Observo que as edições impressas têm ciclo diário, com o fechamento do conteúdo realizado por um conjunto de profissionais ‘especialistas’¹⁸² no final do dia e sua efetiva circulação no início do dia seguinte. Já nas edições online enxergo duas formas de veiculação: em uma delas o ciclo diário único é quebrado em múltiplos horários específicos de veiculação, como o jornal do sudeste passou a fazer poucos meses após o término da pesquisa; na outra, há veiculação contínua de conteúdos ao longo do dia¹⁸³.

A veiculação ao longo do dia mantém o leitor conectado ao jornal, sugere EDITOR-08. “Gera fluxo, e em todas as editorias. Desde que a gente começou a fazer isso o CADERNO DE CULTURA aumentou [...] 70% a audiência [...] em um mês. E a quantidade de matérias é a mesma. [...] Só organização de fluxo já trouxe esse aumento”.

5.6.1 Parcelamento das matérias

Uma tendência que apareceu de modo bastante enfático no veículo do centro-oeste – embora com menos força nos demais – é que a veiculação contínua de conteúdos leva a um parcelamento daquilo que antes era apresentado em um único relato jornalístico. Dito de outra

182 Refiro-me aqui ao fato de que nesse *modus operandi* o conteúdo produzido passa minimamente pelas mãos de um editor de conteúdo, um editor de fotografias e um diagramador antes de ser veiculado, e cada um desses profissionais tem uma tarefa específica.

183 Na redação do sul há conteúdos que são feitos para a edição impressa, e que somente irão para a *web* no início do próximo dia, e conteúdos que não são exclusivos do impresso ou que serão publicados apenas no online, e que são veiculados assim que a matéria é fechada, sem que haja horários específicos para isso. Na redação do centro-oeste, que é exclusivamente online, há uma orientação de que o site deve receber ao menos uma matéria a cada dez minutos durante a semana, e uma matéria a cada 20 minutos aos sábados e domingos, o que na prática gera um fluxo contínuo de veiculação das notícias.

forma, o que seria uma matéria grande é publicada em diversas matérias pequenas, em função da exigência de fluxo permanente. Isso leva a que o conteúdo imagético produzido pelos repórteres fotográficos não seja publicado na primeira matéria. “Galerias, essas coisas, geralmente saem na segunda matéria. [...] Às vezes a primeira matéria de um determinado assunto tá saindo [com] as fotos do jornalista, que ele vai primeiro no local”, explica FOTO-04. Apesar de se incomodar um pouco com o uso de fotos feitas por repórteres de texto, diz que o que mais o perturba é o imediatismo e a superficialidade que resultam da pressa que leva o repórter a fotografar. “Contar toda a história, toda a situação, do início ao fim, isso é raro fazer aqui. [...] Não tem uma produção especial”, diz, referindo-se a reportagens. Isso significa que o processo é tão expresso que não cabe realizar algo que necessite de maior tempo de apuração. TEXTO-06 me conta que quando tem tempo busca criar ligações entre essas pequenas matérias, de forma a criar um contexto mais amplo para o leitor. “Eu fui publicando durante o dia [...] de trás pra frente. [...] Aí no fim do dia eu coloquei a principal. [...] Porque todas as outras tinham que estar publicadas pra poder ser linkadas”.

A questão [...] da instantaneidade faz com que a gente recorte assuntos, porque às vezes você demora muito pra escrever uma matéria mais longa. Aí você faz uma mais curta, faz outra mais curta. E tem também uma questão editorial. [...] Se você coloca tudo [...] você vai ter um clic a partir de um grande assunto. [...] A gente às vezes picota também pra dividir as atenções em três aspectos no mesmo assunto. (EDITOR-04)

Vejo isso ocorrer na cobertura de um evento do governo estadual, onde invés de dar uma matéria completa sobre o assunto o jornal publica seis matérias ao longo do dia. A primeira saiu às 7h12 da manhã, dando conta de que o evento ocorreria, e usava uma foto antiga, sem indicação da data de produção. A segunda, postada às 8h47, falava dos serviços e apresentações artísticas que ocorriam no local, e usava duas fotos do repórter de texto. A terceira foi publicada às 9h26 e abordava questões ligadas à eleição, usando uma foto do repórter de texto. A quarta matéria foi para o site às 10h20 com nova foto do repórter de texto, e trazia uma entrevista coletiva com o governador. A quinta matéria foi publicada às 10h32 e focava uma fala do governador sobre a necessidade de reforma da Previdência, usando uma foto do repórter de texto. A sexta e última matéria, publicada às 11h35 tratava do reajuste de um benefício concedido pelo governo estadual e usava duas imagens feitas por FOTO-04. O que sugere que a associação entre pressa e picotamento das matérias também pode implicar

num uso mais intenso de imagens feitas pelos repórteres de texto ou obtidas da população ou instituições, uma vez que há menos fotojornalistas que repórteres de texto ou redatores.

Na *WebTV* deste mesmo veículo enxergo outra tendência ao imediatismo, que é o uso preferencial de transmissões ao vivo invés de matérias gravadas. Isso só não é muito usado hoje – como citei, anteriormente – em função da má qualidade do sinal de internet na cidade, o que têm inviabilizado muitas das transmissões desejadas.

Nesse sentido, vejo que o ciclo de publicações contínuas possibilitado pela *web* leva a uma pressa na veiculação, e esta a uma priorização de determinados formatos. No caso visto, textos curtos acompanhados de fotografias estética e informativamente empobrecidas (por geralmente não serem feitas por profissionais especializados nas narrativas visuais) e transmissões audiovisuais ao vivo, que visualmente também são empobrecidas por usarem ou um plano sequência do próprio repórter ou imagens de cobertura sobre a fala do repórter.

5.6.2 CMS

A instantaneidade das publicações jornalísticas na *web* somente foi possível quando a obrigatoriedade de saber programar em HTML deu lugar ao uso de Sistemas de Gerenciamento de Conteúdo (*Content Management Systems*, ou CMS), aplicativos que possibilitam a criação de páginas *web* com textos, fotos, vídeos e áudio de modo intuitivo, através do uso de interfaces gráficas. Mas se simplificam e aceleram o processo de veiculação, os CMS também limitam o que pode ou não ser publicado, bem como a forma de fazê-lo, deixando veículos e jornalistas restritos a determinados padrões. Observo que isso tem dificultado a expansão de narrativas imagéticas além dos tradicionais formatos texto-visuais e audiovisuais.

Aquilo que um sistema de publicação permite aos jornalistas é programável, e muda ao longo do tempo. Vejo isso quando um dos *webmasters* da redação do centro-oeste diz que o sistema oferecia opções que foram limitadas porque geravam muitos problemas, tais como vídeos colocados em janelas muito pequenas ou o uso de imagens em baixa resolução. Já relatei as dificuldades que repórteres tiveram porque o sistema caía ao exceder um determinado número de fotos na matéria ou devido ao fato de que a legenda não aparecia na pré-visualização. Mas há limitações maiores, que os impedem de experimentar novos

formatos. Caso queira publicar um vídeo com conteúdo interativo, usar uma fotografia fora do padrão previsto ou uma imagem em movimento marcando a posição de um vídeo, isso simplesmente é impossível sem o auxílio de um programador.

Mas nem tudo o que o CMS oferece é aproveitado pelos jornalistas, seja pela ausência de um processo de aprendizagem que os leve a conhecer comandos que permitam realizar tarefas além do trivial comumente usado (o que aparentemente não ocorre em redações como a do sul onde há uma equipe focada na publicação *web*), seja pela dificuldade em dominar uma linguagem – visual, dentro do que me interessa aqui – diversa da textual.

Sou informado que na redação do centro-oeste o aprendizado do uso do sistema para os repórteres recém-contratados é feito por algum colega que está há mais tempo na casa.

Alguém senta do lado e vai mostrando como é que é. Agora, a parte do vídeo, como usa menos, não entra nesse primeiro treinamento. E ela é mais complexa. [...] Já teve um treinamento um tempo atrás, com todo mundo, mas a maioria não sabe fazer. Porque durante o dia os meninos [os *webmaster*] estão ali e a gente pede pra eles. (EDITOR-04)

TEXTO-04 conta que um dos *webmaster* lhe passou um ‘passo a passo’ por escrito. “No começo era só vacilo atrás de vacilo. Entrava matéria não jogou o link [do vídeo] dentro. [...] Aí você vai aprendendo com o tempo”, conta. Já TEXTO-05 aprendeu com uma colega. TEXTO-06 diz que seu aprendizado foi por ‘osmose’. “No primeiro dia [...] eu apanhei do sistema. Porque era um monte de senhas. [...] Mas dois dias, três dias, você já tá fazendo tranquilo”. Ele aponta que sente algumas lacunas no CMS.

Eu acho o nosso *layout* um pouco engessado pra foto. Porque ele tem uma coluna, apenas. [...] O máximo que a gente pode fazer é deixar a foto daquele tamanho [...]. Mas tem matérias, que eu gostaria [...] que a pessoa [...] abrisse a matéria, visse só a foto, [...] foto grandona, e fosse descendo, e aí o texto tá embaixo. [...] E infográfico interativo, que a pessoa clica... por exemplo, um mapinha [...] ver como que tá o estado com relação, sei lá, o emprego... ao desemprego no país. [...] E nota explicativa. Tem algumas palavras que não cabe explicação. Se você for explicar, vai ficar uma explicação enorme no texto. [...] Aí você pode clicar ali, abre uma janelinha. [...] Eu acho que poderia mudar um pouquinho mais o *layout* pra permitir um texto mais dinâmico.

Outro problema dos sistemas de publicação é a compatibilidade visual entre o layout em computadores, *tablets* e *smartphones*, tecnicamente conhecida como responsividade. Um dos *webmaster* do centro-oeste diz que o CMS usado pelo JORNAL é antigo, tendo cerca de sete anos, e por isso funciona melhor em computadores, o que por vezes atrapalha o trabalho dos jornalistas que publicam as matérias.

É bem complicado falar o que eles poderiam usar mais porque muitos recursos [...] no computador fica lindo só que no celular [...] não fica acessível pro público. E hoje a maioria do público quer pra celular. [...] Por exemplo, às vezes, a gente faz um infográfico grande e o sistema que vai pra celular não aceita a imagem no tamanho total. Aí [...] o próprio sistema já reduz a imagem [...] e não dá pra ler. [...] Os recursos foram sendo adicionados em [...] módulos. [...] Acaba ficando algumas coisas complicadas de você manusear, de você postar algum conteúdo diferente por conta do tempo. Que o tempo aqui vale ouro. [...] Eu acho que essa parte teria que ser mais integrada. Por exemplo, pra subir um vídeo [...] a gente tem que subir na plataforma que a gente tá trabalhando agora, que é o *Livestream*. Aí de lá a gente abre uma instância no módulo da *WebTV DO JORNAL* [...] com todas as informações, título, miniatura, tudo. E [...] tem que abrir outra instância na parte das notícias. Acaba ficando um trabalho triplicado. [...] Foto, por exemplo, eu acredito que se o repórter pudesse arrastar e soltar [...] dentro da matéria [...] seria também interessante [...], ou então clica lá com o botão direito, ‘inserir imagem’ e pronto. [...] Você não precisa quebrar todo o texto e ir montando blocos [...] pra poder ir diagramando. [...] Poderia ter essa coisa que eu sei que existe, [...] que já facilitaria tanto pro repórter quanto pra gente.

Destaco na fala do *webmaster* que ele se refere a problemas que seriam facilmente resolvidos com uma atualização do CMS, que possivelmente não é feita por questões econômicas. Mas não é disso que TEXTO-06 fala quando diz querer mais liberdade na edição de fotos ou a possibilidade de criar infografias interativas. O que esse repórter – possivelmente o que mais se destacou entre os que entrevistei quanto ao uso de imagens nas matérias que publica – quer dizer é que simplesmente há recursos que não são colocados no sistema de publicação, e que poderiam estar sendo usados cotidianamente se estivessem disponíveis.

5.6.2.1 Revisão das imagens publicadas no site

Nas duas redações onde a publicação *web* é feita por repórteres ou redatores constatei que existe um profissional que acompanha o site ao longo do dia em busca de erros visuais que precisem ser corrigidos. Em ambos eles não buscam problemas nos textos – embora possam avisar a editoria responsável caso os constatem – mas tão somente em imagens, o que explicita que está na linguagem visual e nas técnicas relacionadas a fotos e vídeos a principal dificuldade dos jornalistas que publicam as matérias.

EDITOR-04 diz que é comum encontrar fotos melhores do que a publicada quando vê todo o material produzido por um repórter fotográfico. E afirma que quando tem tempo ele mesmo muda a foto. Mas é um dos *webmaster* quem tem entre suas atribuições diárias

acompanhar as publicações no site do centro-oeste para corrigir problemas relacionados a fotos, vídeos e layout.

Questão de imagem [...] é mais a minha obrigação [...]. Imagem escura, imagem desfocada, imagem mal diagramada, pequena demais ou grande demais, que destoa com a questão do conteúdo. Geralmente a gente corrige. Eu trato ela no *Photoshop*, deixo ela o mais nítido possível [...]. Mas, também, questão de texto, às vezes, a gente vê um erro. [...] Aí, nesse caso eu já não mexo. [...] Passo pro editor [...] ou pro repórter.

A correção dos problemas com imagens ele faz sem precisar consultar os repórteres envolvidos. E cita um caso no qual precisou intervir na imagem para tornar a chamada de capa mais eficiente.

A imagem tava só um borrão [...]. Era uma imagem de câmera de segurança, não dava pra ver [...] o que tava acontecendo. Eu coloquei um círculo pra mostrar [...] o foco da situação. A partir daí o número de acessos aumentou bastante. [...] Porque aquele círculo vermelho numa imagem de câmera de segurança [...] despertou curiosidade nas pessoas [...], por mais que ela não seja assim tão nítida.

No veículo do sudeste é EDITOR-X o responsável por revisar continuamente o site e alterar as imagens consideradas ruins, fracas ou inadequadas. Ele explica que seu trabalho faz parte de uma mudança de mentalidade que pode vir a permitir, no futuro, que repórteres venham a editar adequadamente o material fotográfico. Mas diz que esse é um processo lento.

Mentalidade é igual temperatura. Demora pra você sentir a mudança, [...] a não ser que seja muito brusca. Então isso vai ser um processo. Meu objetivo aqui, nesse momento, é fazer com que [...] toda a redação entenda o que é uma foto do JORNAL. [...] A ideia nesse momento, é quando você vai à força, você entra na matéria da pessoa, e você tira uma imagem e coloca outra, a pessoa tem que entender o porque que aquilo foi mudado. E isso vai passar por uma série de *workshops* que a gente vai dar pra redação. (EDITOR-X)

Para ele a principal questão que um jornalista de texto precisa compreender para produzir narrativas acompanhadas de imagens é que “imagem não serve pra você comprovar aquilo que o texto tá dizendo. A imagem, ela serve pra você adicionar mais uma camada de informação. [...] Você não precisa fazer com que as fotos sejam ações, sejam verbos o tempo inteiro. Você pode ser mais descritivo”. Mas ele enxerga que isso não é uma regra pois está relacionado ao tipo de imagem buscada pelo veículo no qual trabalha.

Em uma das vezes que acompanho EDITOR-X vasculhando o site em busca de erros ele para em uma foto de Raquel Dodge com Gilmar Mendes, na qual o ministro do STF aparece pela metade, com o rosto recortado pelo enquadramento. Ele abre a foto original (o sistema liga automaticamente a foto publicada com a original) e verifica que ela foi reenquadrada. Um erro básico, fácil de ser corrigido, o que é feito em segundos. Depois ele segue, entrando em

todas as matérias na busca por problemas. Dias depois me explica que tem autonomia tanto para trocar fotos de uma galeria (substituir as fotos ‘ruins’) quanto para colocar outra galeria na matéria.

5.6.2.2 Programadores

Tudo aquilo que não é possível fazer através do CMS pode ser operacionalizado com o auxílio de um programador. Mas isso implica custos e demanda tempo, portanto não é uma opção da qual se lança mão no dia a dia. Mas para materiais especiais esse auxílio pode permitir construir narrativas que fujam do padrão visual ou dos usos tradicionais que se dão às imagens. Nesse sentido podemos pensar que eles são para o jornalismo online o que os tipógrafos eram para o jornalismo impresso: um auxílio técnico especializado.

Somente após o término da observação de campo é que descubro que a redação do sul possui um programador *freelancer* que customiza o layout das publicações quando necessário. Mas percebo que isso só é feito em poucas matérias especiais. Esse profissional atua também como uma espécie de *webmaster* do site, resolvendo problemas diversos de modo remoto. Por isso não o conheci durante a pesquisa.

No centro-oeste sou informado que os dois *webmaster* atuam na customização do layout do site quando necessário. Não conheci, no entanto, nenhuma matéria jornalística que tenha se valido de composição visual diferenciada possibilitada por eles.

Nesse sentido, foi apenas na redação do sudeste que acompanhei efetivamente a publicação de materiais construídos fora do padrão do CMS. Isso ocorre constantemente porque a EDITORIA VISUAL conta – no período da pesquisa – com quatro programadores dedicados, sendo que um tem graduação em jornalismo. Dois deles me explicam que criam soluções para a produção de infográficos *web* interativos, dinâmicos ou estáticos¹⁸⁴, e montam o design das reportagens especiais (criando soluções que permitem o uso de mosaicos de fotos, *loops* de vídeo em *autoplay*, vídeos que ocupam a largura da tela, imagens dinâmicas que demarcam a posição de um vídeo, rolagem vertical de texto sobre uma imagem, entre outras soluções não possíveis quando se publica uma matéria pelo CMS). Eles trabalham com várias linguagens, embora tenham buscado estabelecer um código em comum para os projetos

¹⁸⁴ O trabalho dessa equipe está prioritariamente ligado a questões visuais e de formato. A extração e raspagem de dados geralmente é feita por programadores do núcleo de informática do jornal.

não fiquem atrelados a um só programador. Na conversa que tivemos o *Javascript* foi citado como importante para a customização de páginas *web*. Os programadores dialogam muito com os editores de fotografia, de especiais e de vídeos, para criar soluções visuais para estas três subáreas. Esses dois programadores dizem não gostar de infografias interativas, pois consideram que o usuário pode cansar se for necessário realizar ações a cada passo para que as informações sejam apresentadas. Por outro lado dizem gostar de *loops* e animações, mas consideram que tais imagens precisam ter uma função estética ou informativa.

Seja trabalhando o layout da página ou adaptando infografias “eles têm que encontrar a possibilidade de adaptar aquele material que foi publicado no papel de uma forma que seja entendida em todas as plataformas digitais. [...] Fazer com que o material especial do papel tenha esse mesmo peso no online”, diz EDITOR-05. Para ele os programadores possibilitam “fazer com que um jeito específico de fotografar seja correspondido na forma de publicação. Eu não posso só [...] colocar uma galeria lá e pronto”. Para EDITOR-08 a vantagem em ter programadores ligados à EDITORIA VISUAL é que eles fazem mais rápido (pois estão focados apenas nessas tarefas, e não na TI de todo o jornal) e já pensando no layout.

Essa equipe de programação também atua construindo aplicativos que facilitem o trabalho dos jornalistas. Criam, por exemplo, um programa online para fazer gráficos simples, de linha ou barra, que permite a repórteres e redatores produzir infografias básicas. Sou informado que há planos de estender a funcionalidade deste aplicativo para também gerar gráficos para o impresso.

EDITOR-08 diz que os programadores o “ajudaram muito a entender essa coisa de organização, eles são muito organizados. E essa coisa de ter reuniões e conversar [...] eu comecei a entender que funciona muito! Principalmente num ambiente de tanto conflito”. Foi com eles que esse editor teve contato com a técnica de *Scrum*. “Mais reuniões e mais rápidas. Pra gente entender o que tá acontecendo”. Ele conta que quando unificou o espaço físico das áreas de diagramação, infografia, fotografia e *WebTV* também começou a fazer reuniões diárias com os editores dessa subáreas para todos saberem o que os outros estão fazendo. “Só pra dar liga. Agora naturalmente eles se falam”.

5.6.2.3 Redes sociais

Acompanhar a veiculação de notícias via redes sociais não estava no planejamento desta pesquisa. Trago aqui uma breve observação, porque foi impossível não notá-la. Mais do que isso, vejo que ela pode contribuir para a transparência da produção ao explicitar parte do trabalho dos repórteres, agregar formatos difíceis de construir através do CMS (transmissões ao vivo ou publicação de fotos e vídeos 360), ou colaborar na construção de narrativas transmidiáticas (quando o leitor busca – e encontra – materiais que não foram publicados pelo veículo, como imagens, rascunho de roteiros ou comentários e informações sobre a produção da matéria, no perfil de rede social dos profissionais do jornal).

Mas falar em ‘redes sociais’ é usar um termo genérico, pois há diferença entre as características, possibilidades, limites e público de cada uma. Isso fica claro quando EDITOR-02 explica que elas são trabalhadas de forma muito diferente.

Youtube hoje é a mídia social principal do grupo porque todos os programas da TV vão para o *Youtube*. [...] Cada programa tem o seu canalzinho [...]. O JORNAL tem um canal no *Youtube* [...]. O *Facebook* hoje ele gera 70% da audiência do nosso portal [...]. A gente usa fundamentalmente pra estar replicando as nossas matérias, porque é mais um canal que gera leitura, mas também pra estar descobrindo o que as pessoas querem. [...] As pessoas mandam muito por mensagem. [...] O *Twitter* também serve pra replicar, mas também serve pra gente estar se atualizando [...]. Todas as matérias que saem no site vão para o *Twitter*. [...] O *Instagram* é uma mídia que eu quero trabalhar bastante ainda. [...] Por causa da parte visual [...]. Hoje a gente usa ela mais para fazer galeria de foto

A falta de investimento do jornal do sul no *Instagram* ficou visível quando, durante o carnaval, FOTO-03 diz que está indignado o uso que o veículo fez dessa rede social. “Uma vergonha”, diz, comparando com o do concorrente. A revolta que ele expressa vinha do fato de que apesar de dois fotojornalistas haverem feito milhares de fotos do desfile, no *Instagram* do jornal havia apenas três imagens, captadas por um repórter de texto com *smartphone*. Ele reclama não só da ausência de planejamento como também da prioridade dada às redes sociais da emissora de TV do grupo. Somente alguns dias depois do término do carnaval, e a partir das críticas dos fotógrafos, é que o jornal publicou algumas fotos do desfile. Nesse veículo as publicações em redes sociais ficam a cargo da editoria de online, que também é responsável por colocar as matérias no site.

Essas diversas redes sociais possuem também audiências distintas. “O público mais jovem está no *Instagram*. O público mais seleta está no *Twitter*. E o público geral, assim bem

bagunçado, está no *Facebook*”, explica EDITOR-02 que, no entanto, diz que hoje o jornal não consegue alimentar adequadamente todas elas porque não tem profissionais em número suficiente para isso.

Mas há também um efeito negativo: o tráfego nas redes sociais não gera audiência para o veículo, nem retorno em investimento publicitário.

O grande perigo é: tudo que vai pro *Facebook* fica no *Facebook*. Então a audiência está no *Facebook*. Ela não gerou audiência pro nosso site. [...] Quando vai fazer um ao vivo. [...] É uma coisa que vai gerar clique [...], vai gerar todo um movimento dentro da rede social. Mas não vai trazer audiência nenhuma. Então eu posso [...] embedar essa fala dele dentro de uma matéria [...]. Isso serve mais [...] pra dar força pra marca. [...] Por isso que a gente faz sempre essa questão de que, quando são coisas realmente muito relevantes, colocar no *Youtube*, que a gente embeda na matéria e gera clique pro site. (EDITOR-02)

Mas é a fala de EDITOR-01, quando diz que não há um planejamento para as redes sociais, que explica a relação caótica que vejo do veículo do sul com elas. No máximo são usadas para entradas ao vivo ou cobertura em tempo real, geralmente em eventos ou matérias especiais. No dia a dia as redes sociais servem para publicações rotineiras, com a capa do jornal ou chamadas das matérias. Atuam, nesse sentido, basicamente como ferramenta de repercussão, e não de veiculação do material jornalístico.

Independente do modo como são usadas, as redes sociais são ferramentas de comunicação ligadas à cultura visual. E isso não se aplica apenas ao *Instagram*.

Facebook e *Twitter* funcionam melhor com imagem. Então por isso que tem essa obrigatoriedade de sempre tentar trabalhar alguma imagem que remeta àquela informação que está na matéria. [...] Quando você coloca no *Facebook* sem imagem, ela fica ali geralmente com a logo do jornal e isso acaba dando menos leitura, menos cliques. Então pra puxar cliques geralmente a gente coloca imagem. [...] Às vezes é só uma notinha que vai pro impresso, [...] sem imagem [...]. Mas no online a gente tem que usar essa notinha com imagem [...]. No *Facebook* foto é fundamental pra gerar clique e audiência pro site. (EDITOR-02)

Apesar disso, vejo que as imagens não são publicadas pensando em uma narrativa visual. Aparentemente – seria necessário um estudo específico a esse respeito – a lógica de escolha dessas imagens continua a ser a da ilustração que apenas complementa o que o texto apresenta.

Apesar de ser 100% online o veículo do centro-oeste também pouco utiliza as redes sociais como ferramenta jornalística. “A rede social lá naquele jornal é uma coisa complexa, porque ele demorou a aderir às redes, e existe uma resistência muito grande da direção. [...] Ele não põe fé no *Facebook* como um meio de propagar o jornal, propagar a marca” diz

EDITOR-04, referindo-se ao dono do veículo. “Eu acho que o *Facebook* potencializou o tamanho do jornal. Posicionou a marca como um jornal grande”, argumenta, ao falar que o veículo não tem uma grande marca a lhe dar credibilidade e sustentação financeira, como o G1 tem na Globo ou o R7 tem na Record.

O papel do *Facebook* [...] é propagar o nome [...]. Leva as notícias [...] pra um caminho que você [...] não consegue nem rastrear. [...] Uma pessoa compartilha, outra compartilha, outra compartilha, a outra manda pelo *inbox*, a outra manda pelo *WhatsApp*. [...] E ele também é uma fonte de interação com o leitor [...]. O dono do jornal [...] não considera a opinião do leitor no *Facebook*. [...] Só que a internet ela é a opinião pública. (EDITOR-04)

Mas se o *Facebook* é muito usado, as outras redes sociais ainda não. “O *Twitter* [...] a gente usa muito pouco. E eu nem acompanho a interação que ele dá. [...] O *Insta*... Eu não sei qual é o nosso papel no *Insta*, sinceramente”. Nesse veículo um mesmo profissional realiza as publicações nessas três redes.

É um menino específico pra redes sociais. A gente tinha uma empresa que fazia, e a gente achava muito ruim [...] Fazia as coisas de uma forma muito fria. E a gente achava muito ruim a interação com o leitor. [...] Chega muita coisa pelo *Facebook*. [...] A gente recebe mais coisa pelo *Facebook* do que pelo *WhatsApp*. [...] O leitor usa muito o *inbox*. (EDITOR-04)

Também no jornal do sudeste vejo que as redes sociais ainda são um espaço pouco explorado jornalisticamente. FOTO-08 diz que considera interessante a forma como jornais estrangeiros, como *El Pais* e *The New York Times* usam o *Instagram* para chamar as matérias, e que ele não vê o JORNAL fazer isso. E lembra que ele mesmo já produziu fotovídeo exclusivo para o *Instagram* do JORNAL, anos atrás. Para ele o uso que é feito do *Stories* – “um programinha de manhã e à noite, que conta o que aconteceu” – é muito pouco. Para esse fotógrafo o veículo teria condições de publicar, ao longo do dia, muitas imagens que remetessem às notícias. “E aqui essa cultura ainda [...] tá um pouco distante”. Para ele “é incabível não ter uma editoria chamada ‘mídias sociais’. [...] Ter um editor, [...] organograma como tem nas outras editorias”, mas focado apenas em distribuir conteúdo por esse canal.

De modo geral vejo, nos três veículos, que não há produção de narrativas para as redes sociais, que são usadas apenas para levar o leitor para o site ou para o impresso. *Modus operandi* aparentemente ditado pela lógica econômica de atrair anunciantes para o veículo.

5.6.3 O formato dos relatos

Até o início do uso da internet a veiculação de narrativas jornalísticas com imagens baseava-se em dois grandes modelos: fotografias eram publicadas junto a textos nos veículos impressos, e imagens videográficas (ou cinematográficas) eram costuradas a informações sonoras e textuais na produção de conteúdo audiovisual para televisão (ou cinema, nos antigos cinejornais). A internet – ou mais especificamente as possibilidades de circulação bidirecional de informações e de uso de linguagens de programação para criar os modos de veiculação de conteúdo – permite ir além desses dois formatos básicos, que no entanto, por questões históricas e práticas, continuam sendo muito utilizados.

Na pesquisa de campo junto às redações, consegui observar principalmente a produção e veiculação de conteúdos texto-visuais ou audiovisuais, chegando no máximo a ver a criação de alguns materiais multimidiáticos, infográficos e um único interativo. Isso sugere que os formatos tradicionais são ainda bastante fortes. Não consegui acompanhar a produção de conteúdos imersivos ou transmidiáticos, embora os veja nos sites de diversos veículos. Por isso compreendo que eles ainda são uma exceção dentro dos formatos possíveis de uso de imagens no jornalismo.

Vejo que a pressa em produzir e publicar os conteúdos pode ter relação com a manutenção de formatos tradicionais, não apenas pelo domínio que os profissionais têm de seu processo criativo mas também – ou principalmente – porque há muito mais ferramentas para fazê-los do que para trabalhar os demais. A falta de domínio de técnicas narrativas específicas para esses formatos pode ser também um terceiro elemento a colaborar para que sejam pouco usados.

A escassez de tempo fica explícita em diversas conversas que tenho ao longo da pesquisa, mas aparece focada na questão dos formatos quando EDITOR-04 diz que para eles

é mais rápido botar um texto no ar, escrito, do que um VT. [...] O VT exige produzir na rua, mandar pra redação, editar, aprovar. Então é mais complexo produzir a TV, a não ser o ao vivo¹⁸⁵. [...] Então a gente acaba tendo muito mais material de texto do que de TV, porque é mais complexa a produção.

185 A *WebTV* (ou TV, na fala de EDITOR-04) do centro-oeste trabalha com boletins gravados (repórter grava no local do acontecimento e envia pra redação, onde é montado e publicado), as notas cobertas (repórter grava áudio de qualquer local, inclusive da redação, que é usado junto a imagens captadas ou recebidas) e o ao vivo (repórter transmite ao vivo do local do acontecimento). As duas primeiras consistem no que o editor chama aqui de VT.

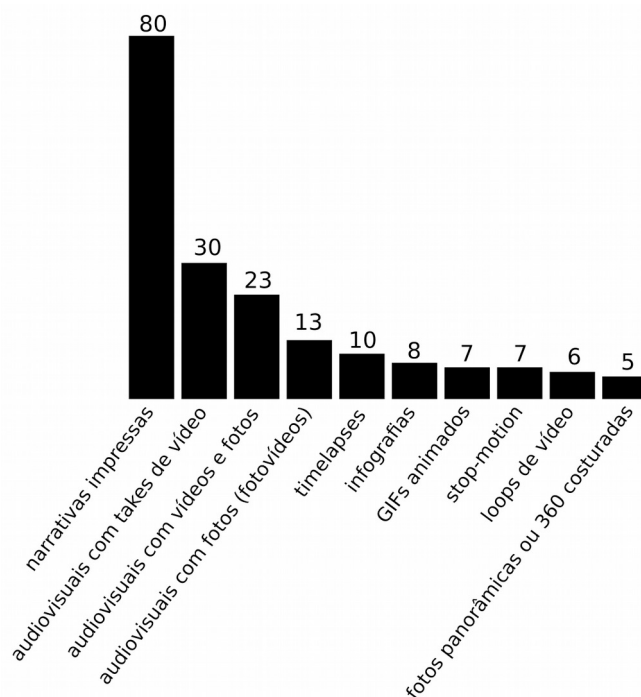
Embora o editor aqui estabeleça uma comparação entre o formato texto-visual e o audiovisual editado, compreendo que a base dessa afirmação está em que processos complexos são evitados porque ganhar tempo é fundamental. E se a montagem de um vídeo é tomada como ‘complexa’, roteirizar uma narrativa transmídia ou criar interatividade entre diversos blocos informativos será muito mais, o que alongará o prazo.

Mas o tempo também é necessário para conhecer e estudar. Porque se o formato precisa se adaptar à estória para que possa potencializá-la – e não servir apenas como efeito estético – é fundamental conhecer as diversas possibilidades de apresentar as narrativas para decidir onde e quando cada uma será usada.

Isso me leva a optar por apresentar aqui não apenas o que vi nas redações onde realizei pesquisa de campo, mas tudo o que observo no processo de mapeamento dos formatos jornalísticos baseados em imagens. Nesse sentido as ideias que desenvolvo a seguir são uma revisão e ampliação daquilo que publiquei, junto com minha orientadora (PEREIRA, 2016. LONGHI; PEREIRA, 2017) a respeito dos modos como as imagens fotográficas e videográficas vem sendo utilizadas no jornalismo.

O predomínio das narrativas texto-visuais e audiovisuais também aparece no formulário online aplicado (Gráfico 4), que permitiu ainda captar comentários acerca do que os respondentes consideram inovador no uso de imagens fotográficas e videográficas no jornalismo: vídeos sem *off* nem passagem, vídeos ao vivo, gravar vídeo com celular e usando um microfone adaptado no celular, e matérias com imagens de *drone*.

Gráfico 4 – Usos das imagens captadas,



Fonte: O autor.

Mas é importante demarcar que se o mundo histórico é contínuo, não havendo nele divisões ou categorias, fragmentá-lo permite isolar variáveis. Por isso toda categoria tende a ser instável, uma vez que busca cristalizar o que é fluido, demarcar o que não possui fronteiras. Nesse sentido, a categorização que aqui apresento foi produzida tanto pelo momento histórico quanto por meu olhar e objetivos.

A divisão que traço a seguir destaca que o jornalismo nunca usa as imagens fotográficas ou videográficas isoladas, o que implica que o relato não é imagético mas sincrético; que aquelas usadas na criação desses relatos passam, na absoluta maioria das vezes, por processos de pós-produção digital; e que essa pós-produção cria unidades complexas de informação visual, que contêm em si um discurso ou narrativa que podem, por vezes, funcionar isoladas, mas geralmente atuam em conjuntos sincréticos. Nesse sentido aponto para a importância dos processos de pós-produção em geral, sejam aqueles tradicionalmente feitos pelo editor de imagens, sejam os operados por tratadores de imagem, montadores de vídeo ou outros profissionais que de alguma maneira trabalham sobre as imagens captadas para criar unidades de sentido a partir do que foi obtido por fotojornalistas, repórteres ou outros atores.

5.6.3.1 Imagens fotojornalísticas básicas

Fotografias e vídeos são criados pela transformação dos impulsos elétricos – captados pelos sensores digitais das câmeras – em um conjunto de informações binárias organizadas na forma de um arquivo de imagem digital. Independente do formato (.jpg, .tif, .nef, .mp4, etc.) tais imagens podem ser de dois tipos:

- a) Fotografia: imagem técnica estática, do ‘tamanho’¹⁸⁶ do sensor (altura x largura, em *pixels*) ou de um corte dele;
- b) Vídeo: imagem técnica dinâmica, de ‘tamanho’ geralmente menor que o do sensor (altura x largura, em *pixels*).

Difícilmente esse arquivo original é utilizado em relatos jornalísticos. Tive notícia desse emprego direto em poucos casos, geralmente quando um repórter de texto capta em baixa resolução e a fotografia não recebe tratamento; e no caso de vídeos, quando provém de câmeras de segurança ou quando se constituem em pequenos *takes*.

5.6.3.2 Imagens fotográficas e videográficas sintetizadas¹⁸⁷

São obtidas por transformações numéricas a partir de imagens fotojornalísticas básicas, e não constituem um produto jornalístico finalizado. São, assim, unidades de informação visual, que serão usadas na produção dos relatos jornalísticos sincréticos. Sua localização entre as imagens captadas e o produto finalizado realça a necessidade de transformação pelas quais fotografias e vídeos passam ao longo do processo de produção.

5.6.3.2.1 Imagens sintetizadas a partir de fotografias

- a) Fotografia tratada: obtida a partir de operações de ajuste na imagem (cor, contraste, brilho, saturação, temperatura de cor, perspectiva, etc.) que tem por objetivo alterar características técnicas ou estéticas, ou corrigir ‘defeitos’ da captura;

¹⁸⁶ O tamanho da imagem em *pixels* é conhecido como a ‘resolução’ da imagem digital.

¹⁸⁷ Importante diferenciar a ‘imagem sintética’, ou seja aquela totalmente construída através de modelos e operações matemáticas, da ‘imagem sintetizada’, que é uma imagem que é transformada através de modelos e operações matemáticas. Considero que todos os aplicativos de tratamento e manipulação contemporâneos de imagens são sintetizadores, no sentido de que transformam a imagem através da aplicação de modelos matemáticas à sua matriz de pixels.

b) Fotografia montada¹⁸⁸ ou manipulada¹⁸⁹: produzida a partir do apagamento ou translação de elementos de uma única fotografia, e/ou da justaposição de elementos de uma fotografia com elementos de outras fotografias, desenhos, pinturas ou imagens de síntese (Figura 38). Pode apresentar um cunho realista em sua forma e assim levar os observadores a compreendê-las como imagens não manipuladas ou não montadas. Quando a montagem/manipulação se vale de desenhos e/ou pinturas, bem como de algumas imagens de síntese, a intervenção torna-se mais explícita para o observador, resultado que também pode ser obtido com montagens ou manipulações fotográficas ou videográficas que deixem pistas a quem as vê.

Figura 38 – Manipulação e montagem



Fonte: Revista Time (02/07/2018) e Revista Veja (30/07/2008)

Vilches (1987) compreende a montagem fotográfica como uma operação retórica que, operando sobre o suporte da fotografia, manipula sua expressão. Embora o Código de Ética dos Jornalistas brasileiros, em seu artigo 12º indique que os profissionais devem “rejeitar alterações nas imagens captadas que deturpem a realidade, sempre informando ao público o eventual uso de recursos de fotomontagem”¹⁹⁰, observo que não é sempre essa a prática corrente. Entretanto,

188 Imagem obtida pela combinação de elementos de uma, duas ou mais imagens.

189 Alteração significativa dos elementos de uma imagem, valendo-se do apagamento, inserção ou alteração de posição relativa de pessoas/objetos, alteração drástica das cores, entre outras mudanças que resultem na criação de uma imagem que já não represente com razoável fidelidade aquilo que esteve à frente da objetiva no momento da captura da imagem de base.

190 Disponível em <http://www.fenaj.org.br/materia.php?id=1811>

mesmo quando não avisado, o leitor pode se dar conta das operações retóricas ao valer-se dos conhecimentos anteriores e comparar a imagem que vê com outros modelos que a vida já lhe mostrou. Mas a leitura dessas ilustrações fotográficas é sempre uma tarefa complexa, e “o leitor está condenado a uma grande atividade inferencial que lhe permite formular hipóteses sobre como há de entender o que vê” (VILCHES, 1987, p. 115);

- c) Montagem panorâmica: é uma fotografia criada pela justaposição de duas ou mais fotografias de um espaço contínuo. Essa costura entre fotos é feita por um *software* que identifica pontos de contato entre elas, gerando um acoplamento suave. Essa é uma técnica utilizada quando o ângulo de visão da objetiva disponível não consegue abarcar a totalidade da visão horizontal desejada. Gera uma imagem onde o eixo horizontal é consideravelmente maior que o vertical, e nesse sentido estimula o observador a ‘passar’ pela cena. Mesmo sendo uma imagem estática, carrega consigo o princípio das imagens dinâmicas, que é a variação temporal (DUBOIS, 2005), pois cada fotografia foi capturada em um tempo diferente, e por isso elementos em movimento podem aparecer em mais de uma posição na imagem final;
- d) Fotografia 360: imagem técnica estática visualizada no formato esférico (360° x 180°). Pode ser captada de câmeras 360 ou montada a partir de diversas fotografias. A diferença entre uma fotografia 360 montada e outra captada diretamente é temporal. Uma câmera 360 capta ao mesmo tempo duas imagens, através de lentes esféricas apontadas para direções opostas. A fotografia 360 é obtida da sintetização digital de ambas, que consiste na modelagem matemática das fotografias na parte interna de uma esfera, feita por um *software* embarcado na própria câmera. Já na montagem as diversas imagens são capturadas sucessivamente, e não sincronicamente, o que permite que objetos ou pessoas em movimento apareçam em diversas delas, e conseqüentemente em diversos locais da imagem 360. A fotografia esférica é obtida pela costura digital destas diversas fotografias na parte interna de uma esfera, através de um *software* operado externamente à câmera. A visualização de fotografias 360 nativas ou montadas se dá sempre de forma parcial, através de uma janela na qual o espectador vê parte da imagem¹⁹¹, que pode ser alterada através

191 Veja fotos em 360 graus do local onde ocorreu a explosão no Centro do Rio (G1/RJ - <https://glo.bo/2kiDM0l>)

de comandos operados pelo teclado ou apontadores – em *desktops* – ou pelo tato e movimento do corpo – em *smartphones* e *tablets* – (PEREIRA, 2017).

- e) *Cinemagraph*: imagem híbrida, que apresenta movimentação em uma parte específica de uma fotografia. Em função do movimento focado ela é mais que uma fotografia, mas como não há movimento em todo seu enquadramento é menos que um vídeo. Situa-se no intervalo entre ambos, e a incluo nessa lista porque acredito que esse seja seu potencial para uso no jornalismo. No entanto, encontrei apenas um exemplo de uso no mapeamento realizado¹⁹²;
- f) Imagem videográfica criada a partir de fotografias: pode ser de três tipos: *timelapse*, *stop-motion* ou fotovídeo. Considero que tais produtos não receberam adição de textos ou áudio, sendo formados apenas pela montagem sucessiva das fotografias, por seus intervalos, duração, transições e outros tratamentos puramente visuais. Isso pode ser feito com imagens retangulares ou esféricas.

5.6.3.2.2 *Imagens sintetizadas a partir de vídeos*

- a) Fotografias obtidas de vídeos: o fim do uso das câmeras fotográficas já foi sugerido por aqueles que acreditam que no futuro todas as fotografias serão obtidas de *frames* de vídeos. Embora seja difícil prever se chegaremos a tal extremo, o fato é que hoje o jornalismo e outras áreas já se valem dessa possibilidade. Tecnicamente, a qualidade da foto obtida era a maior limitação, pois depende da resolução do vídeo. Isso parece ter sido superado com o ingresso de câmeras 4k (fotos de oito megapixels), 8k (fotos de 33 megapixels) ou 16k (fotos de 132 megapixels). A barreira passa então a ser a forma de captura, posto que o ato de fotografar e o de gravar vídeos geralmente são diferentes;
- b) Vídeo tratado: assim como as fotografias, os vídeos podem receber tratamentos de cor, saturação, temperatura de cor ou outros que tenham por objetivo alterar características estéticas ou corrigir ‘defeitos’ da captura;
- c) Vídeos com adição de efeitos visuais: também é possível realizar montagens ou manipulações em vídeos. A mais tradicional, oriunda dos equipamentos analógicos, é

192 Turismo xamânico - <https://tab.uol.com.br/edicao/turismo-xamanico/index.htm>

o *cromakey*. No cinema, os efeitos obtidos com técnicas como *motion capture*¹⁹³ ou *morphing*¹⁹⁴ são bem mais radicais, pois buscam criar uma nova realidade para os espectadores. No jornalismo, além de terem um custo alto e necessidade de demorado trabalho de pós-produção, tais usos poderiam ter implicações éticas negativas. Assim, é mais comum que os efeitos visuais sejam usados para a criação de vinhetas, infografias, transições, ou ainda para provocar determinadas sensações no espectador (fazer o repórter sumir ou aparecer de uma cena, de forma a 'brincar' com a temática da matéria, por exemplo);

5.6.3.3 Relatos jornalísticos sincréticos produzidos a partir de fotografias e vídeos

Há variados gêneros jornalísticos – notícia, reportagem, infografia, perfil, etc – que podem se valer de fotografias e vídeos. Todos eles necessitam que seu conteúdo textual, visual e sonoro sejam apresentados em um determinado formato. Busco aqui mostrar que os formatos empregados pelo jornalismo na produção de relatos com imagens técnicas podem ser agregados em quatro grandes blocos, de acordo com as linguagens (textual, visual, sonora) empregadas e com a possibilidade de interação do leitor/espectador/observador na definição da sequência (linear ou não-linear) da narrativa. Enxergo que três desses blocos carregam características essenciais das três mídias usadas pelo jornalismo para dar suporte a relatos com imagens: impressa, televisiva e *web*. E um deles situa-se de modo híbrido entre todas elas. A divisão que proponho, no entanto, pretende deixar claro que apesar dessa ligação com o que considero as características essenciais de cada mídia, é possível, por exemplo, ter narrativas típicas do meio impresso criadas na *web*. E embora considere que é possível ter narrativas típicas da *web* (interativas) no impresso ou na TV, vejo que as escolhas feitas por aqueles que produzem jornalismo para essas mídias levou a que se tenha optado por não dar espaço a tais formatos.

193 Técnica que captura dados da movimentação de um corpo para depois aplicá-lo a imagens volumétricas (corpos) criados sinteticamente

194 Efeito que transforma uma imagem (por exemplo, o rosto de uma pessoa) em outra (o rosto de outra pessoa), É um aprimoramento digital das técnicas de transição cinematográficas/videográficas que o jornalismo tradicionalmente utiliza.

5.6.3.3.1 Relatos texto-visuais não-interativos¹⁹⁵

Produzidos para páginas impressas ou telas, os relatos compostos por textos e visualidades (tipo de letra, desenhos, fotos, grafismos, trechos não narrativos de vídeo, etc.) são lineares, muito embora o acesso visual a cada elemento (um bloco de texto, uma legenda, uma foto, etc.) seja não-linear. Isso implica que quem cria o relato o faz a partir de uma estrutura linear. Ao usuário cabe vasculhar visualmente (*scanning*) algum ponto de interesse que atue como porta de entrada do relato. Cabe também ao usuário passar de um elemento a outro, tendo assim a liberdade de consumir a narrativa linear de uma forma não-linear. O relato jornalístico que nos interessa nesse estudo é sincrético, ou seja, composto por uma hibridação complexa de textos e imagens, costurados pela diagramação da página. Todos os relatos jornalísticos impressos são feitos desse modo. Mas ele também é aplicado à boa parte dos sites e blogs jornalísticos. Podemos encontrá-lo também em aplicativos *mobile* de veículos jornalísticos ou no *Snapchat Discover*. A linearidade, no entanto, é uma opção e não uma limitação da mídia impressa. Podemos imaginar, por exemplo, um relato jornalístico composto de cartões ou folhas avulsas, nos quais o leitor teria acesso não linear às diversas partes que o compõe.

Possivelmente a forma mais comum desse modelo é o uso de um bloco de texto junto a uma fotografia (Figura 39). Mas mesmo quando o texto é dividido em partes, ou invés da foto temos um *loop* de vídeo, um gif animado ou um curto *take* não narrativo de vídeo, essa forma básica sobrevive. Independente do tipo, a função da imagem é apresentar algo ou alguém relacionado com o texto, que geralmente possui maior relevância. Mas é possível encontrar também fotolegendas, onde a imagem única traz mais informação e destaque que o pequeno texto.

195 Não considero aqui passar as páginas (no impresso), rolar a tela (na *web*) ou olhar em várias direções (nas imagens em 360°) como uma ação de interatividade, posto que tais atividades são condição básica para explorar o conteúdo desses relatos. Também não levo em conta a existência de hiperlinks no texto, porque a interatividade que me interessa nesse estudo é aquela relacionada às imagens.

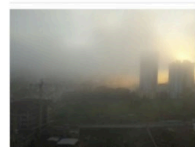
Figura 39 – Texto junto a uma fotografia



Nebulina fecha aeroporto de Campo Grande para pousos e decolagens

A quarta-feira amanheceu com temperatura amena e neblina em algumas regiões de Campo Grande, como na saída para Rochedo, Júlio de Castilho, Aeroporto e no Bairro São Francisco

Verônica Oliveira



A quarta-feira amanheceu com neblina em algumas regiões da cidade (Foto: Arnan Lorenzini)

Clique na imagem para ampliar

O Aeroporto Internacional de Campo Grande amanheceu fechado nesta quarta-feira (7) para pousos e decolagens. Por enquanto, não há informações de atrasos ou cancelamentos para os voos agendados nas próximas horas, segundo informações disponíveis no site da Infraero (Agência Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária).

A quarta-feira amanheceu com temperatura amena e neblina em algumas regiões de Campo Grande, como na saída para Rochedo, Júlio de Castilho, Aeroporto e no Bairro São Francisco. Por volta das 6h, o fenômeno climático foi se dissipando aos poucos e a visibilidade melhorou. Porém, não foi informado se há previsão para reabertura do aeroporto.

Na Capital, há possibilidade de chuva em áreas isoladas. A temperatura máxima na cidade será de 32°C com umidade relativa do ar entre 95% e 99%, de acordo com o Imet (Instituto Nacional de Meteorologia).



Divulgação

➔ **BATIDA** Camaro do cantor MC Brasília, rachado em dois após se chocar com poste na rod. Fernão Dias nesta segunda (26); o motorista morreu e o músico ficou ferido

Fonte: Diário Catarinense (esq.), Campo Grande News (centro)¹⁹⁶ e Folha S. Paulo (27/3/2018, p. B3)

Mas a imagem pode ganhar relevância no contexto do relato jornalístico ou mesmo assumir um papel narrativo quando deixa de ser única (Figura 40). E embora ambas as características (relevância e narratividade) possam existir com o uso de foto única, vejo que isso é uma exceção, posto que a multiplicidade de olhares amplia e fortalece tais atributos. Observo que embora seja comum que o texto tenha proeminência em relação às fotos, também há casos onde é construída uma narrativa visual de maior destaque que a textual. Da mesma forma que no uso da imagem única, aqui também podemos encontrar fotografias, loops de vídeo, gifs animados e pequenos trechos não narrativos de vídeo sendo usados.

196 Para reduzir a altura da página *mobile*, retirei as publicidades dos exemplos aqui apresentados.

Figura 40 – Fotografia alocadas junto a blocos de texto



Fontes: 1: Midiamax (<https://bit.ly/2NzCZ7I>); 2: Folha de S. Paulo (impresso); 3: The New York Times (<https://nyti.ms/2xQ2YOV>); 4: El País Brasil (<https://bit.ly/2Zxyalq>).

Notas: (1); fotos diagramadas horizontal e verticalmente junto ao texto (2); mosaicos de fotos e *loops* de vídeo junto ao texto (3); narrativa fotográfica sequencial verticalizada¹⁹⁷ junto a textos curtos (4).

¹⁹⁷ A versão *desktop* que apresento aqui é verticalizada, mas se o usuário clicar sobre qualquer uma das fotos a narrativa se transforma em um *slideshow* que pode ser acionado manualmente ou que muda a imagem e legenda automaticamente após dez segundos. A versão *mobile* apresenta apenas o *slideshow* (ou galeria) acionado manualmente. A apresentação em *slideshow* já não cabe nessa primeira categoria. Isso mostra quão complexa é a própria tentativa de categorização, como também que no mundo real as divisões didáticas que propomos se comunicam, trazendo ao usuário possibilidades diferenciadas de experiência visual.

A fotografia pode também ser usada junto a blocos textuais em uma infografia (Figura 41). Baggio (2015) destaca que em 60% das amostras que estudou há uso de fotografias, número que cresce para quase 70% quando as infografias lidam com personagens. Observo que fotos podem também servir de base para a construção de ilustrações ou mapas nas infografias.

Figura 41 – Fotografia em infografias estáticas não interativas



Fontes: O Globo (esq.), Superinteressante (centro) e Folha de S. Paulo (dir. - <https://bit.ly/2PbVfGv>)

5.6.3.3.2 Relatos audiovisuais não-interativos

Produzidos para telas através do uso prioritário de imagens em movimento e sons, mas também valendo-se de imagens estáticas e texto, os audiovisuais são geralmente compostos por diversos planos e tomadas. Ao espectador cabe acompanhar a narrativa vasculhando a tela em busca de informações visuais e textuais, que devem ser absorvidas rapidamente em função

da continuidade linear. É preciso também valer-se da percepção auditiva para captar informações na forma de sons e falas. A narrativa é composta pela hibridação complexa de imagens, textos, áudios e sua amarração sequencial. Em alguns dispositivos semi-interativos como os *players* de vídeo da *web*, o usuário pode ativar, pausar, parar ou ir a um determinado ponto específico da narrativa. Não consideramos que isso quebra a linearidade, tanto porque é uma atividade não prevista pelo produtor quanto porque há um controle muito pouco preciso e nada específico do ponto de chegada¹⁹⁸. É típica da televisão, mas chega aos computadores e *smartphones* em espaços como os sites das emissoras de TV, *Youtube*, *Instagram* ou nas *WebTVs* de veículos jornalísticos (Figura 42).

Figura 42 – Telejornal



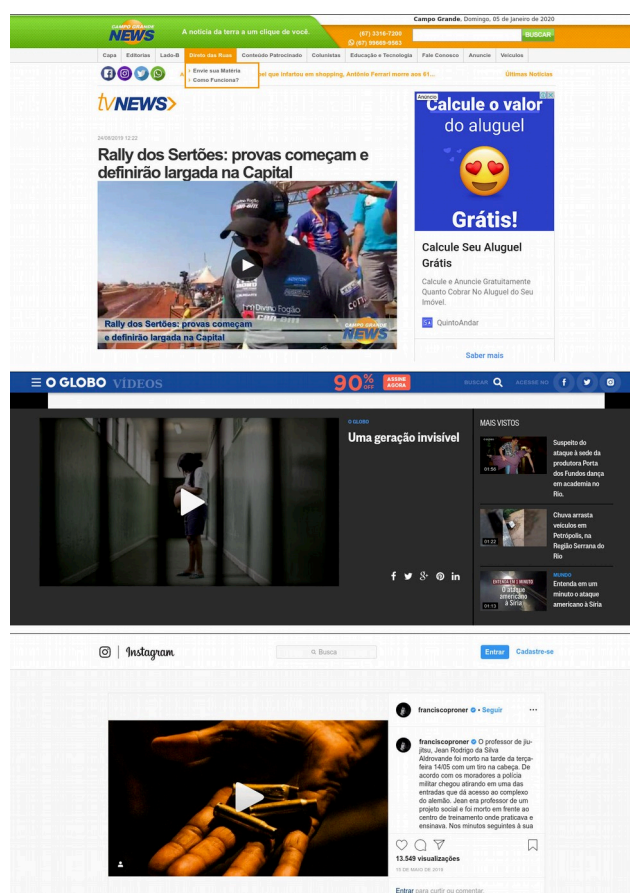
Fontes: TV Morena (esq.) e canal do Jornal da Record no *Youtube* (dir. - <https://bit.ly/2mceu6C>)

O caso mais tradicional é o telejornal visto em emissoras de TV. Aqui quem assiste não escolhe horário, e recebe as informações de modo sequencial, entremeado pela fala de um apresentador e por intervalos comerciais, os quais não consegue evitar a menos que mude de canal. Esse mesmo conteúdo, no entanto, pode estar disponível na internet de forma integral (todo o programa), o que faz com que as informações cheguem também de modo sequencial e intercaladas por um apresentador. Caso o programa tenha sido subdividido (cada notícia em separado) o espectador pode escolher o que deseja assistir, mantendo-se, no entanto, a presença do apresentador e a linearidade. Em ambos os casos a publicidade geralmente aparece apenas no início da visualização.

¹⁹⁸ Penso, por exemplo, em um telejornal que é colocado na íntegra na *web*. Se o espectador quiser ver uma notícia específica, pode procurá-la ao longo da *timeline*. Mas o produto ‘telejornal’ integral é linear e não-interativo porque o produtor poderia tê-lo dividido em ‘pontos de acesso’ no início de cada notícia e dado ao usuário uma forma de chegar até eles, o que constituiria um acesso não-linear e interativo.

O padrão telejornalístico (programa com diversas notícias, todas iniciadas por um apresentador; uso de passagem do repórter e *off* nas notícias; etc.) é adaptado quando sites ou jornais impressos que migram para a internet começam a produzir notícias audiovisuais. As imagens geralmente são capturadas por fotojornalistas. Estéticas às quais o telejornalismo televisivo resistia, como um maior grau de informalidade do repórter ou não valer-se de passagens e *offs*, são melhor aceitos por *WebTVs* (Figura 43). Algumas dessas produções para a internet começam a utilizar imagens em 360 graus. Também é mais fácil encontrar o emprego narrativo de fotografias em *webvideos* do que no telejornalismo televisivo.

Figura 43 – A produção audiovisual para web



Fontes: TVNews / Campo Grande News (esq. - <https://bit.ly/2ZwHTsh>), O Globo (centro - <https://glo.bo/2La4RME>) e perfil de Francisco Proner no *Instagram* (dir. - <https://bit.ly/2HrYxyi>)

Fotografias e vídeos também podem ser usados para a criação de vídeo infografias (Figura 44), que assim como seus correlatos estáticos se valem prioritariamente de grafismos e elementos visuais para trabalhar a informação. A diferença é que aqui há movimento linear.

Figura 44 – Infografia audiovisual

VEJA SALA DO JULGAMENTO DA CHAPA DILMA-TEMER EM 360 GRAUS

Saiba onde ficarão os ministros do TSE, a defesa e a acusação

PUBLICADO EM: 05/06/2017, ATUALIZADO EM 05/06/2017



Fonte: G1 (<https://bit.ly/2rH82Ba>)

Por fim os relatos audiovisuais também podem ser criados pela animação de fotografias, constituindo fotovídeos, *stop-motions* ou *timelapses*, que compõe histórias independentes ou fazem parte de um relato maior (Figura 45).

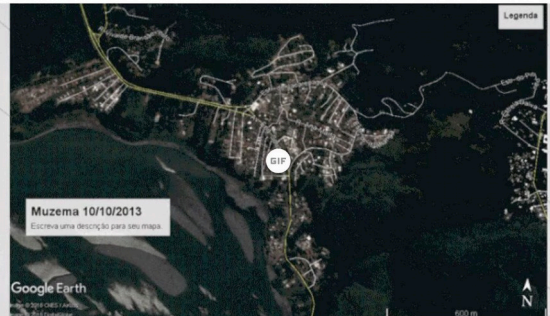
Figura 45 – Fotografias animadas

MENU G1 RIO DE JANEIRO BUSCAR

Veja expansão de imóveis na região da Muzema, onde prédios desabaram

Dois prédios desabaram na comunidade na manhã desta sexta-feira (12). Bombeiros trabalhavam no resgate de vítimas.

Por G1 Rio e TV Globo
12/04/2019 12:08 - Atualizado 2019-04-12T16:04:00.691Z



Muzema 10/10/2013
Estatística sobre desmoronão para seis milagros

Google Earth

600 m

Legenda

Animación mostra evolución da ocupação na região da Muzema — Foto: Editora de Arte/G1


MENU G1 DISTRITO FEDERAL BUSCAR

08/04/2016 10:00 - Atualizado em 08/04/2016 14:24

'Pensaram que eu era analfabeta', diz faxineira do STF que passou no órgão

Colégas insinuaram que ela havia comprado gabarito da prova, de 2008. Mulher também foi aprovada no STJ, Ministério do Trabalho e MPU.

Roseli Mendes
Do G1 DF



Matrônia Luz, ex faxineira no Supremo Tribunal Federal aprovada em quatro concursos públicos (Foto: Alexandre Santos/G1)

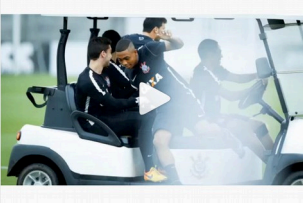
Distrito Federal

- Paciente sofre acidente cardíaca e morre após cirurgia...
- Dia da Mulher: cortejo de carnaval marca protesto em...
- Brasil anuncia criação de Centro de Atendimento à Mulher...
- Justiça autoriza acesso de 270 servidores a sede...

Concursos e Emprego +

Instagram

folhadepaulo • Seguir



folhadepaulo • Sons e fotos do último treino do Corinthians: fotos @marcelojustitoto e @barbanoavizor #fotografia #foha #Corinthians #fotografia #fotografiamanoignato

217 sem

luizatonini Siga a nossa página aqui

544 curtidas

7 de novembro de 2018

Entrar para curtir ou comentar.

Fontes: G1/RJ (esq. - <https://glo.bo/2UW214E>), G1/DF (centro - <https://glo.bo/23k1Wqa>) e perfil da Folha de S. Paulo no Instagram (<https://bit.ly/30D309x>).

Notas: *Timelapse* (esq.) usado para mostrar a evolução na ocupação urbana, *stop-motion* (centro) destaca ação da personagem central da matéria, e *fotovídeo* (dir.) destaca cenas de um treino do Corinthians costuradas com áudios do técnico Tite.

a outros relatos, atuando como interface. Embora possa ocorrer em impressos, ganha nas telas conectadas uma maior fluidez. Ao usuário cabe vasculhar e interagir com as superfícies imagéticas, selecionando os elementos informativos que deseja acessar ou consumir, em qualquer ordem. Ele pode ir e voltar de cada bloco quando e quantas vezes desejar, consumindo-os no todo ou em partes. A não-linearidade nasce justamente desse poder de decisão. A narrativa é composta pela hibridação não-linear de sons, textos e imagens, e/ou de blocos lineares (texto-visuais, audiovisuais ou multimidiáticos) de informação.

Embora os *slideshows* já tenham sido citados como possivelmente presentes nos relatos multimidiáticos, considero que eles aparecem ali mais como um sintoma da transformação que leva os relatos texto-visuais e audiovisuais a se valerem de duas importantes características da internet: a programabilidade e a interatividade. Um *slideshow* (Figura 47) constitui-se em uma janela na tela onde fotografias podem ser apresentadas sucessivamente ou por saltos, sob o comando do usuário²⁰⁰ ou automaticamente²⁰¹. Elas são apresentadas no mesmo espaço, uma de cada vez. Não considero como interativos os *slideshows* que possibilitam apenas passar para a próxima ou para a foto anterior, pois assim como virar a página de um impresso ou acionar um audiovisual, esta uma condição básica para sua existência. Assim, vejo que a interatividade está presente naqueles que permitem passar direto a uma fotografia específica²⁰². Alguns possuem legendas, podendo ela ser única para todo o conjunto de imagens, ou específica para cada foto. Longhi (2011, p. 793), citando McAdams, diz que “o *slideshow* pode ser usado para contar histórias, quando se combinam fotos descritivas e área de legendas para informações adicionais”, mas considera que o texto escrito pode ser complementado ou substituído por texto sonoro, música ou sonoplastia, sugerindo inclusive uma espécie de imersão, pois “o som adiciona informação à experiência da foto, que pode mudar a história que o espectador vivencia” (LONGHI, 2011, p. 794). Para a autora, o *slideshow* recebe influência dos ensaios e reportagens fotográficas, onde a argumentação narrativa é feita prioritariamente pelas imagens. Um *slideshow* automático pode ser muito parecido com um fotovídeo sem áudio. No entanto, o primeiro é montado por programação enquanto o segundo constitui-se em um arquivo de vídeo. O *slideshow*, principalmente o de

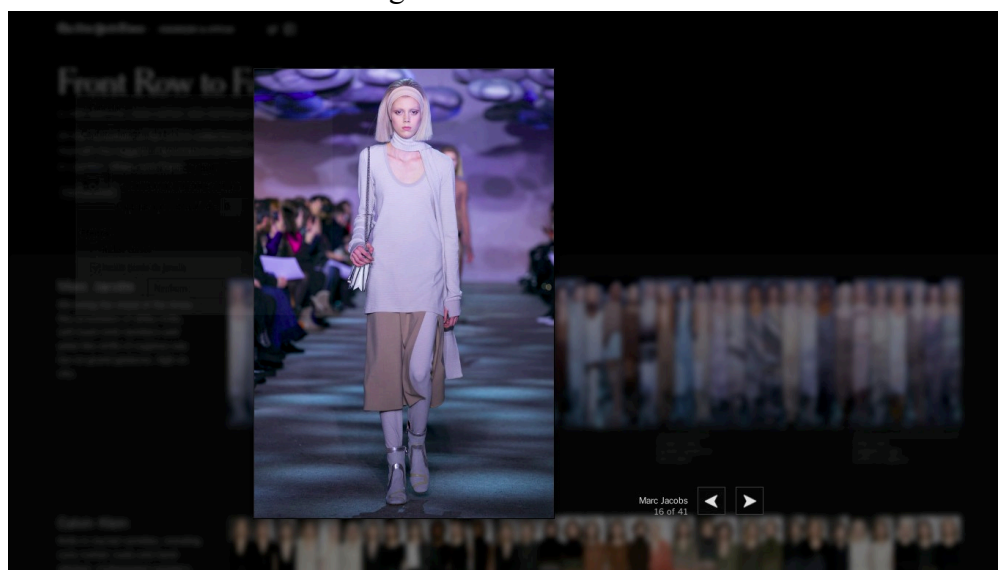
200 Tragédia em Mariana põe em risco financiamento do BNDES à Samarco (<http://migre.me/ujag9>)

201 É o caso que ocorre quando se clica sobre uma foto da narrativa verticalizada ‘O maior massacre da China moderna completa 30 anos’ (<https://bit.ly/2Zxyalq>) e ela se transforma em *slideshow* automático (que também pode ser acionado manualmente)

202 Em vasos de vidro, as plantas aquáticas são verde diferente dentro de casa (<https://bit.ly/2LdaBW8>)

transição automática com legendas, pode ser pensado como um formato híbrido entre a narrativa texto-visual e a audiovisual. Por fim, compreendo que as publicações de múltiplas fotografias no *Instagram*²⁰³ se equivalem a galerias ou *slideshows* de acionamento manual sequencial, ou seja, não interativos.

Figura 47 – *Slideshow*

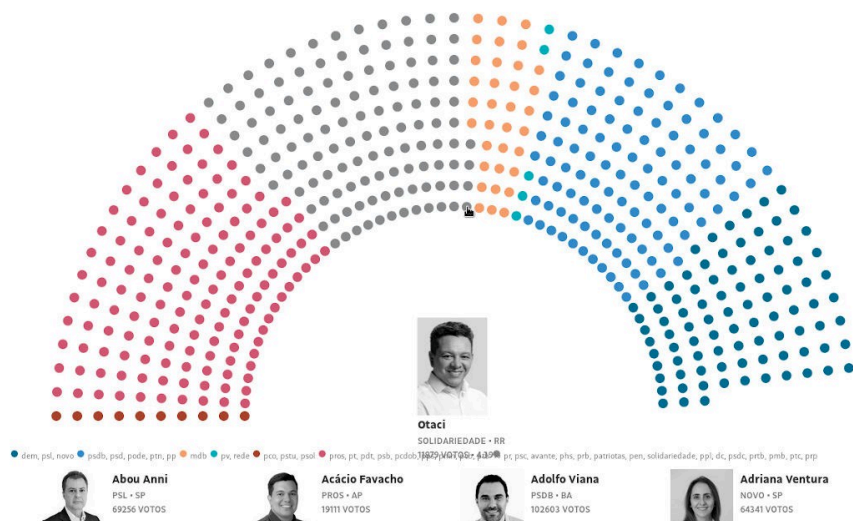


Fonte: The New York Times (<https://nyti.ms/2NCZVmn>)

Fotografias e trechos de vídeo podem ser usados em infografias interativas (Figura 48), onde o usuário participa da construção do caminho de leitura das informações. Aqui a forma e o uso das imagens técnicas se dá de acordo com o planejamento visual da infografia.

203 Galeria de dez fotos sobre as consequências que a saída dos médicos cubanos trouxe para uma comunidade Kalunga no interior de Goiás (<https://www.instagram.com/p/Bq2NIIgFnDf>)

Figura 48 – Infografia interativa

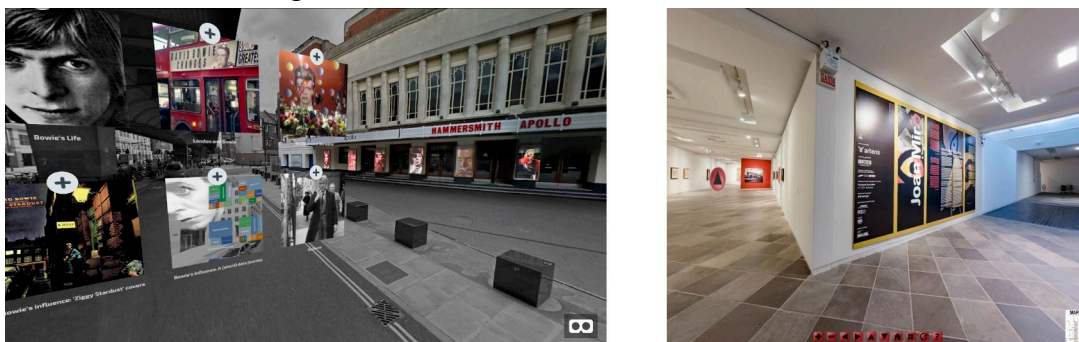


Fonte: Folha de S. Paulo (<https://bit.ly/2z9XLBT>)

Notas: Quando o usuário passa o mouse sobre um ponto colorido (cada cor indica um partido) pode ver a foto e o número de votos de cada deputado eleito em 2018

A fotografia imersiva (360) também pode ser usada para a criação de narrativas interativas (Figura 49), sendo o modelo mais comum conhecido como *tour* virtual. Nele o usuário não apenas observa o ambiente ao seu redor, como pode se deslocar para outros espaços imersivos. Modelos que incluem possibilidades interativas mais complexas estão sendo experimentados, mas dependem ainda de programação específica ou do desenvolvimento de novos aplicativos. Já para a criação de *tours* virtuais há diversas opções disponíveis.

Figura 49 – Narrativas imersivas interativas

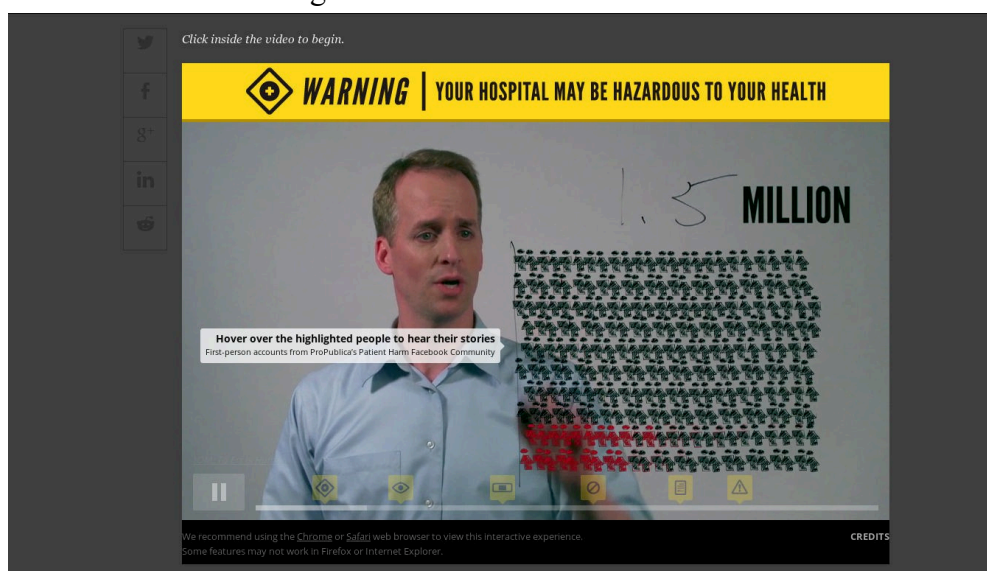


Fontes: Dataverse²⁰⁴ (<https://bit.ly/2ZsAoU0>) e Diário Catarinense (não mais disponível online)

204 O Dataverse (<https://www.dataverse.xyz/>) é uma plataforma construída em código livre, baseada em tecnologia *WebVR* que permite construir experiências imersivas a partir de planilhas Google, sem programação, e com visualização em diversos *headsets*. Aplicativo desenvolvido a partir do apoio do

Mas a produção audiovisual também pode ser interativa (Figura 50). A falta de aplicativos que possibilitem introduzir pontos de decisão do usuário em vídeos pode ser um dos elementos que tenha contribuído para seu uso ainda restrito, pois há a necessidade do trabalho de programadores para sua concretização. Aqui há momentos onde o usuário precisa tomar decisões a respeito do caminho a seguir ou do acesso a informações complementares.

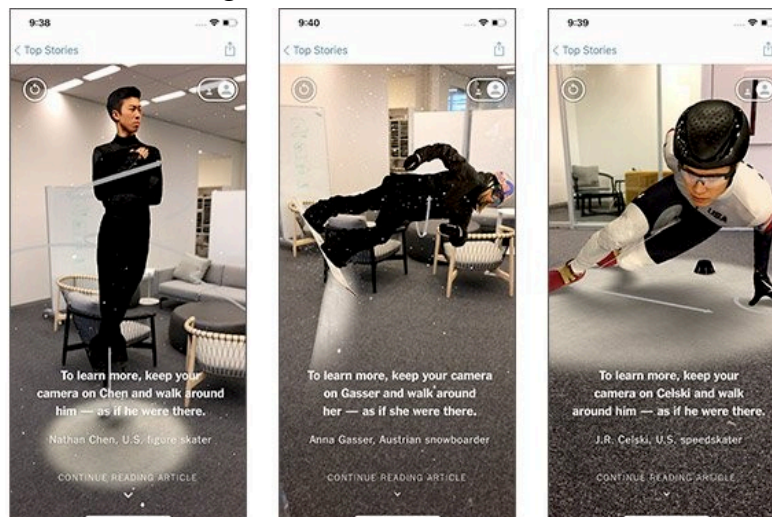
Figura 50 – Audiovisual interativo



Fontes: ProPublica (<https://bit.ly/2NHBpQU>)

Incluí nesta lista a realidade aumentada (Figura 51) por considerar que existe potencial de seu uso, a partir de fotografias e vídeos, no jornalismo. Embora a maioria dos relatos jornalísticos que tenham sido mapeados ao longo da pesquisa valham-se de imagens de síntese, encontramos em ‘*Augmented Reality: Four of the Best Olympians, as You’ve Never Seen Them*’, do *The New York Times*, o uso de fotografias volumétricas de atletas, que podem ser visualizadas no ambiente em que o usuário estiver, bem como circundadas.

Imagem 51 – Realidade aumentada



Fonte: *The New York Times* (<https://nyti.ms/2Lcjp6>)

E embora as imagens de síntese e ilustrações também sejam muito usadas nos *newsgames*, neles no entanto é mais fácil encontrar narrativas que se valem de fotografias e/ou vídeos (Figura 52). Aqui tais imagens comumente são usadas na criação do ambiente do jogo ou para levar informações ao jogador.

Figura 52 – Newsgames

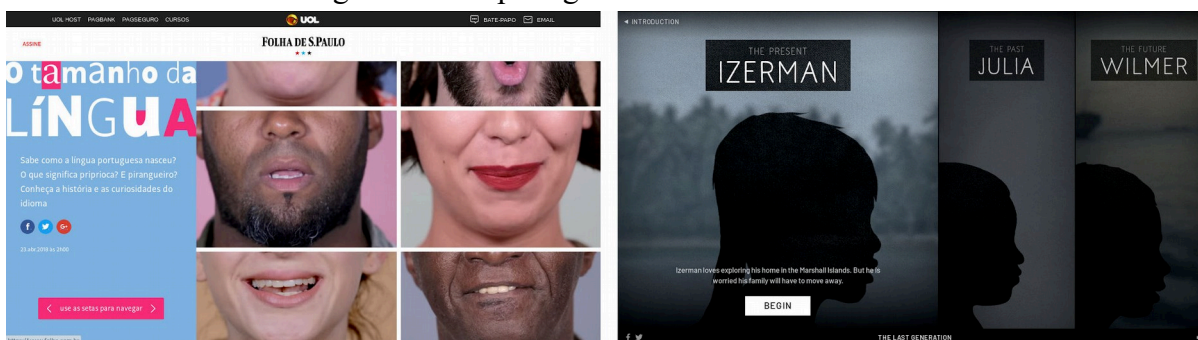


Fonte: Al Jazeera (<https://bit.ly/2hxye01>)

O relato multimídia também pode ser construído de forma que o usuário precise interagir com o conteúdo para explorá-lo (Figura 53). A maioria das narrativas desse formato que mapeei permitem apenas seguir adiante ou voltar, não havendo bifurcações, o que tornaria

a estória mais complexa (tanto do ponto de vista de sua construção quanto de sua leitura). O que algumas delas possuem são capítulos, subdivisão que permite transitar entre os relatos, mas que não implica bifurcações, posto que comumente o usuário só vai para eles pelo menu ou ao final do capítulo anterior.

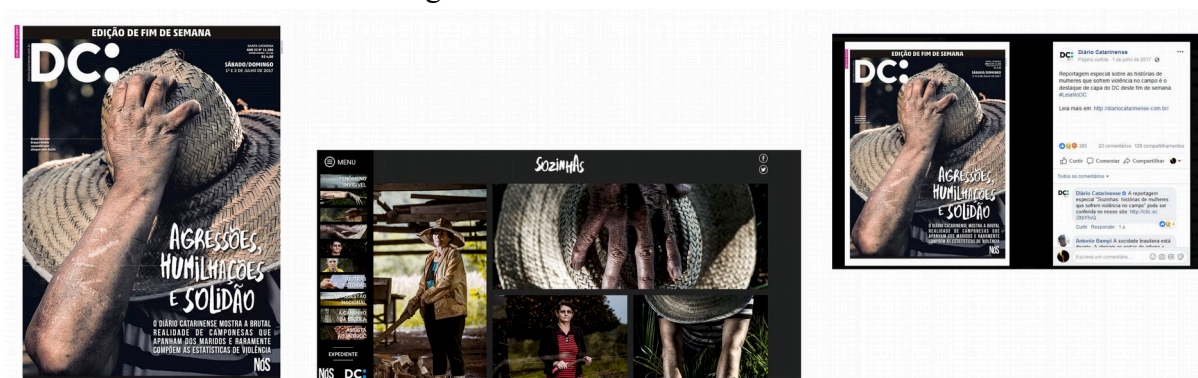
Figura 53 – Reportagens multimídia interativas



Fontes: Folha de S. Paulo (dir. - <https://bit.ly/2ZEvuCE>) e Frontline (esq. - <https://bit.ly/2JLAssZ>) e

Por fim a interatividade pode não constituir-se necessariamente em um elemento técnico da narrativa, mas em uma necessidade básica para que o usuário acesse suas diversas partes. É o que ocorre nas narrativas transmídia (Figura 54). Nelas não há obrigatoriedade de que existam hiperlinks entre as diversas partes, cabendo ao usuário buscar informações que o levem a encontrá-las. E embora geralmente haja uma estória central, cada parte deve funcionar de modo autônomo. “Na *transmedia storytelling*, o engajamento sucessivo com cada mídia aumenta para a audiência a compreensão, o prazer e a afeição com a história” afirma Gosciola (2014, p. 10).

Figura 54 – Narrativa transmídia



Fontes: Diário Catarinense e PIMENTA (2018)

5.7 TRANSFORMAÇÕES NO JORNALISMO

Neste bloco apresento a discussão que estabeleci com os jornalistas das três redações a respeito de transformações pelas quais o jornalismo vem passando e que de alguma forma impactam a produção de relatos a partir de fotografias e vídeos.

As mudanças são perceptíveis até mesmo para os profissionais mais jovens, porque ocorrem intensa e velozmente. Modelos, tradições, formas de fazer e equipamentos usados não são mais estáveis, o que implica a necessidade de contínuo (re)aprendizado, experimentação, reflexão acerca do melhor modo de fazer as coisas, e abertura para o novo.

A gente era muito mais surpreendido com fotos. [...] Até pela própria dinâmica do jornalismo. O jornalismo mudou. [...] Não tem mais tanta gente. [...] É [...] outro modo de fazer. [...] Não tá engessando, não. A gente vai se adaptando e vai mudando. [...] Não vai ser mais aquilo que era antes. E também não vai ser isso que é hoje. [...] Não adianta a gente negar. [...] Por isso que técnica fotográfica, equipamento, é uma balela. Se você ficar se atentando a isso [...] tu não vai durar cinco anos, que é o tempo que dura uma câmera. Daqui a pouco muda o sistema. (FOTO-09)

5.7.1 Impresso x Online

Faz parte deste trabalho observar as transformações impulsionadas pelo deslocamento midiático do jornalismo em direção à internet. E embora a mídia televisiva tenha sido mapeada e levada em conta pelo uso primordial de imagens videográficas, é na transição do impresso para o online que reside o foco desta pesquisa de campo, posto que foram em redações com estas características que realizei observação e entrevistas. Por isso destacarei alguns pontos que observei ou me foram relatados e que ajudam a compreender as implicações dessa transição.

De um lado, e dentro de uma visão ecológica dos meios, observo que se o impresso não morre, ele parece mudar de função. É o que sugere a fala de FOTO-08, dizendo que o jornal impresso pode ser veículo para boas histórias, com boas imagens, impressas sobre um bom papel.

É óbvio que na internet o alcance é muito maior. [...] Só que pra quem [...] é consumidor de notícias, é consumidor de imagem, o cara vai ver a notícia nesse quadradinho [aponta o celular], ou vai pegar uma revista desse tamanho [faz com as mãos um tamanho grande]. [...] Cabe o papel. Mas o bom papel, tanto de conteúdo

quanto de qualidade do papel. [...] Como o vídeo não inibe a foto, a internet não inibe o papel.

EDITOR-08 relata também que o jornal do sudeste passou a perceber que há conteúdos que funcionam melhor no impresso, outros que são próprios para o online.

Por exemplo, essa infografia [ela mostra uma infografia de página inteira, num jornal impresso] funciona bem no digital, mas não com esse formato. [...] Ela fica muito pequenininha. Então ela vai ter que ser vertical. [...] Por exemplo, um vídeo pode virar uma matéria às vezes, mas às vezes não fica bom no papel. Então a gente [...] tá tendo uma maturidade de entender que cada meio tem suas limitações, que às vezes não dá pra passar tudo pra lá ou tudo pra cá.

A *web*, no entanto, acaba com a perenidade daquilo que é publicado. Se uma notícia veiculada na mídia impressa não muda depois de publicada, na online ela é dinâmica, recebendo diversas alterações após a publicação, geralmente sem que o leitor seja informado. É o que ocorre com uma matéria publicada, sem imagens, quando os repórteres ainda estavam realizando a apuração. Assim que retornam à redação um vídeo é agregado. Um ano depois, vejo que o texto da matéria foi bastante reduzido, e o vídeo retirado. Não há mais informação de quando ela foi alterada, sendo apenas indicado ‘atualizado há um ano’. Caso o leitor seja persistente e continue descendo a página, encontrará a matéria original, com o mesmo título, o texto original, uma foto e o vídeo. Tais diferenças e alterações, no entanto, podem confundir o usuário. Ou, possivelmente, nem serem encontradas.

Revisitando o site do veículo do sudeste um ano após a pesquisa de campo vejo uma matéria onde houve troca e adição de fotografias – possivelmente feitas pelo editor que revisa constantemente o site em busca de problemas – mas isso não é informado ao leitor. O que sugere que a indicação de ‘atualizada em’ refere-se apenas à mudanças no texto.

Mas talvez tenha sido o ritmo de trabalho a diferença que mais foi destacada, ou que mais chamou a atenção deste pesquisador, entre o impresso e o online.

Mudou [...] o ritmo de pauta. Tinha dias que eu ficava cinco horas no impresso e fazia uma pauta, duas pautas. Aqui o ritmo mudou. [...] Seis, cinco, sete. De plantão dez, doze... Aí são dez horas. [...] O que mudou é [...] esse trabalho precoce, esse trabalho rápido que você não pode pensar, não pode editar, [...] fica todo mundo enchendo o saco, ‘cadê a foto, cadê a foto, cadê a foto’. (FOTO-05)

A diferença no tempo disponível para desenvolver uma cobertura foi destacada por FOTO-05, que comparou o trabalho na atual redação online com o antigo emprego em um veículo impresso. Ele conta que lá dedicava mais tempo para produzir o material, o que lhe permitia voltar para a redação, baixar e editar o que captava. Hoje a falta de tempo, argumenta, está ligada ao maior número de pautas que precisa fazer diariamente. Ele relata

que no meio de uma matéria já recebe pedido, via *Whatsapp*, para enviar fotos, e que dessa forma não consegue realizar um trabalho mais elaborado, até porque também precisa investir tempo na transferência das fotos da câmera para o *smartphone* e no envio destas para a redação. Isso implica geralmente em também não conseguir tratar as imagens captadas.

No jornalismo online você é atropelado pelo factual, [...] você tem que a todo momento colocar notícia, e esse respirar, no jornalismo online, é que pra mim é hoje o maior problema. [...] Então ou a gente faz ou a gente pensa. Hoje eu tenho um distanciamento um pouquinho maior do fazer porque o meu trabalho não tem mais esse *timing* do factual. Eu produzo hoje pra publicar amanhã na EDITORIA DE CULTURA. Então eu consigo [...] ficar um pouquinho pensando o jornal. (EDITOR-03)

Ideia corroborada por FOTO-06, que explica: “Antigamente [...] tinha um editor que te pautava, no impresso [...]. Você sabia o que ia fazer. No online a coisa é [estrala os dedos, como a dizer que tudo é muito rápido]. [...] Às vezes você não sabe porque vai. [...] No impresso um dia antes você já sabia o que ia ter que fazer”.

Relatos jornalísticos publicados em meio online usam mais imagens que os da mídia impressa. Isso parece estar relacionado tanto à ausência de limitação de espaço quanto à concorrência de atenção que existe na *web*. “Imagem é muito importante [...]. A gente tá numa era que [...] a imagem define tudo. Principalmente no online. Não dá para trabalhar só texto. Precisa ter imagem” diz EDITOR-02, referindo-se à importância de agregar fotos ou vídeos nas notas publicadas no site e nas redes sociais. Mas por vezes a imagem no online tem função apenas ilustrativa.

Tem matérias que vão pro impresso às vezes [...] sem foto. E essa mesma matéria vai pro online. A gente quer colocar uma foto. A foto às vezes é uma foto velha [...]. A gente faz o que na legenda? A gente não coloca uma legenda real. A gente coloca mais crédito. Uma informação menorzinha, sabe, só o nome do local, alguma coisa assim. Para não remeter a nada já que a foto é velha. (EDITOR-02)

Observo diversos casos onde esse acréscimo de imagens ocorre. Em um deles, durante minha estadia na redação do sudeste, uma matéria é publicada no impresso sem fotos, mas no site recebe 17: uma junto ao texto e as outras distribuídas em duas galerias. Nesse caso o texto não mudou, mas vejo em outras matérias que o texto do site pode ser maior que o do impresso. Não observei casos de uso de menos imagens ou texto menor na *web* quando comparado à mesma matéria publicada no impresso. Mas observo situações onde o conteúdo visual e textual é simplesmente replicado, ou então não há aumento no número de imagens, mas sim troca. EDITOR-06 diz que normalmente as fotos da edição impressa acompanharão

as matérias no site, mas que algumas vezes uma foto que não funcionaria bem no papel pode ficar muito boa na *web*. “É muito caso a caso. [...] É um critério ali de avaliação diante das imagens”, explica.

EDITOR-08 lembra que a questão não é apenas de quantidade de fotos, mas das possibilidades que se têm em usá-las. Relata que os tamanhos e posições das fotos publicadas via CMS obedecem alguns padrões. Assim, o uso de *softwares* de editoração eletrônica dá mais liberdade à distribuição das fotografias no meio impresso.

Outro aspecto que muda na comparação entre o impresso e o online são os atores. Pois se no impresso as imagens eram (ou são) escolhidas por editores de fotografia/imagem, no online a decisão cabe geralmente aos próprios repórteres ou redatores que publicam as matérias. “No online, a estrutura de produção é muito diferente dos outros veículos. Cada um é meio editor de si”, diz EDITOR-04.

Não é o mesmo processo de produção [...]. O impresso, um depende do outro. Existe uma cadeia [...]. Aqui [...] existe uma autonomia maior do repórter. E aí ele posta direto e publica. Não tem um acompanhamento como o impresso. [...] Mas... isso ia ser inviável no jornal *online*. Porque a notícia que você tem que publicar agora você ia publicar depois de duas horas. Quer dizer, ia demorar muito tempo²⁰⁵. Então é uma outra dinâmica. [...] O ritmo é outro. (TEXTO-06)

Essa autonomia também é destacada por EDITOR-03, que enxerga de forma positiva esse acúmulo de atividades nas mãos dos repórteres.

No online você é responsável por todo o seu trabalho. Você não depende mais de editor [...]. É óbvio que você tem uma parceria com o fotógrafo, mas hoje em dia, no trabalho que eu faço, nem do fotógrafo mais a gente depende [...]. É um trabalho muito seu, individual. [...] O ônus e o bônus é seu. Eu gosto muito disso [...], de você dominar todo o processo. A pauta é sua, o texto é seu, a imagem na maioria das vezes é sua... [...] Você não tá mais numa montadora de veículo colocando uma peça. Você faz o carro todo. [...] É óbvio que tem um lado que é bem negativo, porque é só o seu olhar que está ali naquela matéria.

No online também parece haver uma variedade menor no uso dos formatos, tanto devido às limitações impostas pelo CMS, quanto pela cultura prioritariamente textual dos repórteres e redatores que selecionam e publicam as imagens. “No impresso, se você chegasse da pauta sem uma foto vertical o EDITOR ficava doido. ‘Cadê a foto vertical? Tem que ter opção’. Aqui não precisa de foto vertical”, explica FOTO-05, que diz fazê-las apenas para matérias do CADERNO DE CULTURA. Ele também relata não produzir fotografias panorâmicas, que caem em desuso com o layout verticalizado das telas.

205 Impossível não destacar que o curto espaço de duas horas é considerado ‘muito tempo’ em uma redação *web*

Mas há profissionais que parecem se incomodar com essas limitações. “Minha obsessão no momento é trabalhar com tamanhos de imagem. Porque tudo tem o mesmo peso no online. [...] As matérias têm sempre o mesmo ritmo”, diz EDITOR-05. Questiono de que forma é possível fazer isso na *web* e ele explica.

É fazer uma programação de uma forma que você consiga dar ritmo às histórias. E que nem tudo seja grandão [...]. As imagens têm pesos diferentes, as imagens têm importâncias diferentes. E às vezes uma imagem tem que ser vista de uma forma pequena. Às vezes ela tem que ser vista de uma forma muito grande. Os mosaicos eles têm um pouco disso mas eles são muito engavetados, eles são muito fechados. Queria [...] que as imagens fossem mais soltas, que elas fossem mais fluidas no site. Esse é um exemplo de uma coisa que eu quero trabalhar.

Talvez o maior problema para concretizar essas ideias seja o tamanho das telas dos *smartphones*, mídia por onde passa mais da metade do consumo de jornalismo atualmente. “Mas é preciso que tudo funcione no celular. [...] Se ele não funciona no celular ele não serve pra nada”, destaca EDITOR-05.

Pela fala de alguns profissionais o jornalismo *online* parece ainda ser pouco conhecido para muitos gestores. “A gente não tem um projeto online, uma unidade de negócio online. [...] Por isso que a gente ainda fica pros dois lados. [...] É uma coisa bem mal resolvida ainda”, diz EDITOR-01. Para FOTO-01 os gestores do grupo estão apenas começando a entender a importância da internet porque “a receita não vem dali, então não é tão importante”. E isso se reflete no trabalho dos jornalistas. “Pensamos às vezes mais pro impresso do que pro online, menos quando é uma pauta que dá pra ver que ela é multimídia” diz FOTO-02. Para EDITOR-02 “o que a gente está precisando hoje [...] é uma gestão real da área online da empresa. [...] A empresa ainda não enxerga 100% que a gente precisa disso”. Mas vejo que isso está mudando aos poucos, e que cada veículo ou grupo tem seu próprio *timing*.

O impresso sempre foi o mais glamouroso, mais importante, aquele que merecia um acabamento maior. E o *online* era visto, até pouco tempo atrás, como um patinho feio. [...] Havia, [...] tempos atrás, uma ideia de que tudo que fosse minimamente exclusivo no jornal só poderia ser publicado no *online* junto com o papel. Hoje em dia já não existe mais essa cabeça. Primeira parte que tem que ser desaguada no jornal é no *online*. Então teve uma mudança de mentalidade muito forte. (EDITOR-05)

Talvez isso esteja relacionado a que o planejamento que existe no impresso, mesmo nas matérias do dia a dia, dá lugar a uma abordagem mais experimental, mais solta no online. “No impresso eu já ia com a página na cabeça. ‘Vou fazer uma foto tal pra encaixar um letreiro

aqui, encaixar uma chamada de matéria’, sabe. [...] A gente tem esse tempo pra pensar. E o online não, é muito [ele dá uma batida ou um estalo, como a dizer que ‘é muito rápido’]” conta FOTO-05.

Mas o online pode dar maior visibilidade para o trabalho dos fotojornalistas, seja pela ausência de limite de páginas – o que permite incluir um maior número de matérias – seja porque nessa pressa e necessidade de publicar a todo instante abre-se oportunidade para experimentações e sugestões. Vejo isso no veículo do centro-oeste, através do relato de FOTO-05, que explica: “Eu fiquei dois anos lá [no veículo impresso] e eu não tenho 25% de reconhecimento do que eu tenho aqui. [...] De todo mundo na rua, de pessoas, de porteiro, de amigo. Até pessoa que você nem sabe que te conhece [...]. Cresceu”.

Mas a qualidade final pode cair em meio a tantas pautas e tamanha pressa. “O que eu mais sinto falta [...] é a qualidade do meu trabalho. [...] No impresso você tinha mais tempo pra pensar, pra chegar, pra editar, pra escolher a foto. Aqui você manda dez e o repórter escolhe qualquer uma”, diz FOTO-05.

E se já houve mudança na passagem do impresso para o *online* agora novamente ocorre outra transição: do *desktop* para o *mobile*. E se a conexão à rede se mantém, o acesso pode se dar de qualquer lugar, as telas são menores, e a atenção do usuário é muito mais difusa. Em novembro de 2018 recebo a informação de que no jornal do sudeste cerca de 80% dos leitores consomem os conteúdos através de *smartphones*.

Muita coisa que a gente pode fazer fantástica pro *desktop*, pro celular não funciona. E uma coisa que a gente começou a decidir é: a gente desenha pequeno e, se der, a gente faz grande. [...] *Mobile first*. [...] Sempre fazer no *mobile* primeiro. [...] A única coisa que nos ajuda é que cada vez mais os monitores estão aumentando. (EDITOR-08)

Seis meses depois do fim da pesquisa, quando volto a conversar com EDITOR-08, ele me diz que o jornal do sudeste decidiu que invés de pensar no digital ou no impresso, focariam no conteúdo, independente de onde será publicado. “Não importa se vai entrar aqui [aponta para uma edição impressa] ou não, ou quando vai entrar. Então, o que a gente conseguiu discutir é ‘vamos desassociar as publicações’. Claro que tudo isso é aos poucos”. Explicou também que pensar mais no *mobile* está promovendo mudanças nos horários e também no fluxo de trabalho e divisão de equipes dentro do jornal. Invés de receber publicações em horários aleatórios, o site passou a ter cinco entradas diárias de conteúdo: madrugada, manhã, almoço, tarde e noite.

Agora tá em curso uma mudança de fluxo. [...] Vão os editores pela manhã e ficam mais ou menos até umas seis, sete da tarde. [...] Eles precisam parar de querer riscar o papel²⁰⁶. O que a gente notava: tinha a subida meio dia, ia pro online. E aí depois, quando chegava o espelho, a produção digital caía e [...] a força [ficava] voltada pro impresso. Então a gente quer diluir as equipes pra constantemente estarem gerando conteúdo [...]. O que a gente tá estudando [...] é ‘vamos ter um núcleo do impresso’. [...] Pegar vinte profissionais e criar esse núcleo. Esses vinte profissionais não vão gerar nenhum conteúdo. [...] Eles pegam e vão validar pro impresso. (EDITOR-08).

5.7.2 A pressa

Outro elemento que chamou muito a atenção deste pesquisador nas três redações – embora em menor grau na do sudeste – foi a constante repetição, por parte de diversos profissionais, de que não dispunham de tempo suficiente para realizar todas as tarefas das quais eram incumbidos. Nesse sentido vejo que a pressa – ou a necessidade de fazer atividades em ritmo acelerado – está relacionada a um aumento da carga de trabalho, o que está conectado tanto à redução do número de profissionais nas redações quanto ao incremento de atividades realizadas em função – pelo menos – da agregação de novos instrumentos bem como da multiplicação das mídias disponíveis e dos modos de contar estórias. Mas também está ligado à cultura da instantaneidade que nasceu com o rádio, desenvolveu-se com a televisão e expandiu-se com o acesso móvel à internet,

Certo dia acompanho um montador de vídeo da *WebTV* do sudeste na gravação de um vídeo. Nessa redação é comum que montadores também façam captação. Ele estava muito gripado, e associava a baixa em sua imunidade ao fato de que havia trabalhado doze horas, durante três dias seguidos, para finalizar alguns vídeos. Diz que a carga de trabalho é intensa porque há poucos montadores atuando. Esse processo de enxugamento foi observado nos três veículos, e nas diversas funções profissionais que acompanhei. “O jornal tá juntando um monte de editoria numa só pra tentar ficar mais barato, pra tentar economizar, pra tentar otimizar, diz FOTO-09.

No veículo do sul obras estavam sendo feitas na época da pesquisa para que fosse possível integrar as redações da TV, jornal e portal do Grupo. No sudeste, sou informado que está em andamento a integração do material produzido pelos dois veículos do grupo.

206 ‘Riscar o papel’ é um jargão da redação que significa planejar visualmente a distribuição de conteúdo.

Eu falo com o fotógrafo do JORNAL DO MESMO GRUPO ‘você tá fazendo essa pauta? Lembra que tem que fazer esquema JORNAL²⁰⁷ também’. Porque [...] pro JORNAL DO MESMO GRUPO eles usam muito grande angular. E no JORNAL é outra linguagem. [...] A gente pede pra eles fazerem as duas linguagens. Eu tô na dúvida ainda, não estudei muito isso... se a linguagem fotográfica pode ser igual nos dois. Eu acho que sim, se a parte gráfica for realmente diferente, mais contundente. [...] Dá pra dar, por exemplo, cortes diferentes. [...] Eu ainda tenho que testar. (EDITOR-08)

FOTO-11 relata que precisou realizar uma matéria no interior de um estado próximo, para onde teve de ir e voltar no mesmo dia. Foi de avião, alugou um carro, viajou até a cidade, fez o trabalho, voltou à capital, e pegou um voo de volta. Conta que um editor reclamou da qualidade do material. “Como ficar bom? Sou humano! Estava cansado. Foi muito corrido”, disse. Para ele, apesar do clima da redação ser muito bom, a pressão por produção leva a que às vezes se esqueça o lado humano. Algo semelhante é apontado por FOTO-08 quando diz que a equipe está muito enxuta, e que os fotojornalistas não têm mais tempo para fazer o trabalho com a qualidade que o jornal deseja e cobra deles.

FOTO-08 acha que editores deveriam argumentar a favor dos fotógrafos. Mas diz que isso não ocorre. Para ele os editores e os repórteres querem só uma foto, mas isso é impossível. É preciso fazer várias, mesmo que se entregue apenas uma. Vai ter que montar equipamento, bolar poses e dirigir (no caso de retratos), pensar a estética e/ou experimentar, para chegar a um bom resultado. “Parece que os caras esqueceram como faz, ou nunca foram pra rua captar”, diz. O que significa que o tempo disponível altera substancialmente o modo de captação de imagens. “Se eu tenho tempo eu tento observar tudo o que tem ali ao redor, o que que eu vou fazer. [...] quando não tem tempo eu tenho que chegar clicando. [...] e observando também”, explica FOTO-03.

A pressa também está relacionada com a inexistência de um planejamento realista, como explica FOTO-03: “Às vezes a gente sai, tem três pautas. Meia hora aqui, vinte minutos ali e meia hora na outra. Sempre atrasa. Então a gente vai acumulando, e a gente às vezes tem que chegar na pauta e ficar dois minutos pra fotografar e sair dali”.

A gente fica com sentimento às vezes de que gostaria de ter feito um trabalho mais completo [...]. Talvez o que implica mais nessa correria é a falta [...] de aprofundar no assunto, de você conseguir pegar mais riqueza de detalhes. [...] Mas a gente acaba se adaptando. A gente acaba vendo uma forma pra poder fazer com qualidade, [...] mas numa forma ágil, que é o que o online exige. (FOTO-04)

207 Fazer ‘esquema JORNAL’ significa que ele deve também produzir imagens na estética do JORNAL, e não só na do JORNAL DO MESMO GRUPO.

Ele diz que a pressa em ir para outras pautas ou publicar a matéria pode fazer com que o profissional só pense ou perceba que poderia ter feito algo diferente depois que sai do local. “Justamente por conta da correria a gente fala ‘putz, eu acho que faltou aquela foto’. Porque na hora ali [...] você até tem uma ideia, mas aí com o tempo, na volta às vezes, a gente vai amadurecendo”. Mas aí já é muito tarde para captar.

E se o tempo de captação de imagens encurtou para os repórteres fotográficos, ele é ainda mais breve quando um repórter de texto capta fotos ou vídeos.

Vai muito da questão do tempo [...] que a gente tem pra produzir aquela pauta. Porque a gente já tem que pensar na outra, porque tem trânsito na cidade... Então às vezes é só o clic, sem muita produção, sem muito pensar. O que geralmente o fotógrafo faz é enquanto você está entrevistando alguém, ele já está estudando o terreno. [...] Ele tem tempo pra produzir essa foto enquanto a gente tá ali escrevendo. (TEXTO-01)

Por menor que seja, esse tempo possibilita que o fotógrafo possa minimamente pensar ângulos e buscar locais enquanto o repórter faz a entrevista, espaço que um repórter de texto que precise captar imagens dificilmente terá.

Por isso há quem tente otimizar o trabalho. FOTO-04 explica que desenvolveu um método próprio para lidar com a pressa da redação em receber imagens.

Eu chego no local e faço o geral, sem pegar o detalhe, nada. Faço a foto geral, de dois ou três ângulos diferentes [...]. E aí já envio. A partir daí já não existe a cobrança da redação pra que eu envie mais fotos [...]. Porque aquilo ali já supriu por pelo menos [...] uns 40 minutos, até se apurar mais notícias. [...] Então esse é o tempo que eu tenho pra poder correr atrás de uma riqueza de detalhes [...]. Antes, não. Antes eu chegava perdido, porque chegava querendo fazer o detalhe pra depois fazer o geral, e aí a redação ficava te apertando. [...] É uma questão de experiência mesmo, de tempo, já saber qual é a foto que a redação precisa inicialmente.

Mas a falta de tempo não tem potencial apenas para reduzir a qualidade do material captado, pois leva a que os profissionais não tenham tempo para experimentar, trocar experiência com outros colegas ou mesmo estudar para criar novas formas de relato. “Exigir esse conteúdo de dez em dez minutos [...] também impede que a pessoa pare pra aprender, porque ela tá produzindo. [...]. Existe um vácuo aí entre a exigência do treinamento e a disponibilidade de tempo pra pessoa treinar”, diz EDITOR-04.

Assim, isso pode estar relacionado ao empobrecimento visual das narrativas online. Para EDITOR-04 o problema não é que o CMS limite as possibilidades de diagramação da matéria, mas que os repórteres e redatores não tenham tempo para estudar os recursos

disponíveis. E, acrescento, tempo para também estudar a linguagem visual empregada nessas narrativas.

A pressa [...] impede você de parar e pensar. [...] O tempo é o nosso grande complicador [...]. Existe uma pressão interna [...] tem que botar coisa no ar, tem que botar coisa no ar. [...] Então isso tudo influencia na composição da imagem. [...] O texto você resolve muito rápido. [...] A imagem não [...]. E se você não tem tempo pra pensar, normalmente é a imagem que vai ser sacrificada, não é o texto. [...] Porque você pega uma pesquisa, os dados tão na tua mão. A foto não está. Se você não tem tempo pra pensar aquilo, você vai acabar resolvendo de outra forma, com uma foto de arquivo, com uma foto... Você não vai produzir uma imagem pensada. Você vai adaptar uma imagem que já existe àquele conteúdo. Aí vão surgir aquelas pesquisas de IBGE com foto de gente em morro. Que é a foto mais óbvia, mas é a que consegue resolver rápido. (EDITOR-04)

Pelos relatos que recebi, o tempo disponível geralmente só é maior em reportagens. “Eu acho que é nosso dever [...] tentar fazer a coisa mais fiel ao personagem [ele enfatiza, sonoramente, o ‘ao personagem’, como a destacá-lo]. Por isso eu acho que você [...] ficando com as pessoas por muito tempo, a chance desse erro acontecer é muito baixa” diz FOTO-09, referindo-se aos trabalhos onde consegue ficar um ou mais dias captando material. Mas mesmo assim esse maior tempo é relativo.

FOTO-12 usa uma metáfora para dizer que o jornalismo cada dia tem menos tempo para se aprofundar nos assuntos. “O tipo de trabalho no jornal que a gente faz com fotografia é como andar de trem e ficar olhando tudo passando pela janelinha. [...] Tu não desce em nada pra ver com calma. [...] As coisas passando e falando ‘nossa, olha que legal!’, e você não consegue se aprofundar em nada”.

5.7.3 Credibilidade

Se as teorias da fotografia já relativizaram, há tempos, um suposto realismo fotográfico, essa era uma noção ainda muito forte entre os consumidores de jornalismo e mesmo entre os jornalistas durante a era da imagem técnica químico-analógica. A digitalização, e a consequente facilitação da manipulação após a captura colocaram em xeque – mesmo que de maneira enviesada – a crença no realismo fotográfico, em função do conhecimento que o público passa a ter no manuseio de tais aplicativos, bem como devido aos muitos casos conhecidos de alterações. E se as manipulações digitais são apenas uma das formas de afastar ou mesmo desvincular completamente a representação que a imagem apresenta daquilo que efetivamente sucedeu-se, isso, no entanto, parece ter contribuído para – junto a outros fatores,

como a desconfiança por parte do público de relacionamentos não explícitos entre empresas jornalísticas e políticos e/ou empresários – abalar uma das bases do jornalismo, que é a crença na veracidade do relato²⁰⁸.

Apesar dessas transformações, as funções dadas a textos, sons e imagens no jornalismo parecem não ter se alterado. Percebo isso quando vejo que a Folha de S. Paulo, um dos maiores veículos jornalísticos brasileiros, afirma, na mais recente edição de seu Manual de Redação, que “o maior patrimônio do jornalismo é a credibilidade” (FOLHA DE S. PAULO, 2018, p. 43), mas não traz sequer um capítulo focado na captação e uso da imagem. Será que os mesmos valores e regras que levam a que se tenha credibilidade em narrativas textuais valem para as imagéticas? Ou os jornais simplesmente continuam a entender que fora a manipulação digital as imagens continuam a ser testemunhos do real?

Por isso questionei junto aos jornalistas das três redações por que eles consideram que as pessoas acreditam nas imagens que são publicadas pela imprensa.

Vejo que os fotojornalistas ainda creem fortemente na capacidade da imagem fotográfica ou de vídeo em carregar testemunho, o que é compreensível pelo fato de que além de produtores das imagens eles são também testemunhas oculares, e teriam grande dificuldade em não enxergar o fato nas imagens que produziram, embora essa não seja uma relação nem automática nem universal. “A imagem [...] ainda tem uma grande credibilidade. Porque é aquela ali. [...] Se, a partir do momento que as pessoas tiverem dúvidas se aquilo ali é aquilo ali, aí o fotojornalismo perdeu a credibilidade” diz FOTO-01.

EDITOR-01 acredita que a credibilidade se assenta “nessa base histórica de que os jornais publicam o que é verdade”. Por outro lado ele enxerga que ela também está relacionada a quem a publica. “A foto do jornal é a foto mais confiável do que a que tá circulando por aí” diz. Nesse sentido, antes de acreditar em um conteúdo específico, os leitores teriam confiança em uma fonte de informação, que pode ser um jornal, site ou emissora de TV. “Eu acho que a pessoa acredita no jornal se ela acompanhar o jornal. [...] Tudo depende um pouco da capacidade da pessoa, né. O discernir”, diz EDITOR-01. Além disso há a credibilidade no grupo também. “A gente sabe que quando uma coisa sai na afiliada

208 A mais recente fronteira de manipulação de imagens são os vídeos. A preocupação com isso levou, por exemplo, o jornal estadunidense *Washington Post* a criar uma espécie de manual de identificação de vídeos falsos: *The Fact Checker's guide to manipulated video* - <https://www.washingtonpost.com/graphics/2019/politics/fact-checker/manipulated-video-guide/?noredirect=on>

da TV Globo ela ganha poder de verdade”, diz EDITOR-04. No entanto, ele considera que também existe a dúvida. “Existe uma credibilidade, mas existe também um movimento de colocar em cheque essa credibilidade. [...] Antes a credibilidade era maior”, fato que ele relaciona ao poder que a internet tem dado às pessoas de questionar as informações veiculadas, por terem acesso a outras versões.

Eu acho que no fundo elas ainda acreditam no jornalismo [...]. Então se você não tá amparado, dentro de alguma coisa confiável, que as pessoas, bem ou mal, confiam [...] a imagem começa a ser questionada [...]. Eu acho que o que dá uma certa credibilidade[...] porque tá dentro dessa embalagem que as pessoas sabem que tem um mínimo de procedimento, de técnica [...]. Acho que tá muito vinculado a isso. (FOTO-12)

EDITOR-06 também considera que as pessoas acreditam que as fotografias publicadas são verdadeiras porque dão crédito ao veículo. Para ele a credibilidade está basicamente focada no veículo, porque a maioria dos leitores não conhecem os fotógrafos.

Uma foto que você faz pela AGÊNCIA-FOTOGRAFICA-A de um caso que parece coisa irreal, se ela for publicada no JORNAL ela tem a chancela de que aquilo foi checado. Quando você sabe quais são as regras de publicação de um veículo grande [...] aquilo tem um verniz de verdade. [...] É bem diferente uma imagem que você recebe pelo *WhatsApp* e quando é um jornalista do JORNAL te dizendo aquilo. (EDITOR-05)

A reflexão apresentada por EDITOR-05 contraria a noção de que as pessoas acreditam mais nas fontes próximas, ou seja, de que uma imagem recebida de um amigo ou conhecido via *Whatsapp* teria mais confiabilidade que a de um jornalista que ela não conhece pessoalmente (MENDES, 2019). Uma estória contada por FOTO-11 também ilustra a crença em fontes diversas de informação, assim como o modo como um jornalista profissional vê esse relacionamento.

Esses dias eu tava falando com o Uber, e ele tava falando ‘eu li uma notícia que o shopping não sei o que é do Lula’. Falei ‘onde você leu isso? Você viu isso no JORNAL? Você viu isso no JORNAL-B, JORNAL-C, JORNAL-D? Se você não viu, cara, você viu isso no blog do Juquinha? [...]’. A gente sabe que os grandes jornais, às vezes, dão um destaque maior pra um assunto e um destaque menor pra outro assunto. Mas os dois assuntos são verdadeiros.

Alguns profissionais, como TEXTO-01, acham que a credibilidade também pode estar relacionada a um jornalista específico quando o leitor já conhece seu trabalho. “Tem muito a questão ‘ah, mas é do fotógrafo tal. Eu conheço a trajetória dele, ele não faria isso. Provavelmente essa foto aconteceu, esse fato aconteceu’”. Para EDITOR-04 os jornalistas que agregam credibilidade ao que é veiculado são principalmente aqueles mais reconhecidos pelo público.

Para FOTO-08 apesar de ainda ser forte a credibilidade no jornalismo vem se transformando.

A gente foi educado a saber [...] que o que passa na TV, o que vem escrito no jornal, nas revistas, é a notícia daquilo que tá acontecendo. [...] É uma convenção. [...] [Mas isso] pode mudar. Tá mudando. As redes sociais são prova disso. As pessoas acreditam mais nas redes sociais, muitas vezes, do que no veículo. Sendo que no veículo tem profissionais que foram treinados pra aquilo, que estudaram pra aquilo, sendo que internet é terra de ninguém, qualquer um coloca qualquer coisa. [...] As pessoas querem acreditar naquilo que elas querem acreditar. [...] Não quer saber de onde é a fonte. Quer saber se tá avalizando o pensamento dele. [...] O mundo do próprio umbigo. Essa disseminação das notícias acaba gerando uma confiança e uma desconfiança [...]. E aí a gente cai nessa institucionalização da mídia, que a mídia fala a verdade. Só que também não, cara. Pode ter uma página de *Facebook* ali do Silvio que fale a verdade. [...] O fato é que tá muito mais fácil de se dizer as coisas, só que cabe a nós interpretar. Eu não sou responsável pelo que você interpreta, eu sou responsável pelo que eu digo. E assim são os receptores ao contrário. Ele é responsável pelo que ele entende, não pelo que o cara tá falando. (FOTO-08)

Para ele os grandes veículos têm relevância e responsabilidade na manutenção da credibilidade do público em relação ao jornalismo. “Supõe-se que [...] uma grande instituição como essa diz a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade? Não! [...] Tudo é editado”.

FOTO-02 considera que as pessoas acreditam nas imagens publicadas pela imprensa por “uma questão de confiança [...] que foi construída com o que o jornalismo fez [...] nas últimas décadas”. Para ele, no entanto, “a montagem [fotográfica] pode tirar essa confiança”. TEXTO-01 considera que não usar imagens montadas no jornal também tem relação com manter a credibilidade.

Para FOTO-03 as pessoas podem diferenciar imagens falsas de verdadeiras “indo a veículos confiáveis”, e deveriam sempre confirmar as informações em veículos jornalísticos. O que destaca sua crença na acuidade dos relatos jornalísticos. Ele diz que mesmo que visse ou soubesse da publicação de uma imagem falsa em um veículo jornalístico não perderia a confiança. “Eu acho que foi sacanagem do cara que mandou a foto”, diz, embora considere que o jornal deveria ter verificado a origem da imagem.

A crença em uma notícia também pode se dar em função daquilo que a pessoa acredita, avalia FOTO-07. “Tem essas questões [...] políticas, partidárias, que às vezes a pessoa já tem uma ideologia [...]. Está do lado do partido dela, está do lado da ideologia dela, então é verdade”. TEXTO-05 considera a questão ideológica relevante, mas enxerga no grau de instrução outro fator que também influi na credibilidade.

Tem muita gente que não gosta do JORNAL, e tem muita gente que idolatra o JORNAL. Eu acho que ainda tem muita relação com a ideologia das pessoas. [...] E eu acho que tem um termômetro muito importante também que é o grau de instrução [...]. Tem gente que recebe tudo ali e não questiona. [...] [...] Um outro tipo de público vai ler, e talvez a credibilidade aumenta a partir do questionamento desse conteúdo e do debate.

Já para TEXTO-X as pessoas ficam em dúvida em relação à veracidade de algo “quando foge do nosso regionalismo”. Para ele é mais fácil você ter alguma informação direta sobre assuntos que acontecem próximo de você, e com isso avaliar melhor uma informação regional. Ele dá como exemplo o caso de uma reportagem que fez sobre uma ‘árvore da maconha’, que existia no entorno de uma universidade privada. Nessa árvore havia uma caixinha.

A pessoa [...] não termina a maconha [...] joga a ponta ali [...] quem não tiver maconha, abre o potinho e tem um saldo. E tem até um fósforo lá. [...] Era uma lenda na UNIVERSIDADE. [...] Eu fiquei andando das sete da manhã e eu fui achar o diabo da árvore duas e meia da tarde. [...] Eu filmei e fiz [a matéria]. Quando a gente jogou aqui, que era regional, [...] todo mundo acreditou porque era uma lenda que já tinha e eu fui lá e mostrei. [...] Aí páginas de maconha começaram a replicar. E quando essas páginas [...] replicaram começou a desconfiança, porque a galera é de fora. [...] Quem está aqui sabe que eu não forjei porque ela já era uma lenda daqui.

Mas a credibilidade também pode estar relacionada ao formato, no sentido de que historicamente aprendemos que determinados modos de exposição estão associados a narrativas realistas, e outros a ficcionais. MONTADOR-X apresenta essa reflexão a partir de uma experiência que realizou.

Eu fiz um especial sobre a revolução russa [...] e encontrei muitas imagens de arquivo de Stalin, Lenin... E eu decidi fazer um curta-metragem que contava a história de como quando Stalin assumiu o poder ele proibiu o jogo de xadrez na União Soviética. E é um documentário contando [...] desde quando ele proibiu até quando Khrushchov torna legal novamente o jogo [...]. O vídeo sou eu contando que eu encontrei um documentário antigo em VHS [...] e traduzi. [...] Esse vídeo é todo falso. Nunca foi proibido xadrez na União Soviética. [...] Mas a minha busca foi isso. Foi fazer um experimento. [...] A maioria das pessoas que eu mostrei, elas compraram totalmente essa narrativa. [...] Até um ex-editor que era [...] simpatizante do comunismo e tinha lido uma biografia do Stalin, ele comprou. [...] Porque todas as imagens que eu coloquei, são reais. Só a narração e a legenda é que são falsas. [...] A estética é de um documentário. [...] No fundo você tem [...] alguém falando em russo, que na verdade eu peguei um audiolivro de russo qualquer. [...] E aí por cima você tem uma *voice over* em português contando essa narrativa do xadrez proibido. [...] Mas eu tenho muitas dicas ao longo do vídeo de que aquilo é falso. [...] Ele tem toda a estética do documentário, mas ele, na verdade, é uma grande mentira. [...] A estética é capaz de mudar sua leitura.

Poucos jornalistas demonstraram relativizar a crença na veracidade dos relatos jornalísticos, o que implicaria em enxergá-los a partir das noções da virada linguística²⁰⁹. TEXTO-06 faz isso no trecho a seguir, e embora refira-se a relatos textuais, a forma como o fez permite expandir seu raciocínio também aos relatos visuais.

Eu não vejo nesses dois extremos. Ou a gente diz verdade, ou a gente diz mentira. A gente conta histórias[...] a partir de [...] versões [...]. [...] Ali tem várias vozes, não só do repórter [...], da empresa [...], da fonte [...]. Eu acho que boa parte dos leitores, quando eles veem aquilo ali, eles entendem como uma... uma correspondência exata da realidade. Mas não tem como [...] você ser objetivo no seu texto. Você tenta ser objetivo no seu método.

EDITOR-07 considera que a credibilidade nos relatos visuais publicados pelos jornais pode estar ligada à crença no realismo fotográfico. Para ele os campos da fotografia e do jornalismo são responsáveis por essa construção cultural.

Quando a fotografia apareceu ela deu espaço para que os artistas visuais [...] pudessem deixar a realidade de lado. Já aí ficou claro que o caráter da foto era esse compromisso com a realidade. [...] Então eu acho que é uma imagem que vem sendo construída aí e que vai precisar de muito tempo para que, culturalmente, a gente veja a foto de uma outra forma. Principalmente no jornal.

209 A virada linguística foi uma mudança na forma de encarar a forma de produção do conhecimento. “A filosofia do sujeito ou da consciência, presa ao platonismo, realça a subjetividade privada em seu momento de representação mental ou reflexo especular da realidade. Pela tradicional teoria do conhecimento, essa relação mente/mundo era central, a linguagem e a comunicação eram secundárias” (ARAÚJO, 2004, p. 106). Com a virada linguística passa-se a compreender que não é necessário haver representações exatas para que haja conhecimento, pois não se compreende mais que haja uma mente que conhece o mundo pela razão, mas que há uma proposição que diz o mundo. “A virada lingüística [...] foi um passo definitivo para sepultar a herança platônica, cartesiana e kantiana, de que há um intelecto com uma capacidade de inteligibilidade [...], um sujeito com uma mente cognitiva com capacidade de produzir por si só o pensamento [...], e um ser dotado de uma razão cujos princípios puros, a priori, armam uma rede para toda e qualquer apreensão racional do mundo [...]. A virada lingüística veio para mostrar que há sentido no pensamento expresso em proposições [...]. O pensamento (Sinn) exprime uma proposição. Já as representações são de um sujeito a quem são dados objetos. Estados de coisa são apreendidos em pensamento, isto é, para se poder pensar e extrair fatos no mundo dos objetos representados, eles têm que vir expressos em proposições assertóricas, dotadas de valor de verdade. O pensamento liga-se a estados de coisa, e, para tal, serve-se da estrutura proposicional, portanto, de uma estrutura lingüística, gramaticalmente aceitável, pública, com significado compreensível por todos que usam as mesmas expressões; seu conteúdo assertórico leva à pergunta pela verdade ou falsidade, portanto, ao posicionamento quanto à validade do juízo assertórico.” (ARAÚJO, 2004, p. 107). Tal compreensão vai contra a noção anterior – causal – de que a linguagem seria capaz de representar univocamente algo, ou seja, que um nome correspondesse ao um objeto. A partir de então compreende-se que o pensamento é exposto em proposições (que, para os fins de nosso trabalho, podem ser textuais, imagéticas ou sonoras), as quais são expressas através de uma estrutura, que pode estar sujeita a verificações de verdade/falsidade.

5.7.4 Objetividade

A crença dos jornalistas na acuidade das notícias – e de que os leitores também compartilham dessa visão – parece estar relacionada ao ideal de objetividade jornalística, no sentido de que apesar da intermediação da linguagem – textual, visual ou sonora – é possível manter uma ligação direta e clara entre fato e relato. Por isso incluí um questionamento sobre a objetividade do trabalho realizado pelos fotojornalistas nas entrevistas que realizei. Mas ao buscar discutir essa questão através de exemplos vivenciados ou hipotéticos, nas redações do sul e do centro-oeste, os profissionais respondiam as questões sempre focando nos exemplos, sem refletir acerca da possibilidade ou dos limites da objetividade jornalística. Foi apenas na redação do sudeste que as respostas dialogaram diretamente sobre a possibilidade ou não de um relato objetivo. Por isso focalizo aqui apenas esses profissionais.

No sentido de ir direto ao assunto, sem rodeios, FOTO-09 acha que o jornalismo tem de ser objetivo. “Acho que tem que ser objetivo até pra se atingir o público de fato, sem ter muitas delongas. Porque é um jornal diário. Não tem como atingir o público como se fosse um livro, uma matéria de revista. Tem que ter a objetividade do fotojornalismo diário”. Mas ele considera que objetividade não existe se o sentido for o de que o fotógrafo não interfere na mensagem que produz.

Isso é um pouco de hipocrisia. Falar que você ali é só uma máquina fotografando aquilo. Não. É sua cara, você tá pensando, você tá fazendo aquilo porque você acredita em alguma coisa. [...] Todo mundo tem as suas paixões. E o lance é você saber desassociar isso do seu trabalho. [...] Óbvio que é muito difícil. [...] Óbvio que é uma leitura minha. [...] Não é uma leitura do jornal. [...] Por isso que você tem que se informar, por isso que você tem que ler, por isso que você tem que saber quem que é. (FOTO-09)

EDITOR-05 diz que a objetividade completa, ideal, não existe. “O fotojornalismo é calcado numa ideia super dramática, enviesada, sobre qualquer tipo de evento. Você tradicionalmente vê a escolha de fotos feita a partir daquilo que é espetacular, daquilo que é exótico, daquilo [...] que não representa o que é o comum daquele evento”. Ele cita a revista *Colors*²¹⁰ para exemplificar o que considera ser uma fotografia fria e mais objetiva.

Por exemplo, eles vão falar sobre protesto, eles não vão lá e fotografam... um protesto de sem-terra. Eles vão lá e fotografam *stills* dos objetos usados pelos sem-terra durante o protesto. Então o facão, a madeira, um capacete... Eles tentam, assim, desconstruir o que foi o protesto. Deixar de um jeito mais objetivo e mais direto.

²¹⁰ Disponível em <https://shop-colorsmagazine.com/>

EDITOR-05 chama essa estética de ‘forense’. “São coisas que se aproximam muito mais de uma objetividade do que uma foto que tem uma pessoa chorando do lado de um caixão”, diz. Para ele o fotojornalismo ainda busca muito emocionar, o que ele considera um problema. Nesse sentido a ideia de isolar os objetos, fazendo fotos produzidas, e não captando o espontâneo, seria uma maneira de tentar descrever a pessoa retratada.

Em vez de você dar um significado pra aquela pessoa. Quando você trata a pessoa mais como substantivo do que como verbo, você tá chegando mais próximo de uma objetividade. [...] Mas sinto que é uma batalha quase perdida. [...] A tradição do fotojornalismo é uma outra coisa. É a coisa Bressoniana, é a coisa da ação, é a coisa pra enternecer, pra atrair o leitor... tem uma coisa um pouco vendedora. (EDITOR-05)

Ele cita o trabalho do Coletivo Trema²¹¹, formado por quatro fotojornalistas que atuaram em veículos do sudeste, e que contaram desta forma a reintegração de posse da comunidade do Pinheirinho, em São José dos Campos.

Esses caras fotografaram essas pessoas que participaram desse protesto pra repelir a reintegração de posse. Primeiro a pessoa com a roupa dela normal e depois ela vestida num fundo branco. [...] É um jornalismo, pra mim, muito mais descritivo. Você tá isolando a pessoa do meio em que ela vive ali pra descrever quem que é aquele personagem. [...] A pessoa não tá interpretando um papel, ela não tá fazendo uma posição de dar uma cacetada. Ela tá simplesmente parada em frente à câmera, como se fosse um objeto de estudo.

A coexistência entre objetividade e subjetividade, ou – talvez possa ser compreendido dessa forma – entre a expressividade e a documentação, na produção fotográfica, é apontada por um fotojornalista, sugerindo uma visão desatrelada da compreensão da imagem como espelho do real, mas que nem por isso é tomada como ficção.

Eu não acredito nessa objetividade do jornalismo. Eu acho que o fato de ter alguém ali por trás fazendo já é subjetivo. A escolha da pauta [...], o modo como você vai abordar, etc., já tem uma subjetividade. [...] E a fotografia mais ainda. [...] Eu acho que a gente consegue contar [...] porque tem uma coisa mista entre a subjetividade e a objetividade. [...] Inclusive essa subjetividade é boa porque também gera um outro tipo de reflexão. [...] Você tem tanta informação hoje, tanta coisa chegando, que se você for uma coisa simplesmente objetividade pura... a fotografia perde até o sentido.(FOTO-12)

E podem haver momentos, ou tipos de trabalho, onde o fotógrafo tenha mais espaço para incorporar seus pensamentos ou ideias, seu modo de ver o mundo ou sua compreensão a respeito do assunto em foco.

Um retrato carrega muita influência disso [da bagagem cultural do fotógrafo]. Ou uma cobertura jornalística. Cotidiano já não, você tem que ser isento. Tem o meu estilo de imagem, mas o meu estilo de imagem não altera a realidade. [...] Acho que

211 <http://www.trema.co/work.php?id=14>

a isenção total não existe. [...] Eu posso estar do lado de quem tá batendo e não de quem tá apanhando. [...] A imagem, ela vai favorecer alguma coisa sempre. O seu posicionamento já acaba com uma verdade absoluta. [...] Isenção é você não chegar lá com uma ideologia política. [...] É chegar aberto pra ver aquilo que você consegue descobrir ali. [...] Eu ter a minha opinião não quer dizer que eu preciso levar ela pra pauta. [...] A minha bagagem vai construir o estilo da minha imagem, mas não o conteúdo da minha imagem. (FOTO-10)

Apesar de relativizar a ‘verdade’ fotográfica FOTO-10 afirma: “Você vai documentar a guerra, aquilo ali é a verdade. Você tá abrindo uma janela dentro da casa do leitor, da verdade, uma cena dali”, repetindo a tradicional compreensão de que a fotografia é uma ‘janela’ que permite ver o mundo. O que destaca a força que essa noção ainda tem, mesmo junto a quem reflete criticamente sobre a objetividade da imagem jornalística.

5.8 FOTOJORNALISTA E FOTOJORNALISMO

A partir do cruzamento entre o que foi mapeado de produção jornalística com fotografias e vídeos, da observação de campo e das entrevistas, retorno ao ponto de início desta pesquisa para revisar a compreensão de fotojornalismo e de quem é e o que faz um fotojornalista. Faço isso a partir da noção de que vivenciamos uma hibridação das funções profissionais e o ocaso de outras, como já foi apontado.

5.8.1 Quem é fotojornalista hoje, segundo os profissionais

Os entrevistados foram questionados sobre quem pode ser considerado fotojornalista ou cinegrafista hoje, quando diversos profissionais captam fotografias e vídeos. E as respostas apontam tanto para a pulverização da possibilidade de captação quanto para a especificidade de um trabalho mais focado na linguagem visual.

“Fotojornalista é um profissional que vive captando imagens jornalísticas. [...] O fotógrafo de um jornal ele é um fotojornalista de essência” diz FOTO-10. Embora essa explicação se aproxime muito do conceito tradicional, o uso da palavra ‘imagem’ na primeira frase indica que ele não compreende o trabalho do fotojornalista como atrelado apenas à captura de fotografias.

Para TEXTO-02 um fotojornalista é alguém que tem a habilidade de saber usar os elementos técnicos para dar determinados efeitos nas imagens. Para ele essa é a diferença

entre uma foto borrada intencionalmente e outra tremida ou fora de foco. O que implica que o fotojornalista é o profissional que não capta qualquer imagem, mas consegue selecionar e elaborar elementos visuais que contribuem para contar a estória, “dando ênfase [...] a um detalhe que ali ninguém viu e ele flagrou”. Ele compreende as funções tradicionais como especialidades que hoje se hibridizam.

Eu acho que [as funções de repórter de texto, repórter fotográfico e repórter cinegráfico] estão se misturando, mas cada um tem a sua especialidade ainda. Cada um é especialista. Eu acho que o fotógrafo pode escrever, mas a foto dele tem que ser melhor do que o texto dele. E eu posso fotografar, mas o meu texto tem que ser melhor do que a minha foto.

Já EDITOR-04 diz que um repórter fotográfico é quem produz fotografias, embora quando, depois, eu pergunte se esse profissional torna-se cinegrafista ao captar vídeos, ele amplie o conceito.

Eu acho que é um novo profissional quando junta tudo isso. Que eu não sei o nome. [...] O que o mercado tá pedindo é um profissional multimídia. O que a gente exige são profissionais que são especializados numa coisa e que fazem também a outra. [...] São híbridos esses profissionais aí. São híbridos com foco numa coisa só. [...] O jornalista o foco dele é o texto, mas ele [...] faz também a foto por necessidade. Não é nem porque ele quer. É porque é necessário. Repórteres fotográficos [...] diante da necessidade que o mercado impõe hoje, fazem também o vídeo.

Mas ele diz que os veículos ainda não recebem, das universidades, profissionais preparados para trabalhar nessas diversas linguagens. “Eu acho que precisa preparar mais pra um guarda-chuva. Você não faz só texto, você vai contar uma história com todos os recursos que contar essa história permite. A gente tá na transição pra esse caminho ainda”, diz.

Para EDITOR-07 “repórter fotográfico é quem traz a foto que eu preciso”, e nesse sentido deve ser alguém que consiga atuar em diferentes tipos de pauta. Essa noção, no entanto, é mais abrangente que a ideia de ‘especialista’ indicada acima por TEXTO-02, porque se um repórter de texto trazer uma imagem útil, ele também será – dentro dessa concepção – um fotojornalista. Ideia semelhante à de FOTO-02, que diz que quando um repórter de texto fotografa ele está fazendo fotojornalismo pois “de qualquer maneira a foto dele tem algum tipo de informação sobre o fato. [...] pode não ser uma coisa tão plástica assim como se fosse um repórter com mais experiência [...]. Mas ele tá fazendo algo que eu acho que vale como fotojornalismo”. Para TEXTO-01 quando um repórter faz fotografias ele está fazendo fotojornalismo porque “foi incumbido para aquela missão de tentar repassar os fatos dali. Se ele está no lugar, no momento da notícia, ele tem que, através daquela

fotografia, tentar expressar o máximo o que aquela notícia quer dizer, através da foto”. O que sugere uma ampliação do conceito de repórter, que deixa de ‘reportar’ o fato através do texto para fazê-lo através de todas as linguagens disponíveis. E sugere que não apenas fotojornalistas produzem fotojornalismo.

Mas a identidade do fotojornalista pode manter-se preservada. Para FOTO-03 quando um repórter de texto fotografa ele não está sendo fotojornalista, mas está simplesmente “fazendo o trabalho dele de repórter”. TEXTO-02 diz que não se considera fotojornalista quando fotografa, “porque eu acho que tem que ter elementos que eu não sei explorar pela falta de prática. Que eu aprendi, [mas] que eu não sei mais fazer, como na estória do ISO, do obturador. [...] Elementos técnicos que me faltam no dia a dia”. Fala que indica uma compreensão bastante tecnicista do papel do fotojornalista, mas que é ampliada pela explicação de TEXTO-03.

Eu não posso me considerar um repórter fotográfico porque eu tô fazendo uma foto. Mas ao mesmo tempo naquele momento talvez eu esteja sendo um repórter fotográfico, enfim, ou tentando ser [...]. Mas eu me sinto um repórter. Um repórter que faz foto e vídeo [...]. Eu não me considero um repórter fotográfico porque [...] eu não sou capaz de fazer qualquer pauta. [...] De fotografar qualquer pauta ou de filmar qualquer pauta. Eu não me sinto preparado. (TEXTO-03)

Observando o trabalho dos profissionais penso que o fotojornalista tem de ser adaptável, capaz de captar os mais diferentes tipos de imagens fotográficas e videográficas, de modo expressivo e informativo, por vezes para a mesma pauta. Precisa ter domínio técnico, estético e ético da linguagem visual, e ser capaz de pensar em como essas imagens funcionarão na construção de uma narrativa sincrética. Pautou, tem de fazer. E tem de fazer bem-feito. Como ouvi de um fotojornalista durante a observação de campo: “foto ruim não é publicada”.

Percebo assim que hoje existe espaço tanto para o profissional híbrido, que geralmente traz a imagem mais imediata, e para o profissional especializado na captação de fotos e vídeos jornalísticos, que é acionado quando se busca material visual de qualidade. Mas EDITOR-01 lembra que para que esse espaço se mantenha o profissional de imagem “tem que estar preparado e estar sempre buscando. Tem que estar sempre se atualizando. [...] Tem que estar sempre experimentando e sempre propondo coisas”. Ideia que caminha no sentido apontado por Silva Júnior (2014) de que são os fotojornalistas que precisam abrir caminho para as mudanças a partir de trabalhos de excelência.

5.8.2 O descolamento entre fotojornalismo e fotojornalistas

Como foi extensamente relatado até aqui, as fotografias e vídeos usadas nos relatos jornalísticos são captadas por diversos atores. Dentro das equipes de jornalismo isso já não é exclusividade dos fotojornalistas, pois também usa-se imagens recebidas de diversas fontes externas, as quais são captadas por profissionais, amadores ou câmeras operadas remotamente.

Por isso compreendo, a partir do que foi exposto, que fotojornalista é um profissional que atua em equipe jornalística prioritariamente na captação de fotografias e vídeos. Assim ele é um especialista na produção de imagens técnicas para uso jornalístico.

Tal noção implica enxergar que hoje estamos vivenciando um descolamento entre os conceitos de fotojornalismo e fotojornalista. Historicamente o fotojornalismo nasce junto com a criação das funções de fotojornalista e editor de fotografias. Essa unidade, no entanto, começa a se desfazer mais intensamente na virada para o século XXI. Isso ocorre porque o fotojornalismo se expande, não dizendo mais respeito apenas ao trabalho de fotojornalistas e editores de fotografia.

Compreendo, também à luz da observação de campo, que isso que chamo de expansão do fotojornalismo o leva a trabalhar com todas as produções jornalísticas que fazem uso narrativo, discursivo ou ilustrativo de fotografias e vídeos. Essa produção – acredito – não pode ser vista de forma isolada da sua formatação em páginas ou telas, posto que é isso que constrói o relato jornalístico em si. Assim, entendo que o fotojornalismo tende hoje a ser encampado por uma área um pouco mais abrangente, que vem sendo chamada de jornalismo visual (GYNNILD, 2019).

Jornalismo visual é um termo guarda-chuva que se refere ao projeto de plataforma de jornalismo bem como aos elementos específicos, ou gêneros visuais, dentro dos quadros de um projeto de plataforma. Como produto final de processos jornalísticos complexos, o termo compreende os elementos narrativos de uma estória que podem ser vistos ou assistidos. Os principais elementos de jornalismo visual incluem fotos e vídeos, charges e animações, visualizações de dados, apresentações multimídia, e gráficos. Em uma perspectiva semiótica, o jornalismo visual comunica sentido através de diversos signos inter-relacionados²¹². (GYNNILD, 2019, p. 1)

212 No original: “Visual journalism is an umbrella term that refers to journalism platform design as well as to the specific elements, or visual genres, within the frames of a platform design. As an end product of complex journalistic processes, the term comprises the narrative elements of storytelling that can be seen or watched. Major elements of visual journalism include photos and videos, cartoons and animations, data visualizations, multimedia presentations, and graphics. In a semiotic perspective, visual journalism communicates meaning through a multitude of interrelated signs”.

Isso implica que o fotojornalismo, assim como o videojornalismo, a infografia, a produção gráfica, a programação visual para *web*, e mesmo a criação de charges e ilustrações, podem ser compreendidos como fazendo parte de uma área maior, que a cada dia precisa trabalhar de forma mais interconectada. O que acarreta que ao longo do tempo possa vir a ocorrer um apagamento dessas subdivisões, em prol do que lhes é coletivo. É nesse sentido que compreendo que o fotojornalismo hoje está a se transformar em jornalismo visual.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo final buscaremos destacar elementos que constituem o cerne daquilo que enxergamos como as transformações que levam o jornalismo a transitar de um modelo baseado principalmente na produção e reflexão a respeito de fotografias (fotojornalismo) para outro mais abrangente, híbrido e convergente, onde fotografias, vídeos e derivados interagem cada dia mais com outras imagens (jornalismo visual) para compor narrativas sincréticas. Onde as imagens não podem mais ser pensadas como linguagem isolada (que nunca foram), onde todos os profissionais precisam saber captar e produzir narrativas com imagens, onde os especialistas perdem espaço em função de um modelo de convergência focado em resultados econômicos, onde os dispositivos técnicos se transformam aceleradamente e tanto criam como são criados por nossos hábitos. Onde essas transformações, por fim, vêm mudando a forma de fazer jornalismo, e ao agregar de modo muito mais intenso uma camada visual de significados, fazem com que seja necessário repensar alguns valores e convenções que antes estavam ligados (quase que) exclusivamente ao mundo das letras.

6.1 UM BREVE RETORNO AO INÍCIO DA PESQUISA

A partir do que apresentamos, baseados na revisão de literatura e na pesquisa de campo, compreendemos que não é mais possível enxergar o fotojornalismo como uma função profissional, pois essa seria uma visão reducionista, uma vez que além do especialista na captação de fotografias e vídeos para uso jornalístico – o fotojornalista – outros atores também produzem tais imagens com a mesma finalidade. Além disso entendemos que o fotojornalismo não pode ser mais visto como um tipo de imagem usada pela imprensa, pois essa seria uma compreensão que o reduziria, uma vez que hoje os veículos de imprensa se valem de inúmeras fontes de imagens que estão fora desse restrito círculo, como ocorre quando um jornal usa fotos feitas por um policial ou obtidas a partir de *frames* de vídeo de uma câmera de segurança, ou ainda quando imagens produzidas para a imprensa são expostas em uma galeria de arte.

Assim compreendemos o fotojornalismo como uma subárea do jornalismo visual, dedicada a produzir a porção imagética de relatos jornalísticos sincréticos feitos com imagens

técnicas estenopeicas²¹³. Em outras palavras, ocupa-se de captar, indexar, selecionar, tratar, editar e criar narrativas visuais com fotos e vídeos, bem como trabalhar em interface com profissionais e amadores que produzam tais imagens, de modo a construir relatos sincréticos a partir dos diversos discursos textuais, visuais e sonoros disponíveis. Isso denota que suas fronteiras são fluidas, e que um profissional pode captar informações em mais de uma linguagem e produzir para mais de um campo ou mídia a partir da mesma imagem ou série. Isso implica também que os profissionais que capturam e editam vídeos, seja para uma *WebTV* ou para um telejornal, estão atuando dentro do que aqui consideramos fotojornalismo.

Enxergamos, no entanto, que tal compreensão dificilmente será bem-aceita nos meios profissionais, já acostumados à nomenclatura e separação tradicionais. Por isso, embora seja um conceito bem mais amplo, acreditamos que o termo ‘jornalismo visual’ pode não apenas englobar tudo que é feito com o nome de fotojornalismo, como passar por cima de eventuais rugas profissionais entre nomenclaturas historicamente aceitas. Assim, concordando com Gynnild (2019), nós o compreendemos como o conjunto de atividades feitas com o intuito de criar relatos jornalísticos, em qualquer formato, com a contribuição de elementos visuais (fotos, vídeos, desenhos, gráficos, desenho de página, etc.). Para ser efetivado o jornalismo visual se vale do trabalho de inúmeros profissionais – editores de imagem, fotojornalistas, repórteres, cinegrafistas, diagramadores, infografistas, montadores/editores de vídeo, ilustradores, chargistas, etc – especializados em uma determinada atividade. Nesse contexto vemos que os fotojornalistas passam a ser compreendidos como profissionais especializados na captação de fotografias e vídeos para uso jornalístico e que trabalham com câmeras convergentes. Desta forma continuarão a ser diferenciados dos cinegrafistas, ou seja, daqueles profissionais especializados na captura de vídeos para uso jornalístico, que trabalham com câmeras de vídeo. Apesar de nos parecer uma separação que prioriza questões ligadas aos dispositivos, enxergamos que ela é historicamente forte e por isso tem potencial para manter-se ainda por um bom tempo antes que possamos compreender que esses profissionais realizam funções semelhantes o suficiente para terem o mesmo nome. Demarcamos, desta forma, que historicamente essas especializações foram se formando por caminhos diferentes, mas que hoje há sobreposições entre elas por conta das transformações que ocorreram na cultura

213 Imagens feitas com dispositivos baseados na câmara escura, como máquinas fotográficas e filmadoras.

(visual), nas atividades laborais, nos dispositivos técnicos e nas formas de comunicação humana.

Importante ressaltar que não propomos aqui uma nova nomenclatura, uma vez que o termo ‘jornalismo visual’ já vem sendo adotado por outros autores. O que buscamos ressaltar, ao apontar que o fotojornalismo passa a ser englobado pelo jornalismo visual é que está havendo uma conexão mais forte entre todas as visualidades dentro da produção de relatos jornalísticos, o que não enxergamos que tenha ocorrido no modo de produção que originou o fotojornalismo no século XX. Muito embora o jornalismo já se valesse de ilustrações, charges, imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas, a forma de usá-las não era elaborada de modo a valorizar uma forma de comunicação onde os elementos visuais interagissem com objetivo de ampliar o sentido. Compreendemos que a partir do momento em que há uma busca por essa conexão entre as diversas visualidades – algo necessário em função da transformação cultural e tecnológica pela qual estamos passando – a produção de imagens fotográficas e videográficas vai se adaptando a tais usos e funções, o que altera a própria linguagem. Assim, ao dizermos que o fotojornalismo transita para o jornalismo visual buscamos enfatizar que há (ou é preciso que haja) uma ligação mais forte entre todos os discursos visuais empregados na criação de relatos jornalísticos, a fim de equilibrar o uso de sons, imagens e palavras na produção de narrativas sincréticas, antes dominadas pela linguagem textual.

Mas para que o jornalismo transite da era do fotojornalismo para a do jornalismo visual nos parece fundamental que se desenvolva, entre profissionais e veículos, uma compreensão a respeito de fotografias e vídeos embasada em um ponto de vista complexo, e que incorpore tanto a subjetividade dos atores que a produzem quanto a expressividade do próprio meio, abandonando de vez os mitos de espelhamento do real e de objetividade da linguagem. Isso precisa ocorrer não apenas entre os profissionais, mas também nas visões a respeito da profissão que obras de ficção e peças publicitárias constroem junto à sociedade. É necessário que o jornalismo passe a se ancorar em novas mitologias, baseadas em compreensões que contemplem a virada linguística. Isso permitirá trabalhar com as potencialidades e limites reais das linguagens visual, sonora e textual, e possibilitará construir uma relação mais honesta com o consumidor de jornalismo.

É relevante, para fechar o ciclo de reflexão a respeito de nosso objeto, retornar às duas hipóteses formuladas, de modo a observá-las e reavaliá-las a partir do que foi apresentado ao longo da tese. A primeira delas sugeria que a transformação e expansão do fotojornalismo traz dificuldades técnicas, éticas e estéticas para todos os profissionais envolvidos com a produção jornalística, e não apenas para os fotojornalistas. Enxergamos que essa hipótese se confirma, uma vez que observamos e ouvimos dos entrevistados relatos a respeito da dificuldade em acompanhar a rápida transformação de dispositivos, que os leva a precisar reaprender técnicas e repensar estéticas. Mas essas possibilidades – que surgem ou se reconstroem – promovem novos dilemas éticos, que precisam ser compreendidos sob o prisma dos valores jornalísticos fundamentais. Além disso, como os atores envolvidos na captação, edição e publicação de narrativas jornalísticas com fotos e vídeos vêm se transformando, isso faz com que tais questões não digam mais respeito apenas a fotojornalistas e editores de fotografia, mas a um grupo maior de profissionais que agora se valem delas.

Porque se as atividades que antes eram exercidas por um editor de fotografia passam a ser incorporadas por repórteres ou redatores, eles precisarão compreender e dominar também a linguagem visual (usar critérios informativos e estéticos na seleção, usar imagens que possam ir além da ilustração ao texto, etc.), necessitarão pensar questões éticas ligadas às imagens (vislumbrar diversas camadas de significado imagético, compreender implicações do crédito de autoria e do tipo da imagem, etc.). O mesmo podemos pensar a respeito do repórter de texto que fotografa ou grava vídeos, pois ele precisará pensar em como captar uma imagem dentro de parâmetros informativos e expressivos, como usar recursos da linguagem fotográfica para sugerir relações com o acontecimento ou personagens, de modo a não limitar-se à produção de meros ‘registros’ ou ‘bonecos’. Isso também vale para os fotojornalistas quando precisam produzir vídeos ou realizar entrevistas, uma vez que deverão incorporar a seu acervo de práticas e conhecimentos, por exemplo, a produção de enquadramentos dinâmicos, o planejamento da sequência de captura, o cuidado com aspectos do áudio, ou o estabelecimento de um diálogo com o entrevistado que não se limite à mera reprodução de perguntas pré-definidas.

E se ainda temos especialistas – fotojornalistas e cinegrafistas, por exemplo – cada vez mais eles agregam novas funções, veem as tradicionais serem realizadas por outros profissionais, e precisam atuar em equipes. Mudanças que poderiam funcionar bem se fossem

movidas pelas transformações culturais, mas ao serem feitas a partir de necessidades empresariais de corte de custos levam a distorções como as vistas quando uma linguagem é trabalhada a partir de pressupostos de outra.

A segunda hipótese apontava que os fotojornalistas são profissionais especializados que tendem a perder espaço dentro do jornalismo de modelo convergente. Também ela se confirma, posto que compreendemos que fotojornalistas são hoje um seleto grupo de especialistas na captação de fotografias e vídeos, e que eles estão perdendo espaço porque outros atores dentro das equipes jornalísticas (principalmente repórteres e redatores), fora delas (cidadãos que compartilham fotos e vídeos em redes sociais, profissionais – como bombeiros ou policiais – que presenciam e registram ocorrências de interesse jornalístico, etc.) ou câmeras operadas remota ou automaticamente (câmeras de segurança urbana, residencial, em veículos, etc.) também fornecem imagens para serem usadas no jornalismo.

Vimos que as faculdades de jornalismo respondem apenas por uma parcela da formação daqueles que captam fotografias e vídeos. Por isso é importante situar que essa formação se dá através de vários caminhos, que atuam de modo complementar:

- Graduação em jornalismo ou outros cursos universitários;
- Cursos técnicos de fotografia, de curta ou longa duração;
- Formação autodidata (com grande influência dos materiais disponíveis online);
- Observação do trabalho de outros profissionais;
- Troca de experiências com colegas;
- Experimentação.

E essa formação polivalente, obtida em cursos universitários ou fora deles é que possibilita a atuação em modo multitarefa, que hoje está a minar o espaço dos especialistas.

6.2 HIBRIDAÇÕES

A impossibilidade de separação entre sujeito e objeto, conforme preconiza Latour (2012 e 2013), é vista em diversos momentos ao longo da pesquisa, como – por exemplo – quando uma câmera que possibilita fotografar e filmar ‘age’ no sentido de transformar relações de trabalho (fotojornalistas acumulam outras funções), modos de atuação (fotojornalistas que usam tripé para fotografar e filmar a partir do mesmo ponto de vista, buscando criar uma

narrativa visualmente integrada), modos de contar histórias (relatos multimídia) ou processos de aprendizagem (a captura de imagens em movimento passa a fazer parte do estudo da fotografia). Ou quando a disseminação da formação universitária, principalmente em jornalismo, atua no sentido de que os profissionais estejam habilitados a não somente produzir relatos textuais mas também sonoros e imagéticos, o que os leva a se relacionar de modo mais fluido com equipamentos de captura de sons e imagens, a refletir mais sobre os limites e possibilidades realistas das linguagens, e a enxergar e mesmo criar narrativas multimidiáticas e/ou não-lineares. Ou quando a crença na objetividade da linguagem visual leva profissionais a usar imagens de modo ingênuo na produção de narrativas, ou valer-se de equipamentos de captura de imagens de forma automatizada e pouco expressiva, pois enxergam que o registro é mais importante.

A ausência desta separação e a conseqüente tendência a criação de híbridos (jornalistas polivalentes; câmeras que capturam fotos, vídeos, editam as imagens, enviam ou publicam; espaços de publicação/veiculação que permitem agregar todas as linguagens; etc.) sugere que profissionais especializados tendem a perder espaço dentro do jornalismo de modelo convergente. Há, assim, uma propensão ao trabalho em equipes multidisciplinares nas quais cada pessoa até pode deter maior conhecimento em determinado segmento ou linguagem, mas onde é necessário que todos tenham capacidade (técnica, estética, narrativa e ética) de exercer outros papéis e de interagir criativa e sinergicamente com os colegas da equipe.

Tal hibridação está ocorrendo também entre campos, de modo que o jornalismo agrega cada vez mais saberes do cinema, da publicidade, do documentário, da literatura, etc. Algo que já existia, mas que vem se intensificando. Particularmente interessante nos parece a aproximação com o documentário fotográfico. Sousa (2004) compreende que dentro de uma visão ampla fotojornalismo e fotodocumentarismo possuem diversos pontos em comum. Concordamos com o autor português, mas enxergamos que há elos além do suporte e da intenção básica de documentar a realidade através de fotografias. A observação e o diálogo com profissionais nos mostrou que hoje muitos deles consomem e se inspiram em produções documentais. Enxergamos influência da fotografia documental em algumas reportagens multimídia, assim como ascendência do documentário audiovisual em certas produções de *WebTVs* que buscam se distanciar do padrão do telejornalismo clássico. Isso não significa, como também afirma o colega luso, que não haja distinção entre os campos. Se Sousa pontua

diferenças na tipologia do trabalho, no tempo destinado à captura de imagens, na abordagem dos temas e na relação com o texto, vemos que há ainda diferença no tempo voltado à edição e montagem, ao tratamento final dedicado ao conjunto, ou à aceitação (ou negação) da presença da subjetividade do fotógrafo no material produzido.

6.3 DIFICULDADES

As transformações que descrevemos extensamente ao longo da análise dos dados obtidos em campo engendram dificuldades e/ou oportunidades para os profissionais. Como muitas vezes ambas as situações podem advir de uma mesma mudança, a separação que fazemos entre este e o próximo subtítulo tem por objetivo ressaltar que as duas possibilidades foram detectadas. Nossa escolha por enquadrar algo em um ou outro viés se dá pela compreensão que construímos a partir dos relatos e observações, de forma a priorizar aquilo que nos foi mais enfatizado.

Talvez a questão mais visível, e que já havia sido detectada antes mesmo do início da pesquisa, é que se antigamente o fotojornalismo trabalhava unicamente com fotografias, hoje vídeos também são captados e usa-se diversos dispositivos além das tradicionais câmeras. Isso implica que o profissional precisa desenvolver outras habilidades além das estritamente fotográficas. Saber cuidar do áudio, voar um drone, estabilizar uma imagem em movimento, entre outros requisitos, fazem parte hoje do repertório técnico necessário à profissão.

Notamos que a pauta formal, escrita, parece dar espaço à transmissão oral de informações a respeito do trabalho a ser realizado. Enxergamos isso como uma adaptação aos dispositivos usados atualmente. Se a pauta escrita era redigida sobre folha de papel na máquina de escrever, agora ela é transmitida por *smartphone*. Se antes o repórter a lia e carregava consigo, agora ele a lê ou ouve no dispositivo, que está sempre em seu bolso ou bolsa. Observamos que quando as informações são transmitidas por ligação (via telefone ou *Whatsapp*) pode haver perda de parte delas por esquecimento do que foi dito. Mas caso sejam usadas mensagens (em texto, voz ou imagem), o profissional poderá voltar a elas quando quiser lembrá-las. O maior problema que sentimos foi uma possível perda de detalhamento, que não parece estar relacionada ao suporte, e sim – mais uma vez – à pressa na troca de informações, devido tanto à falta de tempo de quem pauta, quando de quem recebe.

O acúmulo de tarefas e a consequente aceleração do ritmo de trabalho foi observado intensa e cotidianamente junto a todas as funções profissionais. Sua fonte é claramente a escolha em cortar os custos laborais e tem diversas consequências, de adoecimentos a queda da qualidade do produto jornalístico, fartamente documentadas em diversos estudos.

No que tange especificamente aos profissionais de imagem, vemos que eles parecem ainda não se compreender como jornalistas plenos, situados no mesmo patamar dos colegas de texto. Notamos isso, entre outras situações, quando EDITOR-08 diz que os profissionais de imagem atuam como fornecedores de visualidades e consultores. “A gente oferece pecinhas. Um graficozinho ou a foto. E também ensinando eles”. Isso por um lado destaca o caráter industrial da redação, não mais no modelo fordista, mas formada por células de produção que criam blocos moldáveis vendidos em diferentes formatos e meios. Mas essa compreensão de que são ‘fornecedores’ de visualidades também pode ser lida no sentido de que os jornalistas de imagem não se sentem agregados à função principal do veículo, ou seja, não são produtores plenos de narrativas, uma vez que apenas fornecem ‘peças’ para algo que está sendo criado por terceiros. Ou pode ter ainda uma terceira leitura: a de que os relatos jornalísticos não são produzidos pelos profissionais que captam a informação, mas por aqueles que as editam. Aqui a compreensão não é muito diferente da anterior, posto que o material visual – pelo menos para a web – é editado por repórteres de texto, corroborando o entendimento de que quem não está plenamente agregado ao processo de produção das narrativas são os jornalistas de imagem.

A observação de campo, no entanto, impede qualquer compreensão absoluta a respeito disso, posto que vimos que repórteres e editores ligados às visualidades participam – algumas vezes ativamente – do processo de planejamento de reportagens, têm espaço para influir nas decisões de quem edita o material final, e podem direcionar a narrativa a partir daquilo que captam ou deixam de captar. O que buscamos destacar é que há um desequilíbrio entre as possibilidades decisórias que cabem a jornalistas de texto e de imagens.

Para a produção de relatos jornalísticos, editores (e repórteres/redatores) valem-se das diversas imagens captadas por uma variada gama de profissionais e amadores. Observamos que há usos diferenciados dessas imagens, que vão de um simples reforço ou comprovação visual do que está no texto à adição de camadas de significado que carregam informações que não estão contidas no texto. Percebemos, no entanto, que para não se limitar aos modos mais

ingênuos é necessário que os profissionais que elaboram os relatos a partir do material captado sejam capazes de usá-las como linguagem e não como ‘espelho’. A passagem desse trabalho de editores para repórteres e redatores parece enfraquecer tal possibilidade.

Os valores tradicionais do jornalismo também parecem impor barreiras invisíveis a algumas mudanças. Ao ouvir fotógrafos e editores acerca do que buscam na captação ou na edição de imagens, obtivemos como resposta sempre valores relacionados à busca da informação, de questões estéticas ou éticas. Não recebemos respostas que pudessem mostrar uma demanda por expressividade autoral, por retratar um ponto de vista próprio, da testemunha (ocular), nem mesmo uma busca por emitir opinião (visual). Isso pareceu não ser facultado à fotografia jornalística, muito embora o seja ao jornalismo textual (escrito ou falado). O que nos leva a questionar se não existiria um jornalismo visual opinativo, ou se ele se restringiria ao uso expressivo, que aqui tratamos como sendo uma imagem que vai além do texto, no sentido de propor compreensões que não estariam explícitas no conteúdo escrito ou falado.

Nos perguntamos a respeito dos limites da leitura de imagens quando alguns jornalistas afirmaram acreditar que os receptores compreendem que todo retrato é construído pelo fotógrafo, e que colocar no crédito de uma imagem manipulada digitalmente um aviso de que ela foi alterada deixará o leitor informado a respeito de que o significado ali foi produzido. Tal questão não é discutida neste trabalho, mas aponta para um interessante caminho de pesquisa – de recepção – a ser percorrido. Como trabalhamos pelo viés da produção, enxergamos que as escolhas e referências usadas pelo fotógrafo que cria os retratos podem influenciar a leitura. Quanto aos créditos de imagens manipuladas, eles nos parecem valer-se de linguagem cifrada e técnica, legível apenas para profissionais, e de difícil compreensão para leigos, distância que talvez possa ser reduzida através de processos mídia-educativos.

Embora a tradição do fotojornalismo valorize basicamente a captação *espontânea*, vemos que as imagens podem ser também *construídas* ou *plantadas*, e que isso precisa ser refletido de forma mais cotidiana pelos profissionais para que elas sejam obtidas dentro de parâmetros jornalísticos.

Recebemos, de modo generalizado, um repúdio à manipulação digital, exceto quando o leitor é avisado, e nunca em *hard news*; uma aceitação de tratamentos digitais que não provoquem a desvinculação entre o que foi visto e o que será apresentado; e uma aceitação de

interferências dos jornalistas no momento da captação fotográfica, exceto na cobertura de *hard news*. O que aparentemente indica que os jornalistas – inclusive os de imagem – acreditam que as fotografias possam representar de maneira objetiva o mundo que esteve à frente da lente, e que buscam – e acreditam na possibilidade de – uma sobreposição entre fato e representação visual. Mas alguns profissionais que apresentaram tal entendimento pareceram questioná-lo quando disseram que a fotografia é marcada pela subjetividade do fotógrafo ou que a objetividade fotográfica é relativa. No cerne de tal embate, compreendemos, está a busca por manter a crença do leitor/observador no relato jornalístico. Aparentemente parece-lhes impossível que as pessoas continuem a acreditar naquilo que o jornalismo conta visualmente se não houver tal sobreposição. Essa é uma armadilha que as compreensões iniciais da fotografia como ‘lápiz da natureza’ ou como ‘espelho do real’ criaram para o jornalismo, que se vale delas por décadas. Como dizer agora aos leitores que a fotografia é uma linguagem, e como tal é sempre subjetiva e imprecisa, dependente dos limites e da constituição dos equipamentos e das compreensões que fotógrafos e editores lhe impregnam na captura, na seleção, na edição e na associação com outras linguagens?

Enxergamos que a atual abordagem das questões éticas mira nos dispositivos e processos, quando deveria centrar sua atenção na intenção de quem usa os dispositivos ou realiza os processos. Naturalmente que é muito mais difícil avaliar e, pior ainda, comprovar a intenção de alguém, mas há exemplos suficientemente claros de que é possível ‘enganar’ o público sem recorrer a dispositivos ou processos considerados antiéticos. Dar destaque a intencionalidade dos produtores já é algo feito no debate a respeito dos limites das narrativas textuais, mas ali há uma compreensão generalizada de que a linguagem depende de quem a usa, e não dos dispositivos. Estender tal entendimento para as imagens técnicas, ou seja, enxergar que há uma intencionalidade a controlar os dispositivos e a direcionar os processos, permitirá lidar de maneira mais realista com os modos atuais de produção e edição de imagens.

O *smartphone* é um dos quase-objetos quase-sujeitos que acompanhamos nessa pesquisa. Ele é muito usado como ferramenta de comunicação e transformou, por exemplo, o modo de pautar os repórteres. Mas seu uso como câmera é bastante limitado, o que também vem direcionando – ou, se tivermos uma DSLR como padrão, restringindo – o modo de fotografar e captar vídeos. Através das conexões *Bluetooth* e *Wi-Fi* hoje disponíveis em boa

parte das câmeras fotográficas seria possível integrá-las aos celulares de modo mais ágil do que vimos nessa pesquisa. As principais vantagens dos *smartphones* são seu baixo custo e portabilidade, considerando que eles têm inúmeras utilidades e que a absoluta maioria dos profissionais já os possuem. Isso pode torná-los padrão na captação de imagens, até mesmo em função dos baixos salários pagos aos jornalistas.

Entre suas limitações para uso na captação de imagens jornalísticas podemos citar:

- Usam uma única lente grande angular, de baixa qualidade; a impossibilidade de trocar lentes impede o uso de olho de peixe, normal, tele ou macro, fazendo com que as fotografias e vídeos valham-se sempre deste formato (grande ângulo de visão, grande profundidade de campo, distorções nas bordas, etc.);
- O pequeno sensor digital usado é de baixa qualidade quando comparado aos *full-frame* ou mesmo cropados das DSLR; isso limita os recortes e a ampliação das imagens;
- Não é possível acoplar flash externo, ou seja, valer-se de iluminação adicional que não seja contínua;
- Celulares são dispositivos multifuncionais onde o consumo de energia é grande e o ciclo de descarga é curto; esse problema geralmente precisa ser contornado com o uso de um carregador portátil;
- Não é possível escolher a abertura do diafragma e a velocidade do obturador na maioria dos modelos; isso impede que se tenha controle sobre efeitos como a profundidade de campo e a ação borrada ou congelada de pessoas/objetos em movimento, bem como dificulta o ajuste da iluminação em situações adversas (como, por exemplo, um contraluz), levando à produção de fotografias onde tais efeitos de sentido não podem ser incorporados à narrativa visual.

Mas é inegável que os *smartphones* transformaram a relação dos jornalistas que estão na rua com os colegas que ficam na redação. Enviar fotos a partir de qualquer local, rapidamente, é muito mais fácil hoje, com o celular, do que com um computador em linha discada e modem, ou – principalmente – se comparado ao antigo sistema de telefoto. Mas essa facilidade tem seu preço, e a pressão sobre os profissionais é muito maior. E se quem está na redação quer apenas receber uma imagem para publicar o quanto antes a matéria, o jornalista que a produz precisa captar várias, escolher adequadamente os ‘tempos mortos’ ou mais

tranquilos, onde consiga parar e então selecionar a(s) foto(s) a ser(em) enviada(s), transferi-la(s) da câmera para o celular, tratá-la(s) se tiver tempo extra, e enviá-la(s). A atitude de repórteres que mandam fotos para a redação porque o fotojornalista ‘não tem tempo’ devia ser considerada antiética, pois ignora o trabalho do colega.

O uso do celular pode acarretar também um dilema ético, pois por ser pequeno e de uso corriqueiro permite a produção de imagens sem que as pessoas do entorno saibam disso. Tal facilidade banaliza o uso de câmeras escondidas, e não leva o profissional a refletir a respeito de onde isso seria válido e onde não deveria ser usado.

E se os celulares têm custos acessíveis, objetivas, corpos *full frame*, drones, câmeras de ação ou 360, laptops, flashes e outros equipamentos custam caro. Com o salário que recebe, um fotojornalista, principalmente dos pequenos e médios veículos, pode não ser estimulado a continuar na profissão porque isso não vale a pena financeiramente. Pois se ele não os possuir ou usar equipamentos de menor qualidade seu trabalho será limitado por questões técnicas. Além disso, outras áreas da fotografia (publicidade, editorial, moda, casamentos, etc.) remuneram (bem) melhor os profissionais.

E se precisam experimentar novos formatos narrativos e novos tipos de equipamentos, entre outras necessidades ligadas às transformações constantes do trabalho com imagens, alguns fotojornalistas também necessitam captar imagens numa linguagem e com valores diferentes dos jornalísticos, para a produção de informes publicitários ou publieditoriais. Mas jornalismo e publicidade partem de premissas éticas muito diferentes, e essa perigosa mistura de valores pode contaminar o trabalho editorial. Nesse sentido nos parece mais adequado ter equipes separadas para produção de conteúdos editoriais e publieditoriais.

Apesar da grande produção visual jornalística é possível que dentro de cinquenta ou cem anos os pesquisadores tenham dificuldade em reconstruir a história de nosso tempo através de imagens, pelo menos no que eles dependerem dos veículos jornalísticos. Observamos com preocupação a falta de arquivamento tanto das fotos e vídeos captados quanto das narrativas produzidas, bem como a alteração – não identificável pelos leitores – de textos e fotos das matérias publicadas. No que diz respeito a essa pesquisa vemos que quando o veículo não arquiva e indexa adequadamente as imagens produzidas é a história visual do presente que está se perdendo. E, do ponto de vista empresarial, é desperdiçada também uma oportunidade de negócios futuros.

Ao final da pesquisa ficamos com a impressão que os formatos tradicionais desenvolvidos ao longo do século XX ainda são prioritariamente usados nos relatos jornalísticos. Nos referimos às narrativas texto-visuais e audiovisuais, que encontramos sendo produzidas em larga escala mesmo nos veículos web, nos quais há um leque muito maior de possibilidades. Isso nos levou a refletir sobre quais aspectos dificultariam a expansão do jornalismo para além desses formatos. Pelo que vimos e ouvimos ao longo da pesquisa consideramos que alguns fatores podem estar contribuindo, tais como:

- A falta de tempo para experimentar, bem como para refletir acerca dos resultados das poucas experiências realizadas;
- A cultura ainda eminentemente textual da maior parte dos profissionais do jornalismo, principalmente daqueles que ocupam cargos de direção, o que parece atuar como um inibidor de mudanças em direção a formatos narrativos que se valham, de forma equilibrada, de todas as linguagens;
- A escassez de ferramentas de edição e publicação de narrativas não-lineares e/ou fora dos formatos texto-visual e audiovisual, e que sejam de fácil uso e acesso (não necessitando de conhecimentos de programação), o que leva a que se dê preferência àquilo que é mais rápido de se produzir, pois já é conhecido e dominado pelos profissionais da redação;
- O custo envolvido na alocação de tempo para que os profissionais experimentem ou estudem, no desenvolvimento de novas ferramentas, ou na contratação de programadores, o que parece desestimular os gestores dos veículos jornalísticos numa época de transformações e incertezas a respeito dos modelos de financiamento. Ao não investir em inovação e cortar custos em cima do trabalho dos jornalistas, aprofundam ainda mais as dificuldades em produzir relatos, principalmente para as novas gerações, alimentando um ciclo que gera perda de consumidores;
- A formação universitária ainda voltada para as tradicionais divisões em rádio, texto, foto e TV, que leva os novos profissionais a vislumbrar o jornalismo pelo retrovisor, e dificulta que muitos pensem narrativas adequadas à sua própria cultura, porque aprendem com professores que vieram de uma outra realidade em termos de hábitos narrativos, trabalhistas, de consumo de informações, e midiáticos.

6.4 POSSIBILIDADES

Mas nossa pesquisa não vislumbrou apenas dificuldades e problemas nesse processo de transformação. Pelo contrário, enxergamos que há uma série de oportunidades interessantes a serem exploradas pelo jornalismo, algumas das quais passamos a destacar.

Ao longo do processo de observação foi possível perceber que a transformação está em curso, e realizar experimentações é uma maneira profícua de criar caminhos para o novo. Nesse sentido vimos algumas novidades – ao menos nos pareceram, dentro do fazer jornalístico tradicional – sendo testadas ou mesmo usadas nas redações que acompanhamos.

- Efetivação de reuniões rápidas e constantes – tipo *Scrum* – dentro das equipes. Isso pareceu estimular o trabalho em conjunto, algo não comum num jornalismo que era movido por atividades individuais ou em duplas;
- Realização de experimentações controladas, com posterior análise dos resultados obtidos. Vimos isso ocorrer para testar mudanças no layout de um jornal, mas a ideia parece válida para qualquer tipo de modificação que possa vir a ser testado em pequena escala;
- Aproximação física da equipe de jornalismo visual, para integrar o planejamento e execução dos relatos com imagens. Isso pareceu dar maior força ao coletivo de jornalistas de imagem dentro do veículo, possivelmente impactando positivamente (seria necessária uma pesquisa específica que mensurasse isso) a produção de narrativas;
- Uso de novos equipamentos e ferramentas para testar possibilidades narrativas, práticas e estéticas. Embora essas experiências tenham nos parecido mais intuitivas que embasadas em estudos controlados, parecem levar os profissionais a vislumbrar perspectivas ou limitações de atuação;
- Adaptação da produção de narrativas jornalísticas a partir de influências externas ao campo (*youtubers*, documentário, etc.), criando formas híbridas. Pelos relatos recebidos elas parecem ter boa aceitação por parte do público, embora também tenhamos tido relatos de críticas, a maioria considerando que a linguagem usada extrapolou a fronteira do jornalismo. Os profissionais envolvidos nos projetos, no

entanto, pareceram refletir a respeito de tais limites, o que não significa que vejam a questão pelo mesmo prisma dos críticos;

- Inclusão de processos de formação continuada interna ao veículo, visando que todos os profissionais tenham conhecimentos básicos a respeito da captação e uso de imagens na produção de relatos jornalísticos. Embora tenha o efeito positivo de expandir o conhecimento a respeito da linguagem visual, o trabalho que nos foi relatado pareceu tímido e esparso, possivelmente pela falta de tempo dos atores envolvidos. Seu motor pareceu estar mais ligado aos cortes de postos de trabalho do que a uma verdadeira busca por levar todos os jornalistas a transitar pela linguagem visual.

Também observamos algumas transformações que vêm ocorrendo com a transição do fotojornalismo dos veículos impressos para o jornalismo visual feito na web. Uma delas é a possibilidade de que sejam usadas mais imagens e que os jornalistas valham-se disso para voltar a valorizar histórias visuais. Ao defender que o fotojornalismo pode receber uma abordagem narrativa Schneider (2015, p. 61) diz que embora as galerias fotográficas sejam compostas por múltiplas imagens “há a necessidade de uma estrutura retórica de contextualização e hierarquização, que minimize a polissemia da imagem e distinga a galeria como um ‘texto’ orgânico e sequencial e não um simples amontoado de imagens agrupadas por tema”. Ao longo da pesquisa, no entanto, encontramos vários exemplos desse ‘amontoado de imagens agrupadas por tema’, e registramos durante a observação de campo a crítica de um editor a tal produção. O motivo para que a sequência de imagens não se constitua em uma narrativa é a falta de conhecimento da linguagem visual por parte dos repórteres e redatores que montam tais galerias; a consequente produção delas a partir de pressupostos textuais, bem como do uso meramente ilustrativo das imagens; e a falta de tempo tanto para estudar a linguagem visual quanto para pensar na própria elaboração da galeria. Nesse sentido não nos parece adequado, no curto prazo, que narrativas visuais sejam criadas por profissionais especializados na linguagem textual. A formação continuada dentro das redações e um ensino universitário que englobe de modo uniforme todas as linguagens podem ajudar a minimizar esse problema a médio prazo. A disponibilidade de tempo necessário a esta e outras atividades passa por questões ligadas à gestão de pessoal, hoje visto apenas sob a ótica da otimização dos lucros, o que leva a perda de qualidade no produto. Apesar de todos esses problemas

observados, enxergamos que a internet carrega consigo um grande potencial para a criação de narrativas imagéticas que, no entanto, ainda precisa ser adequadamente explorado.

Por isso a observação da proliferação de galerias fotográficas, bem como as conversas com fotojornalistas – que, entre outras coisas, disseram sentir-se em desvantagem por precisar se expressar apenas através de uma fotografia, enquanto os colegas do texto usam muitas palavras e frases para gerar sentido – nos levaram a refletir acerca da diferença entre trabalhar com uma ou várias imagens. E se o emprego da imagem única faz parte da tradição do jornalismo, não parece haver motivos para que isso deva ser mantido assim. Pois tal prática está mais ligada à origem literária do jornalismo do que a motivos narrativos. Muito pelo contrário. Os relatos jornalísticos que podem valer-se de múltiplas imagens – entre fotografias, vídeos e suas hibridações – tem maior possibilidade de levar ao leitor/observador informações, opiniões ou sentimentos de maneira visual, pela amarração entre as diversas imagens e o conteúdo textual (e sonoro, caso exista). E se usar uma única imagem nos impressos fazia sentido pela limitação espacial e/ou pela restrição na captação de fotos do mundo químico-analógico, isso virou apenas tradição repetida nos veículos online movidos à fotografia digital, onde há muito mais espaço para a publicação das inúmeras opções produzidas. Como fazê-lo, no entanto, requer pesquisas e experiências, posto que não apenas o espaço – geralmente verticalizado – é diferente, mas também os hábitos de consumo e a própria cultura (visual) o são. Por isso, se as galerias fotográficas possibilitam criar narrativas imagéticas, há também muitas outras formas visuais e audiovisuais disponíveis ou que ainda estão por ser inventadas. Sem cair num uso meramente ilustrativo, publicitário ou de entretenimento, o emprego de múltiplas imagens técnicas pode possibilitar uma comunicação (visual) mais fluida e direta, com diversas camadas de significado, que pode ser agregada à tradição textual do jornalismo adaptando-a aos hábitos contemporâneos.

Tal emprego não extingue a imagem única, mas transforma seu uso que, por exemplo, continua importante quando se deseja concentrar a informação, como na construção de capas ou chamadas de matéria. Considerar isso pode levar a escolhas diferenciadas entre a foto de chamada (uma imagem que estimule a curiosidade do leitor) e as fotos da matéria (de cunho mais informativo, expressivo ou opinativo, e que no conjunto atuem de modo discursivo ou narrativo).

A multiplicação de imagens também tem potencial para proporcionar um maior grau de conhecimento dos leitores a respeito da produção jornalística, podendo colaborar com uma compreensão menos superficial a respeito de como o fato se tornou aquela versão jornalística específica. De modo semelhante ao que repórteres e editores fazem com conteúdo textual quando usam espaços do veículo ou externos para levar aos leitores uma contextualização da produção das matérias²¹⁴, jornalistas de imagem também podem se valer da veiculação de um maior número de fotos²¹⁵ – através de espaços do veículo ou externos –, ou da publicação de relatos textuais que narrem a experiência da reportagem²¹⁶ para que o leitor/observador receba mais informações visuais, textuais ou sonoras a respeito.

E se o jornalismo ainda tem dificuldade para valer-se de imagens que não busquem ser um espelho do real, ou de modos narrativos que incluam a subjetividade do narrador, vemos que o uso de equipamentos e tipos de imagens disruptivas, como fotografias e vídeos imersivos ainda demorarão para ser amplamente incorporados pela imprensa, pois requerem que se desenvolva uma nova cultura de produção e consumo de conteúdos, necessariamente visual e interativa. No caso das imagens imersivas tal consumo parece acontecer através dos games, que vêm se valendo intensamente de tais tecnologias. Resta saber se a expectativa de experiência imersiva será transferida para o consumo de imagens técnicas, e dentro delas para as narrativas jornalísticas. Mas para que minimamente se possa buscar uma resposta, é necessário que alguns veículos continuem a experimentar tais possibilidades dentro do campo jornalístico.

Por fim, observamos que três produtos podem vir a ser construídos no intuito de sanar algumas das dificuldades que encontramos ao longo da pesquisa. Acreditamos que são aplicativos que poderiam ser desenvolvidos por *startups* focadas em jornalismo, e que viriam a ser úteis – e portanto comercializáveis – para muitas redações de pequeno e médio porte.

214 Como faz Patrick Healy do The New York Times através do Twitter

(<https://www.niemanlab.org/2019/01/the-new-york-times-politics-editor-is-building-trust-by-tweeting-context-around-political-stories>)

215 Como faz, por exemplo, Daniel Marengo, de O Globo, através de sua conta no *Instagram*, quando publica fotos adicionais (<https://www.instagram.com/p/B0urRi7jQ2j>) da matéria sobre garimpo ilegal em terras ianomami (<https://oglobo.globo.com/brasil/miseria-dourada-garimpo-ilegal-em-terras-ianomami-23937800>).

216 Como fazem André Borges (texto) e Gabriela Biló (fotos) do Estadão (<https://sustentabilidade.estadao.com.br/noticias/geral/estadao-direto-da-amazonia-a-floresta-passou-a-fazer-parte-de-nos,70002994838>) ou Fabiano Maisonnave (texto) e Lalo de Almeida (fotos) da Folha de S. Paulo (<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/09/jornalismo-e-caminhar-por-horas-na-floresta-para-cobrir-disputa-por-terra.shtml>)

O primeiro constitui-se em um sistema de arquivamento, indexação e busca de imagens (fotos, tomadas de vídeo, ilustrações) e sons. São mídias não textuais, e por isso seus conteúdos não são facilmente rastreáveis pelos sistemas convencionais de busca digital, necessitando ser indexadas. O sistema seria alimentado pelos profissionais que captam os conteúdos.

O segundo aplicativo é um visualizador que ao mostrar a imagem selecionada apresenta também os metadados ligados a ela. Isso possibilitaria que editores e repórteres tivessem fácil acesso às informações ali embutidas, algo que se mostrou difícil nas redações menores pela falta de habilidade de tais profissionais em trabalhar com softwares específicos para fotografia.

O terceiro é um Sistema de Gerenciamento de Conteúdos (CMS) que permita ir além da construção hoje padronizada de narrativas texto-visuais, e do simples ‘embutimento’ de produtos criados em outras plataformas (vídeos, imagens 360, etc.). Pelas dificuldades que vimos na produção de narrativas interativas entendemos que este CMS deveria:

- Permitir ao usuário embutir mídias no servidor do veículo jornalístico, para gerar tráfego exclusivamente para ele;
- Permitir embedar mídias;
- Independente de se a mídia é embedada ou publicada no servidor do veículo, deve ser possível controlá-la através de pontos onde o usuário precisa tomar uma decisão para que a narrativa prossiga. Isso permitiria criar histórias interativas e não-lineares dentro de uma mesma mídia ou entre várias mídias;
- Possibilidade de produção de narrativas verticalizadas, horizontalizadas ou adaptadas à tela;

A pesquisa mostrou também que há uma grande confusão no uso das expressões ‘arquivo’, ‘divulgação’ e ‘reprodução’, na indicação de que uma foto ou vídeo foi recebido de um leitor/amador, e em quais casos a imagem deve vir acompanhada da data de sua captura. Acreditamos que para estimular uma padronização – a médio ou longo prazo – de tais conceitos, a Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) e as Associações de Repórteres Fotográficos (ARFOCs) poderiam – preferencialmente em parceria – realizar consulta pública junto a profissionais e veículos para definir o uso de tais palavras, bem como de que forma deve ser creditada uma foto quando o veículo desconhece seu autor ou quando ele não pode

ser nominado por solicitação própria ou questões de segurança. Só o ato de realizar a consulta já levaria muitos jornalistas a pensar a respeito deste uso. Seu resultado, devidamente publicizado e divulgado ao longo dos anos levaria, acreditamos, a um emprego mais correto e uniforme desses conceitos, bem como à compreensão de que seu uso nunca substitui a indicação do nome do autor.

E se vimos que ainda é forte em nossa cultura a ideia de que fotografias e vídeos funcionam como se fossem janelas transparentes para o mundo, como se fossem espelhos do real, como se tivessem a capacidade de ser relatos isentos a respeito daquilo que ocorreu na frente da lente, isso significa que ainda estamos distantes de compreender a fotografia como uma imagem complexa. Por isso consideramos fundamental que sejam realizados processos mídia-educativos visando a construir caminhos que contribuam para que possamos vir a compreender as imagens como signos ou mensagens visuais compostos por camadas de significados que são construídos pelos diversos atores que têm agência sobre sua produção, ou mesmo sobre a produção das mensagens sincréticas que as utilizam. Nesse sentido enxergamos que discursos meramente críticos a respeito de *fake news* ou da falta de ética profissional não levarão à construção de uma compreensão efetiva dos cidadãos a respeito da complexa teia de interesses e possibilidades do ambiente midiático. Defendemos que o letramento visual se dê através de um tripé uso-reflexão-produção (PEREIRA, 2008), ou seja, que ocorra baseado no consumo consciente, na produção refletida, e em estudos amplos e críticos a respeito do funcionamento do sistema midiático.

Como isso não existe na sociedade atual, acreditamos que o letramento midiático deveria ser disciplina obrigatória nos cursos de Jornalismo e Comunicação. Não necessariamente no mesmo formato, mas dentro do mesmo escopo. Pois se enxergamos que tanto fotojornalistas quanto repórteres, redatores, editores e outros profissionais podem vir a produzir fotografias e vídeos, tratá-las, editá-las e criar relatos jornalísticos a partir delas, e que isso precisa ser feito do modo menos ingênuo possível, defendemos que a formação universitária precisa passar a contemplar todas as linguagens de modo equânime ou ao menos mais equilibrado. O que não é uma tarefa fácil, dada a tradição cultural do jornalismo textual e de mitos como a objetividade. Acreditamos, no entanto, que isso é tarefa fundamental para que o jornalismo se mantenha vivo dentro da cultura visual contemporânea. Para isso seria necessário ampliar o escopo dos estudos ligados às visualidades, bem como abandonar a

dicotomia entre disciplinas práticas e teóricas. Conforme já pontuamos (PEREIRA; SANTOS; 2018) as teorias da fotografia e a semiótica são geralmente abordadas em espaços separados das disciplinas tradicionais de Fotografia e Fotojornalismo, as quais tratam prioritariamente de questões técnicas e históricas, algo bastante diferente do que é feito na formação para a linguagem textual. Continuar no mesmo caminho implica deixar a formação dos jornalistas de imagem a cargo de outros cursos (Artes Visuais, Publicidade, Fotografia, etc.) o que se não é ruim tecnicamente, é um problema do ponto de vista dos valores e das especificidades do jornalismo.

A formação que propomos reforça ainda mais o atual modelo de polivalência, calcado no aprendizado de diversas linguagens e potencializado pelo acesso a saberes complementares disponíveis em rede. Consideramos que ela é interessante ou mesmo desejável num contexto de profissões e trabalhos instáveis como o que vivemos, porque estimula a capacidade de adaptação dos profissionais. Por isso compreendemos que o problema de uma atuação profissional em modo multitarefa não é sua simples existência, muito menos a formação polivalente que a possibilita, mas sim a necessidade de (1) fazer diversas atividades ao mesmo tempo (o que faz cair a qualidade do produto final a que o leitor terá acesso), (2) em ritmo acelerado (o que corrobora para a baixa qualidade do produto e leva o profissional a adoecer por trabalhar sempre tensionado), e (3) buscando promover um maior acúmulo de capital (o que provoca a redução das vagas de trabalho e retroalimenta o círculo vicioso da multitarefa).

Por fim, cabe ressaltar que os dados obtidos nessa pesquisa apontam que as transformações que vêm ocorrendo na sociedade, que atingem o jornalismo e que mudam a forma de captar e usar imagens técnicas dentro de nossa área, sugerem também que é necessário dar mais atenção – tanto no mercado quanto na academia – a todas as linguagens empregadas na produção dos relatos. Sugerem também que cada vez mais precisamos dar agência – e não apenas atenção – àqueles que consomem jornalismo e que antigamente chamávamos de consumidores. Seja através da ampliação da transparência em nossos processos, da inclusão de interatividade em nossos relatos, da abertura a críticas ao nosso fazer ou da leitura ativa de imagens que se pretendem complexas, há diversos e difíceis caminhos a trilhar.

E, recuperando nossa preocupação inicial de docentes da área de fotojornalismo, também é importante destacar a importância de trabalhar conceitos que levem em conta a

virada linguística, ou seja – no que diz respeito às imagens técnicas de uso jornalístico – o fato de que fotografias e vídeos são espaços de expressividade e não janelas abertas para o mundo. O que só reforça a importância do compromisso ético, e tem – acreditamos – a força de aos poucos ir dissipando a mitologia criada pelos usos iniciais de uma fotografia que queria ser apenas documento.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Günter. Verdade e interpretação. **Cadernos Nietzsche**, n. 12, 2002, p. 15-32. Disponível em <http://www.gen.ffe.ch.usp.br/sites/gen.ffe.ch.usp.br/files/u41/CN012.15-32.pdf>. Acesso em 17 jun. 2019.
- AMARAL, Márcia Franz. Autorreferência na imprensa: Jornalismo “de primeira” e de “segunda classe”. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 7, n. 2, 2010. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/12969/14464>. Acesso em 05 out. 2017.
- ANDERSON, Christopher W.; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. Jornalismo pós-industrial: adaptação aos novos tempos. **Revista de Jornalismo ESPM**, ano 2, n. 5, abril/maio/junho/2013, p. 30-89. Disponível em <http://loja.espm.br/revista/o-jornalismo-pos-industrial>. Acesso em 03 fev. 2016.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. A natureza do conhecimento após a virada linguístico-pragmática. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 16, n. 18, p. 103-137, jan-jun. 2004. Disponível em <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/1483>. Acesso em 29 set. 2019.
- ARENDDT, Hannah. **Eichmman em Jerusalém**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BACK, C.A. Fotojornalismo e multimídia: relações entre novas potencialidades narrativas. *In*: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, DT4: Comunicação Audiovisual, 2012, Chapecó, SC. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2012, p. 1-11. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0120-1.pdf>. Acesso em 12 mar. 2015.
- BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 3ª edição, 2007.
- BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis: Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2009.
- BARBOSA, Marialva (org.). **Os manuscritos do Brasil: uma rede de textos no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Eduff, 2018.
- 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**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BECKER, H. S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENEDETTI, Raino. **Entre pássaros e cavalos** – Marey, Muybridge e o pré-cinema. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

BENETTI, M. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. *In*: BENETTI, M. e LAGO, C. **Metodologias de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 107-122.

BENETTI, Márcia. O jornalismo como gênero discursivo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 15, p. 13-28, 2008. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1492/964>. Acesso em 25 jan. 2016.

BETANCOURT, M. Motion perception in movies and painting: towards a new kinetic art. **Ctheory.net**. 2002. Disponível em http://ctheory.net/ctheory_wp/motion-perception-in-movies-and-painting-towards-a-new-kinetic-art/. Acesso em 20 jun. 2017.

BREA, José Luis. **Las tres eras de la imagen**: imagen-materia, film, e-image. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. *In*: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa**. 4ª ed., Petrópolis: Vozes, 1976, p. 110-135.

BRITO, Leomar Jesus Ferreira de. A temporalidade na imagem fotográfica. *In*: Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul, 2008, Guarapuava, PR. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2008, p. 1-15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0449-1.pdf>. Acesso em 25 set. 2017.

BRITO, Maria dos Remédios de. A verdade sem representação. **Revista Observatório**, v. 4, n. 1, p. 42-55, janeiro-março 2018. Disponível em <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/4273>. Acesso em 17 jun. 2019.

BRUNS, Axel. Gatekeeping, Gatewatching, realimentação em tempo real: novos desafios para o jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, v. 7, n. 2, p. 119-140, dez. 2011. Disponível em <http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/download/342/315>. Acesso em 03 fev. 2016.

BUITONI, Dulcília H. Schroeder. O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa. *In*: Encontro da Compós, 2010, Rio de Janeiro, RJ. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, RJ: Compós, 2010, p. 1-17. Disponível em http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_dulcilia_buitoni.pdf. Acesso em 07 jun. 2019.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Tradução: Renato Aguiar. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CASADEI, Eliza Bachega. Podem as imagens estáticas contar histórias? Sintoma e temporalidade nas teorias da narrativa no fotojornalismo **Brazilian Journalism Research**, v. 1, n. 1, 2015, p. 28-43. Disponível em <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/703>. Acesso em 28 maio 2019.

CATALÀ, Josep. Los estragos de lo real en el fotoperiodismo: por una superación ética de la óptica. In: RIPOLLÉS, Andreu Casero e MARZAL, Javier (org). **Periodismo en televisión**. Nuevos horizontes, nuevas tendencias. Sevilla/Espanha: Comunicación Social, 2011. Disponível em https://www.academia.edu/9928847/Los_estragos_de_lo_real_en_fotoperiodismo_por_una_superación_ética_de_la_óptica. Acesso em 10 mar. 2017.

CATALÀ, Josep. **La imagen compleja**: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

CATALÀ, Josep M. A grandes traços... **Libero**, v. 19, n. 38, p. 23-36, jul.-dez./2016. Disponível em <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/784>. Acesso em 18 maio 2019.

CAVENAGHI, Airton José. Niépce: “A invenção que fiz...”. **Domínios da Imagem**, ano II, n. 3, p. 7-18, 2008. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23140>. Acesso em 15 out. 2019.

CHAVES, Ricardo. Radiofotos, telefotos, avião, internet. In: **Almanaque Gaúcho**. 01/06/2012. Disponível em <http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/2012/06/01/radiofotos-telefotos-avioes-internet>. Acesso em 12 jan. 2016.

COSTA, Helouise. A invenção da revista ilustrada. In: COSTA, Helouise e BURGI, Sérgio (orgs). **As origens do fotojornalismo no Brasil - um olhar sobre O Cruzeiro (1940/1960)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Luciano. **Jornalismo imersivo de Realidade Virtual**: Aspectos teóricos e técnicos para um modelo narrativo. 2017, 209 p. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC), 2017. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/183624>. Acesso em 15 out. 2019.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador – Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAMM, Flávio. Em defesa da fotografia de qualidade e das qualidades do fotógrafo. [Entrevista concedida a] Paulo César Boni. **Discursos Fotográficos**, v. 9, n. 14, p. 243-270, jan./jun. 2013. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/14831/12423>. Acesso em 23 maio 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIMAS, Antônio (org.). **Vossa insolência**: crônicas / Olavo Bilac. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DREHER, Martin N. Palavra e imagem: a reforma religiosa do século XVI e a arte. **Revista de Ciências Humanas**, n. 30, 2001, p. 27-41. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/25110>. Acesso em 03 maio 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2ª ed., Campinas/SP: Papirus, 1998.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. *In*: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

DUBOIS, Philippe. De l'image-trace à l'image-fiction: le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours. **Études photographiques**, n. 34, 2016. Disponível em <https://etudesphotographiques.revues.org/3593>. Acesso em 20 jul. 2016.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. *In*: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa e PIMENTEL, Leandro. **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016b, pp. 17-31.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 163-185.

ENTLER, Ronaldo. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, Porto Alegre, RS. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2004, p. 1-15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/resumos/R2120-1.pdf>. Acesso em 25 set. 2017.

FATORELLI, A. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FATORELLI, Antonio. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográfica. *In*: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa e PIMENTEL, Leandro. **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016, p. 17-31.

FERRAZZA, Dayane Scopel. **Os saberes e as práticas de trabalho**: um estudo do processo de aprendizagem dos profissionais cinegrafistas em uma emissora de televisão em Porto Alegre. 2015. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/127236>. Acesso em 24 maio 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Jorge Carlos Felz. A Grande Guerra (1914-18) representada pelas fotografias – representação e narração visual dos acontecimentos pelo jornalismo. *In*: Congresso de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu, PR, 2014. **Anais [...]**. Foz do Iguaçu, PR: INTERCOM, 2014, p. 1-15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-0990-1.pdf>. Acesso em 22 maio 2019.

FERRUCCI, Patrick. Pseudo-events and photo opportunities. *In*: VOS, Tim P.; HANUSCH, Folker (orgs.). **The International Encyclopedia of Journalism Studies**. DOI: 10.1002/9781118841570.iejs0268. John Wiley & Sons. Disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118841570.iejs0268>. Acesso em 9 jul. 2019.

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

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, Virgínia P. S. **O jornalismo no conglomerado de mídia**: reestruturação produtiva sob o capitalismo global. 2005. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5023/000463613.pdf. Acesso em 11 fev. 2016.

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. **Revista Studium**, n. 36. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2014. Disponível em www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html. Acesso em 05 out. 2017.

FREIRE, Eduardo N. O papel do design de notícias no discurso jornalístico do século XXI. *In*: MARTINS, Moisés L. e PINTO, Manuel (Orgs.). *In*: Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2008. Braga, Portugal. **Actas [...]**. Disponível em <http://revistacomsoc.pt/index.php/5sopcom/article/download/54/55>. Acesso em 03 fev. 2016.

FREUND, G. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

FULLER, Jack. **What is happening to news - the information explosion and the crisis in journalism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

GERBASE, Carlos. Digitalidade e narrativa audiovisual: uma relação complexa. **Revista Famecos**, v. 8, n. 14, p. 90-101, abr./2001. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3104>. Acesso em 03 jun. 2019.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **A transição tecnológica do fotojornalismo** – da câmara escura ao digital. Florianópolis: Insular, 2012.

GONÇALVES, Sandra. Por uma fotografia “menor” no fotojornalismo diário contemporâneo. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 12, n. 2, maio/ago 2009. Disponível em <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/393/364>. Acesso em 21 jul. 2016.

GOSCIOLA, Vicente. Narrativa transmídia: conceituação e origens. In: CAMPALANS, Carolina, RENÓ, Denis e GOSCIOLA, Vicente (eds.). **Narrativas transmedia**: entre teorias y prácticas. Barcelona: Editorial UOC, 2014, p. 7-14.

GUNNING, T. “Fotografia animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, I. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-42.

GYNNILD, Astrid. Visual journalism. In: In: VOS, Tim P.; HANUSCH, Folker (orgs.). **The International Encyclopedia of Journalism Studies**. DOI: 10.1002/9781118841570.iejs0274. John Wiley & Sons. Disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118841570.iejs0274>. Acesso em 08 set. 2019.

HENRIQUES, Rafael Paes. **Linguagem, verdade e conhecimento**. Uma análise epistemológica do jornalismo a partir de duas perspectivas semióticas. Vitória: EDUFES, 2014.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura**: arte e técnica. Porto Alegre: Tchê, 1986.

HOCKNEY, D. **O conhecimento secreto**: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HOLZER, Anton. Picture Stories: the Rise of the Photoessay in the Weimar Republic. **International Journal for History, Culture and Modernity**, v. 6, n. 1, 2018. Disponível em <https://www.history-culture-modernity.org/articles/10.18352/hcm.520/>. Acesso em 25 maio 2019.

JACKSON, Mason. **The pictorial press: Its origin and progress**. London, 1885. Disponível em www.gutenberg.org/ebooks/36417. Acesso em 21 dez. 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução: Susana L. de Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Reese V. Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography. **Technology and Culture**, v. 16, n. 1, p. 1-19, 1975. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3102363>. Acesso em 22 ago. 2017.

KLEIN, Alberto. Imagem: arqueologia e conceitos. **Significação**, v. 32, n. 23, p. 175-194, 2005. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65613/68228>. Acesso em 30 abr. 2019.

KNOBLAUCH, Hubert. Focused Ethnography. **Forum Qualitative Sozialforschung**, v. 6, n. 3, set. 2005. Disponível em <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/20/43>. Acesso em 11 abr. 2019

LAGO, Cláudia. Antropologia e Jornalismo: uma questão de método. *In*: LAGO, Cláudia e BENETTI, Márcia (orgs.). **Metodologia de pesquisa em Jornalismo**. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 48-66.

LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos**: Ensaio de antropologia simétrica. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEITE, Marcelo Eduardo; RIEDL, Júlio Pedro Araújo. Por meio de Jean Manzon: a reestruturação do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. **Revista Temática**, v. 11, n. 3, p. 179-191, 2015. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/23364>. Acesso em 22 ago. 2017.

LEHMUSKALLIO, Asko, HÄKKINEN, Jukka e SEPPÄNEN, Janne. Photorealistic computer-generated images are difficult to distinguish from digital photographs: a case study with professional photographers and photo-editors. **Visual Communication**, mar. 2018. Disponível em <https://doi.org/10.1177/1470357218759809>. Acesso em 12 jun. 2019.

LENZI, Alexandre. Mais Batman, menos Super-Homem: uma metáfora dos quadrinhos para o estudo do jornalista multitarefa. *In*: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Joinville, SC, 2015. **Anais [...]**. Joinville, SC: INTERCOM, 2015 ,p. 1-15. Disponível em <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-0104-1.pdf>. Acesso em 11 jun. 2019.

LESSA, Washington Dias. **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. Crer, não crer, crer apesar de tudo. *In*: Encontro da Compós, GT Fotografia, Cinema e Vídeo, 2008, São Paulo, SP. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, RJ: Compós, 2008, p. 1-12. Disponível em www.compos.org.br/data/biblioteca_383.pdf. Acesso em 05 out. 2017.

LONGHI, Raquel Ritter. Slideshow como formato noticioso no webjornalismo. **Revista Famecos**, v. 18, n. 3, p. 782-800, set-dez/2011. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/10384>. Acesso em 21 jan. 2016.

LONGHI, Raquel Ritter; PEREIRA, Silvio da Costa. Uma proposta de categorização do fotojornalismo contemporâneo. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, GT Fotografia, 2016, São Paulo, SP. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2016, p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0436-1.pdf>. Acesso em 28 ago. 2017.

LONGHI, Raquel Ritter e PEREIRA, Silvio da Costa. Do impresso às telas: o que muda na fotografia jornalística? *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, GT Fotografia, 2017, Curitiba, PR. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2017, p. 1-15. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1138-1.pdf>. Acesso em 22 set. 2017.

LOPES, Sara Isabel Silva. **Quem escreve e quem fotografa nos meios de comunicação**: os desafios *multitasking* para a ‘geração multimédia’. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2018. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/58813>. Acesso em 11 jun. 2019.

LOUZADA, Silvana. Reformas dos Jornais Cariocas no Século XX: A Formação do Repórter-Fotográfico e o Papel do Fotojornalismo. *In*: Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, Novo Hamburgo, RS, 2005. **Anais [...]**. Novo Hamburgo, RS: Rede ALCAR, 2005, p. 1-12. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/3o-encontro-2005-1/REFORMAS%20DOS%20JORNAIS%20CARIOCAS%20NO%20SECULO%20XX.doc>. Acesso em 24 maio 2019.

LUZ, Rogério. A construção da narrativa. *In*: BENTES, Ivana (org.). **Ecos do cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, n. 2, 2000. Disponível em www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm. Acesso em 19 set. 2017.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MAGNI, Lolita Fernanda. Narrativas visuais em fotolivros. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, SP, 2016. **Anais [...]**. São Paulo, SP: INTERCOM, 2016, p. 1-13. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1499-1.pdf>. Acesso em 01 jun. 2019.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. Tradução Assef Kfourri. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

MASCHIO, T. **Storyliving**: an ethnographic study of how audiences experience VR and what that means for journalists. Google News Lab, 2017. Disponível em <https://newslab.withgoogle.com/assets/docs/storyliving-a-study-of-vr-in-journalism.pdf>. Acesso em 22 jul. 2017.

MAZZILLI, Bruna. Contribuições da montagem cinematográfica para a construção de narrativas visuais em fotolivros: um olhar sobre *Aprox. 50.300.000*, de Felipe Abreu. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville, SC. **Anais [...]**. Joinville, SC: INTERCOM, 2018, p. 1-14. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1512-1.pdf>. Acesso em 01 jun. 2019.

MENDES, Tatiana. A batalha da credibilidade. **Observatório da Imprensa**, ed. 1037. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/dilemas-contemporaneos/a-batalha-da-credibilidade/>. Acesso em 15 set. 2019.

MICK, Jacques; LIMA, Samuel. **Perfil do jornalista brasileiro** – características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012. Florianópolis: Insular, 2013.

MIELNICZUK, Luciana. **Jornalismo na web**: uma contribuição para o estudo do formato da notícia na escrita hipertextual. 2003, 246 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA), 2003. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6057>. Acesso em 21 set. 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**: Teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 9-29.

MONTEIRO, Rosana Horio. **Descobertas múltiplas**: a fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

NEDELUCU, Marius. Expanded image spaces. From panoramic image to virtual reality, through cinema. **Close Up: Film and media studies**, vol. 1, nº 1, 2013, p. 44-53. Disponível em http://unatc.ro/eng/cercetare/documente/2013_closeup.pdf. Acesso em 20 maio 2016.

NEWTON, Julianne H. **The burden of visual truth**: the role of photojournalism in mediating reality. New Jersey: LEA, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. **Comum**, v. 6, n. 17, p. 5-23, jul./dez. 2001. Disponível em <https://www.facha.edu.br/pdf/Comum17.pdf>. Acesso em 17 jun. 2019.

NÓBREGA, Gabriela Carvalho da; SILVA JÚNIOR, José Afonso da. Fotografia em movimento: análises das formas narrativas do fotojornalismo em modelos multimídia. *In*: Congresso de Iniciação Científica da UFPE, 2011, Recife, PE. **Anais [...]**. Recife, PE: UFPE, 2011. p. 1-3. Disponível em <https://www3.ufpe.br/propesq/images/conic/2011/ANAIS.swf>. Acesso em 01 jun. 2019.

OLIVEIRA, Vinicius Batista de. **Jornalismo e imagens-flagrantes amadoras: novas configurações de poder, de vigilância e disciplina**. 2016, 146 p. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC), 2016.

PERANI, Leticia. Sobre cartas para um território singular: uma exploração dos mapeamentos da Cibercultura. *In*: Encontro da Compós, GT Comunicação e Cibercultura, 2010, Rio de Janeiro, RJ. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, RJ: Compós, 2010. Disponível em http://compos.com.puc-rio.br/media/gt1_leticia_perani.pdf. Acesso em 19 maio 2016.

PEREIRA, Silvio da Costa. **Mídia-educação no contexto escolar: mapeamento crítico dos trabalhos realizados nas escolas de ensino fundamental em Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programação de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/91584>. Acesso em 25 jan. 2016.

PEREIRA, Silvio da Costa. Fotojornalismo contemporâneo: ensaio teórico sobre possíveis categoriais. *In*: LONGHI, Raquel Ritter e PAULINO, Rita (orgs). **Gêneros e formatos no ciberjornalismo**. Florianópolis: Insular, 2016, p. 181-203.

PEREIRA, Silvio da Costa e SOUSA, Richard Perassi Luiz de. A construção de sentido em fotografias esféricas. *In*: **Culturas Midiáticas**, v. 10, n. 1, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/35066/17929>. Acesso em 28 ago 2017.

PEREIRA, Silvio da Costa. Caçado, coletado, plantado ou construído: as várias faces do retrato no fotojornalismo. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville, SC. **Anais [...]**. Joinville, SC: INTERCOM, 2018, p. 1-15. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0859-1.pdf>. Acesso em 21 jun. 2019.

PEREIRA, Silvio da Costa. Editor de fotografias: uma função em transformação? *In*: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, São Paulo, SP, 2018b. **Anais [...]**. São Paulo, SP: SBPJOR, 2018, p. 1-15. Disponível em <http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2018/paper/viewFile/1636/660>. Acesso em 11 jul. 2019.

PEREIRA, Sílvio da Costa; SANTOS, Marcelo de Franceschi dos. A abordagem dedicada às imagens técnicas no ensino. *In*: MEDITSCH, Eduardo et al (orgs). **O ensino de Jornalismo sob as Novas Diretrizes** – Miradas sobre projetos em implantação. Florianópolis: Insular, 2018, p. 183-207.

PERSICHETTI, S. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 2, n. 2, p. 179-190, 2006. Disponível em www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484. Acesso em 6 abr. 2015.

PEUCER, Tobias. Os relatos jornalísticos. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, 2004. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/download/2070/1812>. Acesso em 15 dez. 2015.

PIMENTA, Ana Carla de Araújo. ‘Sozinhas: histórias de mulheres que sofrem violência no campo’ - Reflexões sobre uma Narrativa Transmídia. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville, SC. **Anais [...]**. Joinville, SC: INTERCOM, 2018, p. 1-11. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1081-1.pdf>. Acesso em 31 ago. 2019.

RESENDE, Fernando. Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa. *In*: Encontro da Compós, 2011, Porto Alegre, RS. **Anais [...]**. Porto Alegre, RS: Compós, 2011, p. 1-18. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1674.pdf. Acesso em 31 maio 2019.

RIZZINI, Carlos. **O jornalismo antes da tipografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Tradução: Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ROUILLÉ, André. **L’empire de la photographie: 1839-1870**. Paris: Le Sycomone, 1982.

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

SALAVERRÍA, Ramon e NEGREDO, Samuel. **Periodismo Integrado: Convergencia de medios y reorganización de redacciones**. Barcelona, Espanha: Editorial Sol90, 2008.

SALLET, Beatriz. **Histórias e “estórias” fotográficas: afirmação e rompimento das rotinas produtivas no fotojornalismo de Zero Hora**. 2006, 298 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo (RS), 2006. Disponível em www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2598. Acesso em 12 jan. 2016.

SANTAELLA, Lúcia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **Revista Famecos**, v. 15, n. 37, p. 20-24, 2008. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4795>. Acesso em 23 ago. 2017.

SANTAELLA, Lúcia. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. **Revista Bakhtiniana**, v. 9, n. 2, p. 206-216, 2014. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/19516>. Acesso em 23 ago. 2017.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **Experiências pioneiras de Machado de Assis sobre o jornal**. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0108.pdf>. Acesso em 06 out. 2017.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. Do livro ao jornal: o texto fragmenta-se na notícia. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 16, 2009. Disponível em <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/download/127/118>. Acesso em 06 out. 2017.

SCHMITT, Fernando Bohrer. *Newsmaking* e fotografia: um exemplo das rotinas de produção noticiosa aplicadas ao fazer fotográfico. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 9, p. 98-110, dez/1998. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3015/2293>. Acesso em 26 jan. 2016.

SCHNEIDER, Greice. Por uma abordagem narrativa do fotojornalismo contemporâneo. *In*: FRANCISCATO, Carlos; GUERRA, Josenildo Luiz; FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro (orgs.). **Jornalismo e tecnologias digitais: produção, qualidade e participação**. São Cristóvão: Editora UFS, 2015, p. 49-66.

SCOLARI, Carlos A. (ed.). **Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones**. Barcelona, Espanha: Editorial Gedisa, 2015.

SCORSATO, Helen. O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – Século XIX. **Estudios Historicos**, ano IV, n. 9, p. 1-14, 2012. Disponível em <http://www.estudioshistoricos.org/edicion9/eh0911.pdf>. Acesso em 24 ago. 2017.

SILVA, Edna de Mello. As imagens do telejornal *Imagens do Dia*: a influência do cinejornalismo e do rádio na primeira fase do telejornalismo brasileiro. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 2011, Guarapuava, PR. **Anais [...]**. Guarapuava, PR: ALCAR, 2011, p. 1-14. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011-1/artigos/As%20imagens%20do%20telejornal%20Imagens%20do%20Dia%20a%20influencia%20do%20cinejornalismo%20e%20do%20radio%20na%20primeira%20fase%20do%20telejornalismo%20brasileiro.pdf>. Acesso em 18 jun. 2019.

SILVA, Gislene. Sobre a imaterialidade do objeto do Jornalismo. In: Lusocom, 2009, Lisboa, Portugal. **Anais [...]**. Lisboa, Portugal: LUSOCOM, 2009. Disponível em <http://cartografialusocom.blogspot.com/p/comunicac.html>. Acesso em 11 abr. 2019.

SILVA, James Roberto. Fotografia e ciência: a utopia da imagem objetiva e seus usos nas ciências e na medicina. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 2, p. 343-360, maio-ago. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a06v9n2.pdf>. Acesso em 24 ago. 2017.

SILVA, Wagner Souza e. Redes de imagem e o (tele)fotojornalismo. **Leituras do Jornalismo**, v. 2, n. 6, p. 64-75, jul-dez/2016. Disponível em <https://www3.faac.unesp.br/leiturasdojornalismo/index.php/leiturasdojornalismo/article/view/111>. Acesso em 06 jun. 2019.

SILVA, Wagner Souza e. **Foto 0 | Foto 1**. São Paulo, Fapesp, Edusp, 2016b.

SILVA JÚNIOR, José Afonso. **Jornalismo 1.2**: características e usos da hipermídia no jornalismo, com estudo de caso do Grupo Estado de São Paulo, 2000. 263 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000. Disponível em <http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/todo-texto.pdf>. Acesso em 21 set. 2019.

SILVA JÚNIOR, J. A. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 12, p. 31-52, 2012. Disponível em www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/11925/10489. Acesso em 9 fev. 2015.

SILVA JÚNIOR, José Afonso. Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? **Contemporânea**, v. 12, n. 01, p. 55-72, jan-abr 2014. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/9795>. Acesso em 29 maio 2019.

SILVEIRA, Mauro Cesar. **A batalha de papel**: a charge como arma na guerra contra o Paraguai. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

SOARES, Rosana de Lima. Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais. **Significação**, v. 37, n. 34, p. 55-72, jul-dez/2010. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68122>. Acesso em 31 maio 2019.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas. Chapecó/SC: Argos Editora Universitária, 2004b.

SOUZA, Luciene Maria de. **As transformações no mundo do trabalho**: um estudo sobre a precarização e qualificação profissional dos operadores de telemarketing na cidade de Uberlândia, MG. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2007. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/14050>. Acesso em 11 jun. 2019.

SOUZA, Karla Caroline Nery de. Linguagem do Jornal Nacional: como se constrói um telejornal? *In*: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2010, Novo Hamburgo, RS. **Anais [...]**. Novo Hamburgo, RS: INTERCOM, 2010, p. 1-17. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-1048-1.pdf>. Acesso em 01 jun. 2019.

SPONHOLZ, Líriam. Objetividade em Jornalismo: uma perspectiva da teoria do conhecimento. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 21, p. 110-120, ago/2003. Disponível em www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/download/355/286. Acesso em 26 jan. 2016.

SPONHOLZ, Líriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade - Além do espelho e das construções**. Florianópolis: Insular, 2009.

STRELOW, Aline. O estado da arte da pesquisa em jornalismo no Brasil: 2000 a 2010. **Revista Intexto**, n. 25, p. 67-90, 2011. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/download/22405/14482>. Acesso em 10/02/2016.

TALBOT, William Henry. **The pencil of nature**. Chicago: KWS Publishers, 2011.

TEIXEIRA, Antônio Cláudio Engelke Menezes. Modos narrativos de fazer mundos: jornalismo, ficção e verdade. *In*: **Revista Famecos**, v. 23, n. 3, set-dez/2016, p. 1-20. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23047>. Acesso em 31 maio 2019.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo - Vol I - Porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2004.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo** – Vol. II – A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

VIEIRA, Livia de Souza. **Métricas editoriais no jornalismo online: ética e cultura profissional na relação com audiências ativas**. 2018. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/189167>. Acesso em 15 out. 2019.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona/Espanha: Paidós, 1987.

YIN, Robert K. **Estudo de caso – Planejamento e métodos**. 3ª edição. Porto Alegre: Bookman, 2005.

WEINBERGER, David. Transparency: the new objectivity. **KMWorld**. Camden, 2009. Disponível em <http://www.kmworld.com/Articles/Column/David-Weinberger/Transparency-the-new-objectivity-55785.aspx>. Acesso em 20 jun. 2019.

WHITE, David Manning. O *gatekeeper*: uma análise de caso na seleção de notícias. In: TRAQUIN, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’**. Florianópolis: Insular, 2016, p. 201-211.

APÊNDICE A – Glossário

Autotipia – ver Clichê

Caleidoscópio – espelhos planos que se estendem ao longo do comprimento de um tubo, inclinados em um determinado ângulo, que ao serem girados criam a sensação de decomposição e proliferação das figuras.

Câmera Cropada – câmera DSLR cujo sensor digital é menor que o de uma Full-Frame.

Câmera Full-Frame – câmera DSLR cujo sensor digital possui o tamanho de um negativo 35 mm (24mm x 36mm).

Cinemagraph – fotografia na qual alguns elementos se movem em meio à imagem estática.

Clichê – primeiro processo que permite a impressão de fotografias em jornais e revistas. Antes de sua invenção os impressos se valiam do desenho (cópia) das fotos, através dos processos de xilo ou litografia. Mas foi só com a invenção da rotogravura que seu potencial foi plenamente utilizado pela imprensa para produzir milhares de cópias de páginas ilustradas pela imprensa.

Close – visão muito próxima e detalhista.

CMS – *Content Management System* ou, em português, Sistema de Gerenciamento de Conteúdo. É um aplicativo usado para criar, editar, gerenciar e publicar conteúdo em plataformas digitais, permitindo que o mesmo seja adicionado, modificado ou removido sem a necessidade de conhecer ou utilizar qualquer linguagem de programação.

CMYK – sigla que especifica as quatro cores (ciano, magenta, amarelo e preto) usadas para produzir impressões coloridas.

Cromakey – técnica que permite aplicar uma imagem de fundo ao vídeo. Grava-se, em frente a um fundo de cor específica (geralmente verde, azul ou vermelho), os personagens ou objetos que se pretende deixar em primeiro plano. Um algoritmo aplica, no lugar desse fundo monocromático, a imagem desejada. Muito usado no telejornalismo.

Diorama – dispositivo teatral que, ao situar o público em uma plataforma circular que se movia lentamente, possibilita visões de cenas diferentes e efeitos de luz variáveis. Criado por Daguerre, antes da invenção do Daguerreótipo.

DSLR – Digital Single Lens Reflex são câmeras profissionais ou semiprofissionais nas quais a imagem captada pela objetiva chega ao visor ótico através de um sistema de espelhos.

Estenopo – orifício que permite a entrada de luz na câmara escura.

Estereoscópio – aparelho que permite sintetizar a visão binocular, a partir da proximidade física, em uma única imagem. Foi uma das formas mais populares de consumo de fotografias no século XIX.

Estroboscópio – disco com frestas intercaladas entre as imagens. O espectador posiciona o disco em frente a um espelho. Ao girá-lo, assiste à animação no espelho pelas frestas do disco.

Fade – transição lenta e suave de um estado a outro, geralmente do quadro preto para a imagem (*fade in*) ou da imagem para o quadro preto (*fade out*).

Fantasmagorias – tipo específico de exibição da lanterna mágica que usava a projeção por trás da tela para que o público não percebesse as lanternas. Na frente da tela havia uma cortina de fumaça que dava impressão tridimensional à projeção. A lanterna possuía trilhos sobre os quais movia-se os desenhos, criando efeitos de animação. Geralmente usada com as luzes apagadas em ambiente todo fechado.

Fenascitoscópio – dois discos de ligados um ao outro por meio de uma haste fixada em um orifício no centro de cada disco. Um dos discos possui uma sequência de imagens pintadas em torno do eixo e o outro possui frestas na mesma disposição. Quando os discos são girados, o espectador vê as imagens do primeiro disco em movimento através das frestas do segundo.

Fotovídeo – imagem videográfica criada pela apresentação sequencial, em tempos curtos ou longos e não necessariamente idênticos, de fotografias de locais, pessoas ou objetos diferentes ou tomadas a partir de pontos de vista diferenciados. A apresentação de cada fotografia pode se valer de movimentos (*zoom in*, *zoom out* e/ou *pan*). Na passagem de uma fotografia para outra podem ser usados efeitos de transição. Geralmente são complementados por áudio e/ou texto para a criação de relatos jornalísticos sincréticos, mas podem vir desacompanhados desses quando o objetivo é criar apenas um *slideshow* automático.

FTP – *File Transfer Protocol* ou Protocolo de Transferência de Arquivos. É um tipo de conexão em rede de computadores que permite o envio e recebimento de arquivos entre seus diversos nós.

FullHD – padrão de vídeo em alta resolução (1920 x 1080 pixels, algo tem torno de 2,1 Mpixels ou 2k). Era a mais alta resolução de vídeo até o ingresso do padrão 4k (ou 4 Mpixels).

Hard News – notícias construídas a partir de acontecimentos considerados relevantes e que precisam receber um tratamento mais ‘objetivo’.

HDSLR – câmeras digitais SLR (Single Lens Reflex) com lentes intercambiáveis e capacidade de filmagem em full HD (High Definition Video - 1920x1080 pixels).

Imagem técnica estenopeica de base luminosa - imagens bidimensionais produzidas a partir do direcionamento de raios luminosos advindos do mundo físico, os quais são controlados através de um pequeno orifício (estenopo) que se interpõe entre o mundo físico e o dispositivo que detecta, codifica e armazena tais raios luminosos na forma – plástica ou codificada – de uma imagem plana. Estão incluídas em tal compreensão também as imagens derivadas – por edição, composição, justaposição, etc – daquelas obtidas diretamente dos dispositivos.

Lightroom – software criado pela Adobe Systems para tratar e indexar fotografias digitais de forma parametrizada (ou seja, não alterando a imagem original, mas aplicando operações sobre ela no momento da exportação). Diferente do *Photoshop*, ele simula procedimentos típicos de um laboratório fotográfico, tendo por isso sido adotado rapidamente pela comunidade fotográfica.

LiveView – recurso que permite que o visor eletrônico da câmera apresente ao vivo a cena que ocorre, permitindo ao fotógrafo acompanhá-la ou ajustar parâmetros da imagem.

Now Bomb – colete (que pode ser usado como sacola) para carregar equipamentos fotográficos, que fornece fácil acesso aos acessórios, além de equilibrar o peso em torno do tronco.

Off – narrativa da qual ouve-se apenas a voz, sem que o narrador seja visto na tela.

Pautas frias – opções às *hard news*, sendo notícias relacionadas a questões não tão urgentes ou relevantes (um espetáculo, o perfil de uma pessoa, etc.).

Placa seca – a placa de gelatina seca possui imagem com maior resolução que a das placas úmidas desenvolvidas logo após o daguerreótipo, o que possibilita a redução do tamanho dos originais (negativos). Além disso a placa seca, diferente da úmida, não precisava ser produzida nem revelada no mesmo momento de sua fabricação, o que permitiu o desenvolvimento de uma indústria de filmes fotográficos (JENKINS, 1975).

Renderizar – é o ato de realizar todas as instruções de transformação em um determinado arquivo digital para gerar o produto final. É um processo pesado, que pode demorar bastante tempo, dependendo do computador empregado.

RGB – sigla que especifica as três cores (vermelho, verde e azul) usadas para a apresentação de imagens coloridas em telas.

Roda de Faraday – duas rodas dentadas ou com raios, presas ao mesmo eixo que, ao terem alterada para o observador a relação entre seus diâmetros, permitem modular o movimento aparente da roda de trás, que pode parecer girando para frente, girando para trás ou imóvel.

Stop-motion – imagem videográfica criada pela apresentação sequencial, em tempos bem curtos e idênticos, de fotografias que registram um objeto ou pessoa em posições diferentes a partir do mesmo ponto de vista, gerando sensação de movimento. Embora no cinema de animação essa técnica seja usada para criar movimentos fluidos e verossimilhantes, através de desenhos, pinturas ou imagens de síntese, é comum que a produção baseada em fotografias resulte em movimentos não naturais, uma vez que não são captadas fotografias em quantidade suficiente para suavizar o movimento.

Taumatrópio – disco circular com um desenho em cada lado e fios prendidos de tal modo que ele pudesse ser rodopiado com um giro de mão.

Timelapse – imagem videográfica criada pela apresentação sequencial, períodos bem curtos e idênticos, de fotografias captadas em intervalos regulares, por um longo interím, a partir do mesmo enquadramento; cria a sensação de compressão do tempo ao levar o espectador a observar, num curto espaço temporal, movimentos que ocorreram ao longo lapsos maiores.

WebTV – página web ligada a um setor do veículo jornalístico voltado exclusivamente à produção e veiculação de notícias audiovisuais.

Zoom – efeito de aproximação (*zoom in*) ou distanciamento (*zoom out*) obtidos pela ampliação ou redução do tamanho da imagem.

Zootrópio – tambor giratório com frestas em toda a sua circunferência. Em seu interior, montavam-se sequências de imagens produzidas em tiras de papel, de modo que cada imagem estivesse posicionada do lado oposto a uma fresta. Ao girar o tambor, olhando através das aberturas, assiste-se ao movimento.

APÊNDICE B - Profissionais entrevistados

Tabela 1 – Fotojornalistas

SIGLA	REGIÃO	Duração da entrevista	Data da entrevista
FOTO-01	sul	1h 04min 42s	16/02/2018
FOTO-02	sul	1h 25min 30s	16/02/2018
FOTO-03	sul	40min 05s	16/02/2018
FOTO-04	centro-oeste	1h 47min 44s	06/03/2018
FOTO-05	centro-oeste	59min 46s	28/02/2018
FOTO-06	centro-oeste	50min 16s	07/03/2018
FOTO-07	centro-oeste	52min 06s	07/03/2018
FOTO-08	sudeste	2h 00min 27s	02/04/2018
FOTO-09	sudeste	1h 57min 48s	02/04/2018
FOTO-10	sudeste	1h 02min 27s	03/04/2018
FOTO-11	sudeste	1h 13min 55s	05/04/2018
FOTO-12	sudeste	1h 26min 37s	26/04/2018

Fonte: O autor

Tabela 2 – Profissionais de texto

SIGLA	REGIÃO	Duração da entrevista	Data da entrevista
TEXTO-01	sul	38min 49s	16/02/2018
TEXTO-02	sul	32min 22s	16/02/2018
TEXTO-03	sul	33min 40s	16/02/2018
TEXTO-04	centro-oeste	42min 36s	06/03/2018
TEXTO-05	centro-oeste	1h 23min 52s	07/03/2018
TEXTO-06	centro-oeste	50min 19s	07/03/2018

Fonte: O autor

Tabela 3 - Editores

SIGLA	REGIÃO	Duração da entrevista	Data da entrevista
EDITOR-01	sul	40min 17s	16/02/2018
EDITOR-02	sul	30min 13s	16/02/2018
EDITOR-03	centro-oeste	1h 23min 35s	06/03/2018
EDITOR-04	centro-oeste	1h 28min 22s	07/03/2018
EDITOR-05	sudeste	1h 04min 29s	02/04/2018
EDITOR-06	sudeste	38min 47s	03/04/2018
EDITOR-07	sudeste	1h 39min 42s	05/04/2018
EDITOR-08	sudeste	1h 35min 56s 1h 25min 51s	05/04/2018 08/11/2018

Fonte: O autor

Tabela 4 – Montadores de vídeo

SIGLA	REGIÃO	Duração da entrevista	Data da entrevista
FOTO-01	sul	-	-
MONTADOR-01	centro-oeste	37 min 34s	07/03/2018
MONTADOR-02	sudeste	48min 40s	03/04/2018

Fonte: O autor

Tabela 5 – Diagramador

SIGLA	REGIÃO	Duração da entrevista	Data da entrevista
DIAGRAMADOR-01	sul	20min 53s	16/02/2018

Fonte: O autor

APÊNDICE C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Prezado colega,

Meu nome é Silvio da Costa Pereira e estou desenvolvendo a pesquisa de doutorado “*Jornalismo imagético – Produção do fotojornalismo na transição do impresso para a web*”, que aborda as transformações que vêm ocorrendo no uso de fotografias e vídeos nas narrativas jornalísticas contemporâneas, bem como o surgimento de novos produtos baseados em tais imagens. Ela está sendo realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (PosJOR/UFSC), e engloba o interesse pela produção de imagens estáticas e em movimento feitas com câmeras fotográficas e smartphones, bem como por todo o processo de criação do material jornalístico a partir delas (captação da imagem, tratamento/edição, e publicação/veiculação). Tal processo de pesquisa também se dá dentro do contexto de meu trabalho como professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, de onde estou temporariamente afastado para a realização desta pesquisa.

O principal objetivo desta pesquisa é “revisar o conceito de fotojornalismo a partir de uma compreensão contemporânea de fotografia e de jornalismo, da observação e análise da atividade dos profissionais que produzem fotografias para uso jornalístico, bem como do uso de fotografias em produtos jornalísticos de diversos formatos”, conforme esclareço no projeto completo, que pode ser consultado comigo ou com minha orientadora, caso deseje.

Me apresento e trago estas explicações no sentido de convidá-lo(a) a participar da etapa empírica da pesquisa “*Jornalismo imagético – Produção do fotojornalismo na transição do impresso para a web*”, que consiste basicamente em observação e entrevistas.

A primeira etapa, de observação, consiste no acompanhamento *in loco*, durante 15 dias, do seu trabalho e do trabalho de outros colegas seus neste veículo. Nesse período seguirei o processo completo de produção de matérias/reportagens que se valham de fotografias e/ou vídeos para criar qualquer tipo de narrativa visual jornalística (fotografia, fotomontagem, fotoilustração, vídeo, fotovídeo, stop-motion, timelapse, infografia, etc.), sejam com fotos e vídeos retangulares ou em 360 graus. Dentro das possibilidades e tempos que a própria Redação me possibilitará, acompanharei o trabalho de repórteres, equipe de tratamento de imagem, editores, equipe de edição de vídeo, equipe de publicação (incluindo programador, quando existir). Sua participação consistirá em me permitir acompanhar seu processo de trabalho, e fornecer informações breves, por meio de

rápidas conversas. Tais trocas ocorrerão sempre brevemente de forma a não atrapalhar o fluxo normal de seu trabalho, e podem ser negadas de sua parte sempre que considerar o momento inoportuno.

Agendarei meu dia de acordo com o ritmo da Redação, acompanhando a produção de um ou – de preferência – mais de um produto jornalístico completo. No início de cada dia conversarei com os profissionais do veículo para verificar as pautas que estão sendo produzidas e selecionar aquelas a seguir. Pretendo também acompanhar produtos cuja criação se estenda por diversos dias. Pretendo sempre acompanhar e observar as diversas etapas de realização de um trabalho – inclusive externas, no caso de captação de imagens -, por diferentes profissionais. O acompanhamento se fará de forma silenciosa, conversando apenas o mínimo necessário com cada profissional, de forma a não quebrar o ritmo de produção. Farei anotações e fotografias, que são meu ‘caderno de campo’, escrito e visual. As fotos não serão usadas no trabalho final nem em produções acadêmicas ou científicas posteriores.

Ao longo dos dois últimos dias de pesquisa, farei entrevistas direcionadas com alguns profissionais cujo trabalho eu tenha acompanhado, e cuja observação tenha mostrado elementos relevantes que precisam ser detalhados para serem incorporados à pesquisa. Você também poderá ser convidado a participar das entrevistas. Após transcritas e decupadas, as gravações em vídeo serão arquivadas, assim como as fotografias. O material será guardado por cinco anos após a defesa da tese, e em seguida destruído. O arquivamento e a guarda de áudio, fotos e vídeos será de responsabilidade do pesquisador, a quem cabe garantir o sigilo da fonte.

Todos os dados coletados são confidenciais de forma a assegurar a sua privacidade. Os resultados divulgados em congressos ou revistas científicas serão apresentados de forma a não identificar você. As identidades de todos os informantes serão mantidas em sigilo.

A participação nesta pesquisa não traz complicações, eventualmente apenas um pequeno sentimento de timidez que algumas pessoas podem sentir durante a observação e/ou no momento da entrevista. Não há nenhum custo envolvido para os participantes da pesquisa.

A pesquisa trará como benefício uma compreensão mais apurada a respeito da forma como as imagens fotográficas e de vídeo vem sendo usadas nas produções jornalísticas. Através das publicações científicas e acadêmicas que faremos após a conclusão da pesquisa, isso permitirá – pretendemos – uma melhor compreensão da área. Os benefícios, nesse sentido, dizem respeito ao

campo acadêmico (curso de graduação e pós-graduação em Jornalismo), mas refletirão nas pessoas (estudantes e profissionais) através da disseminação do saber constituído na pesquisa e nas empresas através da formação profissional de graduandos e pós-graduandos. O benefício direto oferecido a todos os participantes é uma conversa, ao final do processo do doutorado, a respeito das questões trabalhadas e discutidas na presente pesquisa.

A participação é gratuita e voluntária. Os pesquisadores garantem a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa. Desta forma, considerando que os riscos implicados nesta pesquisa são mínimos aos participantes, o pesquisador oferecerá apoio e suporte para eventuais problemas e acontecimentos que venham ocorrer durante a pesquisa.

A qualquer momento você pode desistir da sua participação desse projeto e retirar o seu consentimento sem qualquer tipo de prejuízo em sua relação à pesquisa.

Caso você aceite participar da pesquisa, o presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido precisa ser assinado por você e pelo pesquisador responsável em duas vias, sendo que uma das vias ficará com você e a outra será arquivada pelo pesquisador.

Todos os custos envolvidos na pesquisa são de inteira responsabilidade deste pesquisador.

Em caso de dúvidas, ou para relatar problemas, entre contato com o pesquisador ou com a orientadora desse projeto de pesquisa.

Pesquisador Responsável: Silvio da Costa Pereira – silviocostapereira@gmail.com – (48) 99999.5340 – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo – Centro de Comunicação e Expressão – Universidade Federal de Santa Catarina

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Raquel Ritter Longhi - raqlonghi@gmail.com – (48) 3721.6610/99124.5947 – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo – Centro de Comunicação e Expressão – Universidade Federal de Santa Catarina

Consentimento do participante

Eu, _____,
RG _____, CPF _____, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa “Jornalismo imagético – Produção do fotojornalismo na transição do impresso para a web”.

Fui devidamente informado e esclarecido sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes da minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Florianópolis, ___ de _____ de 2018.

Assinatura do participante: _____

Assinatura do pesquisador: _____

Autorização para fotos, filmagens e gravação de áudio

Eu, _____,
RG _____, CPF _____, abaixo assinado, autorizo a realização de filmagens e fotos durante a realização da pesquisa “Jornalismo imagético – Produção do fotojornalismo na transição do impresso para a web”. Estou ciente que o objetivo é documentar partes daquilo que está sendo observado para posterior análise.

Os dados coletados poderão ser utilizados unicamente para a pesquisa. A transcrição do áudio das entrevistas poderá ser usada nas publicações acadêmicas futuras, ressalvado e assegurado o sigilo da fonte. Meu nome não será mencionado em nenhuma circunstância.

Consinto a realização de fotografias, gravações e filmagens voluntariamente e posso retirar tal autorização assim que desejar, sem que isso leve a nenhuma penalidade.


Florianópolis, ___ de _____ de 2018.

Assinatura do participante: _____

Assinatura do pesquisador: _____

APÊNDICE D – Email enviado a Sindicatos, FENAJ e ARFOCs solicitando divulgação do Formulário Online

Solicitação de auxílio à pesquisa de doutorado em Jornalismo formulario-pesquisa x

 **Silvio da Costa Pereira** <silviodacostapereira@gmail.com> 19 de set de 2017 13:14 ☆ ↶ ⋮
para sindjor_pi ▾

Prezado dirigente,

Meu nome é Silvio da Costa Pereira, sou jornalista profissional (MTb/SC 0881-JP), atualmente atuando como professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em afastamento temporário para realização de doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina. Aqui na UFSC meu projeto de pesquisa tem por foco compreender as transformações que vem ocorrendo no fotojornalismo. Meu projeto é orientado pela Profª Drª Raquel Ritter Longhi.

Faço contato com este sindicato para solicitar auxílio a uma parte de minha pesquisa.

Buscando conhecer de forma mais ampla a atuação e o tipo de trabalho desenvolvido pelos fotojornalistas brasileiros, elaborei um formulário online, ao qual solicito divulgação junto à categoria abrangida por vossa entidade. Nesse sentido peço que enviem, a todos os jornalistas de vosso mailing, o texto que apresento a seguir, o qual peço que seja copiado e colado no corpo da mensagem enviada aos profissionais.

O auxílio dos Sindicatos de Jornalistas de todos os estados brasileiros será fundamental para que seja possível chegar ao maior número de profissionais, fator fundamental para que eu possa obter uma visão que represente a diversidade de atuação junto à imprensa brasileira.

Solicito que seja repassada aos profissionais a seguinte mensagem:

=====

*Prezado colega jornalista,

Meu nome é Silvio da Costa Pereira, sou jornalista, professor e pesquisador, e atualmente realizo doutorado junto à Universidade Federal de Santa Catarina. Faço contato, através de seu Sindicato, para solicitar auxílio à minha pesquisa, a qual busca compreender as transformações que vem ocorrendo na produção de Imagens Jornalísticas (fotografias e vídeos), ou seja, no fotojornalismo. Para isso, solicito a **todos os profissionais que no último ano produziram fotografias ou vídeos com finalidades profissionais**, que respondam ao formulário online disponível em <https://goo.gl/forms/KEfeqTH1BGruwFFq2>.

O sigilo da fonte é uma premissa desta pesquisa, e sua identidade será preservada. Por isso solicitamos a maior exatidão possível nas respostas.

Caso queira nos dar detalhes sobre sua produção, ou mesmo indicar produções que considera interessantes e que são realizadas em sua região, sinta-se à vontade para nos enviar no espaço que destinamos a tais comentários ao final do formulário. Caso queira fazer contato direto conosco, não hesite em escrever para silviodacostapereira@gmail.com, seja para sugerir, conversar, criticar, etc.

Se possível, divulgue nossa pesquisa junto a seus colegas. O reforço da mensagem é nossa esperança para obter o maior número possível de respostas ao presente formulário.

Antecipadamente agradecemos sua atenção à nossa pesquisa.

Silvio da Costa Pereira
silviodacostapereira@gmail.com
Doutorando em Jornalismo (UFSC)
Professor do Curso de Jornalismo (UFMS)
Jornalista Profissional (MTb/SC 0881/JP)

=====

Muito obrigado por vosso apoio à nossa pesquisa. Em caso de qualquer dúvida, por favor, entre em contato comigo.

Atenciosamente

Silvio da Costa Pereira
silviodacostapereira@gmail.com
Doutorando em Jornalismo (UFSC)
Professor do Curso de Jornalismo (UFMS)
Jornalista Profissional (MTb/SC 0881/JP)

APÊNDICE E – Formulário Online

Fotojornalismo brasileiro contemporâneo

Este formulário faz parte da pesquisa de doutorado empreendida por Sílvia da Costa Pereira (silviadacostapereira@gmail.com) no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, e que tem como foco o estudo do fotojornalismo contemporâneo. A participação é voluntária, e não implica em nenhum vínculo com o pesquisador ou a pesquisa. Embora seja desejável um preenchimento total deste formulário, isso não é obrigatório. Todas as identidades ou contatos fornecidos serão preservados pelo pesquisador. Em nenhuma hipótese a identidade dos informantes será revelada, a menos que isso seja autorizado formalmente, em etapa posterior da pesquisa. O formulário é dividido em duas partes. Na primeira buscamos dados a respeito dos profissionais que atuam com fotojornalismo. Na segunda buscamos informações a respeito do tipo de trabalho realizado e dos usos que são dados às imagens produzidas por esses profissionais. Ao final, não esqueça de clicar sobre o botão "Submit", para que suas respostas sejam enviadas ao pesquisador. Obrigado por participar e auxiliar esta pesquisa.

Idade (só números):

Your answer

Sexo:

- Feminino
 Masculino

Estado onde atua:

- Acre
 Alagoas
 Amapá
 Amazonas
 Bahia
 Ceará
 Distrito Federal
 Espírito Santo
 Goiás
 Maranhão
 Mato Grosso
 Mato Grosso do Sul
 Minas Gerais
 Pará
 Paraíba
 Paraná
 Pernambuco
 Piauí
 Rio de Janeiro
 Rio Grande do Norte
 Rio Grande do Sul
 Rondônia
 Roraima
 Santa Catarina
 São Paulo
 Sergipe
 Tocantins

Veículo(s) para o(s) qual(is) trabalha:

Your answer

Qual seu grau de escolaridade

- ensino fundamental completo
- ensino médio completo
- graduação em jornalismo
- graduação em artes
- graduação em publicidade
- graduação em cinema
- Other: _____

Trabalho que realiza (é possível indicar mais de uma opção)

- Produz fotografias
- Produz fotografias 360
- Produz vídeos
- Produz vídeos 360
- Trata fotografias
- Monta vídeos
- Realiza entrevistas
- Capta áudio
- Monta a matéria/reportagem (impresso ou web) a partir das fotos ou vídeos produzidos
- Faz de tudo (fotografa, grava vídeos, capta áudio, trata fotos/vídeos/áudio, monta as narrativas, veicula)
- Other: _____

Caso você precise fotografar e gravar vídeos em uma mesma pauta, como considera essa atividade:

- Eu não gravo vídeos. Só fotografo.
- Acho fácil fotografar e gravar vídeos na mesma pauta. Não há problemas em transitar de uma tarefa para outra.
- Prefiro evitar fotografar e gravar vídeos na mesma pauta.
- Até fotografo e gravo vídeos, mas faço essas atividades separadamente. Primeiro uma, depois outra.
- Não dá para fotografar e gravar vídeos na mesma saída. São coisas diferentes.

Qual sua opinião a respeito da possibilidade e da necessidade profissional de fotografar e gravar vídeos com o mesmo equipamento. Comente, se possível, sob vários aspectos (técnico, estético, trabalhista, pessoal, etc.)

Your answer

Qual o formato das narrativas jornalísticas produzidas a partir das fotografias (e vídeos) que você produz (é possível indicar mais de uma opção):

- fotografia(s) junto a texto (impresso ou na web)
- vídeo, feito unicamente a partir de fotografias (fotovídeo)
- vídeo, montado a partir de fotografias e trechos de vídeos gravados com câmera fotográfica
- vídeo, montado unicamente a partir de trechos de vídeo gravados com câmera fotográfica
- fotografias panorâmicas ou 360, costuradas a partir de duas ou mais fotografias comuns
- GIFs animados
- loops de vídeo
- animação feita a partir de fotografias (Stop Motion)
- vídeo que mostra a passagem de um tempo longo, feito a partir de uma série de fotografias tomadas em sequência (Timelapse)
- Infografias
- Other: _____

Caso tenha algum tipo de produção não listada, por favor, apresente e explique a mesma.

Your answer

Poderia nos citar exemplos de usos interessantes e/ou inovadores na fotografia (ou vídeo) jornalística feitos em sua cidade ou região? Feitos por você ou por outros profissionais. Se possível, nos passe o link de tais trabalhos, ou cite o autor e o veículo onde foram publicados para que possamos conhecê-los.

Your answer

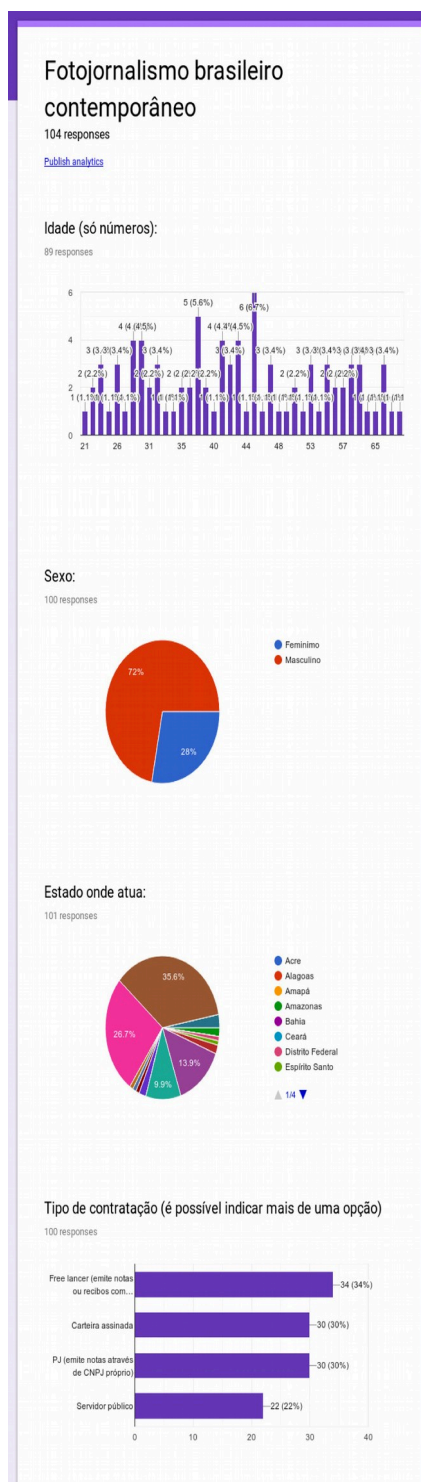
Caso aceite participar de uma etapa posterior desta pesquisa, por favor, nos envie seu nome e email para que possamos retomar o contato.

Your answer

SUBMIT

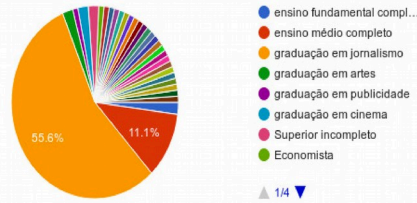
APÊNDICE F – Respostas ao Formulário Online

Retiramos as respostas que pudessem identificar o informante.



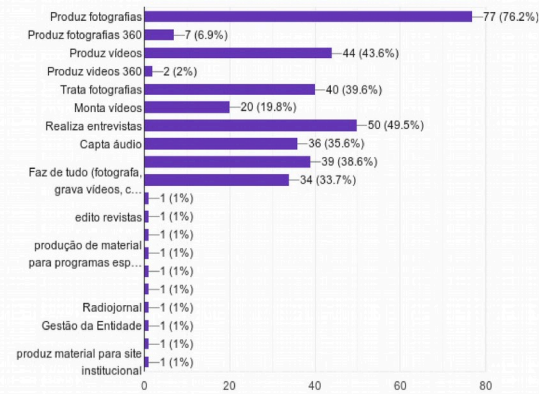
Qual seu grau de escolaridade

99 responses



Trabalho que realiza (é possível indicar mais de uma opção)

101 responses



Caso você precise fotografar e gravar vídeos em uma mesma pauta, como considera essa atividade:

99 responses



Qual sua opinião a respeito da possibilidade e da necessidade profissional de fotografar e gravar vídeos com o mesmo equipamento. Comente, se possível, sob vários aspectos (técnico, estético, trabalhista, pessoal, etc.)

87 responses

Do ponto de vista pessoal não acho legal fazer vídeos e fotografar na mesma pauta, acho que o profissional tem que está ficado e atento a uma das coisas, pois quando se faz as duas coisas ao mesmo tempo a qualidade do trabalho cai muito, pois se perde momentos importantes, do ponto de vista trabalhista não vejo problemas quem faz, Mas é preciso que o profissional receba pelo dois trabalhos, Mas não é isso que acontece na maioria dos veículos.

Tecnicamente não aconselho compromete Qualidade da Produção!

Acredito que a qualidade do trabalho é prejudicada, pois isso vai interromper a gravação, atrapalha o fluxo de informações com o entrevistado, incide sobre o tempo do profissional para produzir uma boa fotografia. Lógico que dependendo da pauta é possível fazer ambas atividades, mas em geral é difícil fazer os dois serviços ao mesmo tempo.

Acho extremamente complicado. Há comprometimento na qualidade do trabalho

Entendo que são linguagens bem diferentes o vídeo tem que roterizar na cabeça o que dificulta um pouco. Na correria do jornalismo atrapalha um pouco mas com tempo sem problemas.

Acredito que o acúmulo de funções atrapalha o andamento da pauta. Ou eu fico atento para fotografar, ou eu fico atento para gravar vídeos. Sem contar, que são cartões de memória diferentes. equipamentos diferentes (tripé. rebatedor e etc) e muitas vezes não é possível

Qual o formato das narrativas jornalísticas produzidas a partir das fotografias (e vídeos) que você produz (é possível indicar mais de uma opção):

100 responses

