

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**DO PARADIGMA ANALÓGICO AO PARADIGMA DIGITAL:
CONSEQUÊNCIAS E TENDÊNCIAS NO FOTOJORNALISMO
SOB A ÓTICA DO REPÓRTER FOTOGRÁFICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

JOSÉ ALEXANDRE CURY SACOMANO

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**DO PARADIGMA ANALÓGICO AO PARADIGMA DIGITAL:
CONSEQUÊNCIAS E TENDÊNCIAS NO FOTOJORNALISMO
SOB A ÓTICA DO REPÓRTER FOTOGRÁFICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Anna Maria Balogh

JOSÉ ALEXANDRE CURY SACOMANO

SÃO PAULO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Sacomano, José Alexandre Cury.

Do paradigma analógico ao paradigma digital : consequências e tendências no fotojornalismo sob a ótica do repórter fotográfico / José Alexandre Cury Sacomano. - 2016.

215 f. : il. color. + CD-ROM.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2016.

Área de Concentração: Semiótica.

Orientadora: Prof.^a Dra. Anna Maria Balogh.

1. Fotojornalismo. 2. Mudança de paradigma. 3. Foto digital.
I. Balogh, Anna Maria (orientadora). II. Título.

**DO PARADIGMA ANALÓGICO AO PARADIGMA DIGITAL:
CONSEQUÊNCIAS E TENDÊNCIAS NO FOTOJORNALISMO
SOB A ÓTICA DO REPÓRTER FOTOGRÁFICO**

JOSÉ ALEXANDRE CURY SACOMANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Anna Maria Balogh (Orientadora)
Universidade - UNIP

Prof. Dr. Celso Luiz Bodstein
Universidade - UNICAMP

Prof^a. Dr^a Egle Muller Spinelli
Universidade - ESPM

Prof^a. Dr^a Solange Wajnman
Universidade - UNIP

Prof^a. Dr^a Carla Montuori Fernandes
Universidade - UNIP

Para Arthur e Alexandre, meus filhos.

AGRADECIMENTOS

*A minha orientadora Professora Anna Maria Balogh
por sempre apontar os melhores caminhos, pela
paciência e dedicação junto à mim e ao meu trabalho. Agradeço a possibilidade de
poder estar junto a ela. Obrigado Balogh!*

Aos professores que constituíram e constituem as bancas examinadoras.

*Ao meu pai que despertou em mim o verdadeiro interesse pela pesquisa científica. E
a minha querida mãe pelos cuidados e atenção.*

A minha mulher Aline fiel companheira sempre ao meu lado.

*Ao meu sempre irmão, pesquisador nato, que no início da pesquisa,
me ajudou a visualizar e selecionar o objeto de pesquisa.*

*A todos os repórteres fotográficos entrevistados que trouxeram luzes a esta
pesquisa.*

*Aos pesquisadores Joyce Cury e Ivan Feitosa pela gentileza das longas conversas e
discussões.*

A Solimar Garcia pela correção ortográfica.

Ao Dalton Morbelli Kotvan pela correção técnica.

A secretaria de pós-graduação da Unip que sempre se coloca disponível.

A Unip pela concessão de bolsa de estudos parcial.

Obrigado.

Os tons de cinza de...



Ansel Adams

O instante decisivo de...



Cartier Bresson

O embrião narrativo de...



Robert Capa

A transição técnica e estética de...



Sebastião Salgado

RESUMO

Este texto aborda a passagem do paradigma analógico para o paradigma digital no fotojornalismo, sob a ótica do repórter fotográfico profissional, assim como o hibridismo destes dois momentos e as consequências causadas pelo estabelecimento definitivo deste novo padrão. Para descrever esta trajetória e apresentar os principais desdobramentos a pesquisa, além de contar com a visão dos repórteres, foi respaldada por premissas teóricas que estão constituídas ao longo do texto, podendo assim, confirmar que a troca da prata pelo pixel gerou certa ruptura dentro do fotojornalismo. Ressalta-se que o conceito de paradigma serve como complemento teórico à metodologia proposta. A pesquisa fornece dados qualitativos que foram interpretados pelo autor através do método de análise de conteúdo.

Palavras chaves: Fotojornalismo. Mudança de paradigma. Fotografia digital.

ABSTRACT

This text deals with the transition from analogue to digital paradigm in photojournalism, from the perspective of professional photojournalist, and hybridity of these two moments and the consequences caused by the definitive establishment of the new digital paradigm. To describe this trend and present the main results of the research, in addition to the vision of the reporters, it was supported by theoretical assumptions that are made throughout the text, and can thus confirm that the exchange of silver by pixel generated some break in the photojournalism.

It is noteworthy that the concept of paradigm serves as a theoretical complement to the proposed methodology. The survey provides qualitative data that were interpreted by the author through the content analysis method.

Keywords: Photojournalism. Paradigm shift. Digital photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estrutura da tese	22
Figura 2 – Progresso da ciência na visão de Thomas Kuhn	23
Figura 3 – Modelo esquemático de desenvolvimento da ciência segundo a proposta kuhniana.....	24
Figura 4 – Segundo Barthes, o punctum não deve ser confundido com o extravagante. Na foto de Nadar Savorgnan de Brazza, o elemento extravagante é a mão do marinheiro na coxa de Brazza, mas o punctum da foto é a atitude de braço cruzado do outro marinheiro.....	32
Figura 5 – Foto: Martin Munkacsi- 1931 meninos no Congo.....	33
Figura 6 – Gare St Lazare, Paris 1932.....	34
Figura 7 – Hyeres, France, 1932.....	35
Figura 8 – Monolith, Fotografia mais famosa de Adams: Parque Nacional e Yosemite em 1927	36
Figura 9 – Adams sempre fotografava em grande formato e com tripé	37
Figura 10 – Cadeia de montanha no sudoeste dos Estados Unidos: Foto mostra os vários tons de cinza.....	37
Figura 11 – “O Soldado Caindo”, Capa fotografou o momento certo de um soldado miliciano sendo alvejado a tiros durante um conflito em 1936 em Córdoba, Espanha	39
Figura 12 – Cidade de Berlin em 1945 destruída pela Segunda Guerra.....	39
Figura 13 – Tropa desembarcando na praia de Omaha na Normandia	40
Figura 14 – Único repórter fotográfico autorizado a desembarcar com as tropas aliadas na praia de Omaha na Normandia no Dia D. Foto de Capa em navio norte-americano durante o conflito.	40
Figura 15 – Foto de mulher desnutrida e desidratada à espera de sua vez num hospital em Gourma Rharous, no Mali. Publicada no livro Sahel, l’homme en détresse (Sahel, o homem em agonia) de 1986, que enfoca as consequências da seca no Saara africano.	43

Figura 16 – Nômades atravessam o leito seco do lago Faguibine, no Mali (1985). Foto pertence à parte mais dramática do livro <i>Sahel</i> , 1986, dedicada à região do Sahel-África Subsaariana.....	43
Figura 17 – Foto publicada no ensaio de “Êxodo” de 2000: Refugiados de Ruanda em campo da Tanzânia em 1994. O livro retrata a história da humanidade em trânsito	43
Figura 18 – <i>Índias da etnia da tribo Zo`é pintam o corpo com urucum. Foto foi tirada por Salgado, no Pará, em 2009 e também está em “Genesis” de 2013 que lembra Adams Ansel.</i>	44
Figura 19 – <i>Baleia na península de Valdez, na Argentina. Foto publicada no livros “Genesis” 2013, demonstra uma mudança de temática e de linguagem fotográfica. Geometria que lembra Cartier-Bresson.</i>	44
Figura 20 – <i>Foto publicada em Genesis 2013 mostra preocupação Geométrica e maior utilização de plano abertos: Pinguins em iceberg próximos ao extremo sul do planeta</i>	45
Figura 21 – Cena clássica do filme de Kubrick “2001 uma odisseia no espaço”- 1974	50
Figura 22 – Computador HAL 9000 que abordo de uma nave Espacial adquiri sentidos humanos	50
Figura 23 – Da Evolução Tecnológica da Sociedade	51
Figura 24 – Da Evolução Fotográfica	51
Figura 25 – Da evolução tecnológica da fotografia	52
Figura 26 – Primeiras câmeras escuras usadas por físicos e astrônomos	54
Figura 27 – Na camera escura a luz que reflete dos objetos passa por um orifício e se projeta, invertida, no lado oposto.....	55
Figura 28 – Câmera escura utilizada por varias gerações de desenhistas e pintores	56
Figura 29 – Imagem considerada como a primeira fotografia da história	57
Figura 30 – Daguerreótipo produzido por Susse Frère na França em 1839	57

Figura 31 – Roger Fenton e sua câmara escura ou van fotográfica na Guerra da Crimeia.....	58
Figura 32 – A revolucionaria Kodak N1 de 1886.....	59
Figura 33 – Foto feita com uma Kodak N1 do cotidiano de família da classe media dos Estados Unidos na década de 1890.....	60
Figura 34 – Câmera de médio formato: utilizava filme 120 milímetros.....	61
Figura 35 – A Ur-Leica foi um protótipo de câmara 35 milímetros, projetada por Oskar Barnack entre 1913 e 1914 e que serviu mais tarde, de modelo para o desenvolvimento da série de câmeras Leica que entrou no mercado na década de 1920	62
Figura 36 – Negativo preto e branco (P&B) do filme de 35 milímetros.....	62
Figura 37 – Câmera Leica A/Standard de pequeno formato comercializada em 1920	62
Figura 38 – Primeira foto colorida de 1861. Foi intitulada como “fita tartã”	63
Figura 39 – Evolução cronológica das câmeras analógicas.....	64
Figura 40 – Conjunto de lentes (teleobjetivas e grande angulares) que podem ser intercambiáveis	68
Figura 41 – Capa da revista LIFE de 28 de outubro de 1966 com foto de Larry Burrows mostra soldado americano ferido no Vietnã. Foi a primeira reportagem colorida da imprensa	68
Figura 42 – Polaroid Model 95 foi a primeira câmara com filme instantâneo da história, projetada por Edwin Land	69
Figura 43 – Kodak DCS 100 foi a primeira câmara SLR digital.....	71
Figura 44 – Foto de Giovanni Troilo ganhadora do Word Press Photo de 2015, dias depois foi desclassificada devido a quebra de código de ética	96
Figura 45 – Mulher palestina encena choro para fotógrafos com intenção de mostrar sofrimento causado pelos Israelenses.	100
Figura 46 – Foto manipulada exposta no Metropolitan em Nova Iorque, em 2013 .	102

Figura 47 – Sequência de fotos de Abraham Lincoln: manipulada (esquerda), original (centro), foto de John Calhoun (direita).....	104
Figura 48 – Manipulação da imagem de Adof Hitler - esquerda (manipulada) e direita (original)	104
Figura 49 – Manifestação na Universidade de Kent State - esquerda (manipulada) e direita (original).....	105
Figura 50 – Detenção de O.J. Simpson - esquerda (original) e direita (manipulada)	106
Figura 51 – Testes de mísseis no Irã - esquerda (manipulada) e direita (original)..	106
Figura 52 – George W Bush em visita a uma escola - esquerda (original) e direita (manipulada)	107
Figura 53 – Foto original onde se lê Fora Serra e a sigla do Movimento Sem Terra.....	108
Figura 54 – Esta é a foto manipulada pela revista IstoÉ onde nota-se que o “Fora Serra” foi apagado.....	108
Figura 55 – Foto original mostra Líbano sendo atingido por míssil	109
Figura 56 – Foto com manipulação feita por fotógrafo da Reuters.....	109
Figura 57 – Foto de Obama com representantes do oriente em reunião na Casa Branca.....	110
Figura 58 – Foto manipulada pelo jornal egípcio Al-Ahram coloca seu líder à frente dos outros mudando totalmente o sentido da foto.....	111
Figura 59 – Foto mostra o candidato às eleições remando e o detalhe da manipulação	111
Figura 60 – Foto manipulada e publicada pelo UOL no dia 17 de julho de 2007	115
Figura 61 – Pintura hiper-realista “Smirk” da artista Alissa Monks produzida em 2009	121
Figura 62 – Fotografia lomográfica feita em estação de metrô por uma câmera La Sardina.....	121

Figura 63 – Foto da “Passeata dos 100 mil” de Evandro Teixeira publicada em 1968 no Jornal do Brasil.....	126
Figura 64 – Foto de Erno Schneide- Jânio Quadros com os pés enviesados.....	126
Figura 65 – Foto de assassinato na periferia de São Paulo mostra o céu alterado digitalmente pela própria autora	130
Figura 66 – Feições de guerra - Mãe e filho albaneses, dentro de um ônibus, fogem de Selce, na Macedônia.....	132
Figura 67 – Multidão vai às ruas do Rio de Janeiro em 2013 para saldar Papa Francisco.....	140
Figura 68 – Pessoas fotografam e filmam o astro Johnny Depp em pre estreia de Aliança do Crime.	140
Figura 69 – Capa da The Economist com foto manipulada.....	142
Figura 70 – Foto original produzida por repórter fotográfico da <i>Reuters</i>	143
Figura 71 – Cidadãos agindo como repórteres fotográficos em diversas situações do cotidiano.....	145
Figura 72 – Imagem registrada em Manaus durante o campeonato brasileiro de triátlon de 2014.....	146
Figura 73 – Foto de Aloisio Mercadante no Senado debatendo questões sobre verba	148
Figura 74 – Imagem em que a presidente Dilma Rousseff parece ser transpassada por uma espada em evento oficial em fevereiro de 2012.....	148

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
1.1	Questões de Pesquisa e Hipóteses	20
1.2	Objetivo Geral	20
1.2.1	Objetivos específicos	21
1.3	Justificativa.....	21
1.4	Estrutura da tese	22
2	REFERENCIAL TEÓRICO	23
2.1	O conceito de paradigma e suas relações com a imagem.....	23
2.2	Os paradigmas do fotojornalismo: a produção e interpretação da imagem .30	
2.2.1	Paradigma e cinema sob a ótica de Kubrick	49
2.3	Paradigma fotográfico analógico, híbrido e digital.....	53
2.3.1	Paradigma Analógico Puro: do início da fotografia em 1826 até a década de 1990.....	53
2.3.2	Momento ou paradigma Híbrido: A chegada da foto digital e a dificuldade da mudança: décadas de 1990 a 2010.....	69
2.3.3	Paradigma Digital Puro- fotografia digital na imprensa: década de 2010 até os dias de hoje.....	73
3	METODOLOGIA DE PESQUISA	77
3.1	Estudo de caso e multicase.....	79
3.2	Roteiro de entrevista	81
3.3	Amostra.....	82
4	ANÁLISE DE RESULTADOS EM OITO DIMENSÕES	85
4.1	Dimensão da mudança de paradigma.....	85
4.2	Dimensão dos conceitos analógicos	92
4.3	Dimensão da leitura da imagem.....	94
4.4	Dimensão da manipulação	97
4.5	Dimensão do fotojornalismo participativo	113
4.6	Dimensão do padrão estético.....	118
4.7	Dimensão da banalização no fotojornalismo	122
4.8	Dimensão do fotojornalismo opinativo.....	127

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO	136
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
	ANEXOS	159

1 INTRODUÇÃO

O processo produtivo do fotojornalismo sofreu profundas transformações nas últimas décadas, decorrentes do estabelecimento de um novo paradigma tecnológico: a fotografia digital que, juntamente com outros vários mecanismos de processamento da imagem, proporcionou-lhe uma nova dimensão, no momento da substituição da prata pelo pixel. (SALLET, 2012; SANTAELLA, 2010; BONI, 2006; KUNH 2000; TACCA, 2012; SILVA JR, 2014; OLIVEIRA, 2012; FONTCUBIERTA, 2007).

Aqui é importante ressaltar que o fotojornalismo, como atividade da comunicação, dispôs de um “*constructo*” teórico de grande densidade no bojo da fotografia analógica, onde se pode citar Roland Barthes (1984), Jacques Aumont (1993), Philippe Dubbois (1993), Boris Kossoy (2002), Rudolf Arnheim (2002), Ansel Adams (2000), Alberto Manguel (2001), John Berger (1999), Dondis A. Donis (1997), dentre outros. Da mesma maneira, a foto analógica revelou ao mundo renomados fotógrafos que aproximaram o fotojornalismo da arte, entre eles Sebastião Salgado, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Ansel Adams dentre outros.

Assim, surgem alguns aspectos fundamentais a serem pesquisados e esclarecidos nesse novo contexto, como as transformações e tendências geradas por este cenário digital. Também é importante investigar se esse grande referencial teórico que já existente, continua sendo aplicável nessa nova configuração e o papel do repórter fotográfico nesse novo cenário. Estas e outras questões foram discutidas e avaliadas por diversos autores que podem estar configurando uma nova forma de construção e abordagem do fotojornalismo após a chegada da máquina digital (OLIVEIRA, 2009; COUCHOT, 2003; FONTCUBERTA, 2007; SILVA JR, 2014; SALLET, 2012).

Ainda segundo esses autores a fotografia digital, quando se apresentou na década de 1990, causou uma avaliação pouco positiva do ponto de vista do repórter fotográfico, principalmente em relação ao manuseio dos novos equipamentos. Aparentemente, nesse momento ocorreu uma ruptura, na medida em que a produção, editoração e circulação de imagens apresentava a drástica mudança do analógico para o digital. (SALLET, 2012; BONI, 2006; GIACOMELLI, 2001).

Entre estes dois períodos - do analógico para o digital - apareceram os scanners de negativos e os softwares de imagens, entre eles o photoshop; o negativo era então escaneado (em um scanner de negativos) e transportado para a ambiência digital. Nessa alteração do modus operandi, nós, repórteres fotográficos, assistimos e vivenciamos a mudança do paradigma analógico para o digital, embalados por certo mal estar geral, onde alguns preconizaram o fim do fotojornalismo. Seria fotografia digital fotografia? Tínhamos muitas dúvidas quanto ao novo suporte, pois até os créditos das fotos passaram a ser assinados com o nome do autor da foto, seguidos da inscrição: "Fotografia Digital". (SALLET, 2012 p. 4)

Segundo Vilches (2006, p. 161) *"a migração da fotografia analógica para digital supõe uma verdadeira revolução no tempo de recepção, que tem efeitos diretos sobre uma nova concepção de imagem"*. Esta revolução pode ser percebida quando os repórteres fotográficos enviam suas imagens quase que imediatamente para seus veículos, que também difundem a imagem de forma rápida e por diversas vias ou meios. Acredita-se assim, que esta mudança de tecnologia deve ser analisada com maior proximidade, uma vez que não se restringe apenas a questões técnicas, afetando também valores do discurso fotográfico e do fotógrafo de imprensa, onde este último pode assumir, atualmente, um novo papel na construção da imagem.

O presente trabalho estuda e investiga essa transição, a partir da visão do repórter fotográfico profissional, sem desconsiderar a coexistência desse profissional com o fotojornalismo participativo e/ou cooperativo, onde o cidadão assume o papel do fotógrafo. Através dessa transição pode-se também notar maior possibilidade de interferências nas imagens, além de um aumento expressivo na quantidade de imagens que circula pela rede, servindo também como matéria prima para os veículos de comunicação.

Portanto, um novo padrão de produção de imagens jornalísticas foi aceito pela comunidade de repórteres fotográficos e demais profissionais, estabelecendo assim um novo paradigma para o fotojornalismo, considerando que *"paradigma é entendido como um parâmetro, uma referência, ou um modelo"* (BORGES, 2014, p. 116).

Neste contexto, (FRANCO, 2000) explica que, é possível notar que o progresso tecnológico é algo inevitável e desejável, pois tende a prosseguir em um ritmo acelerado, apesar de apresentar variações nas diferentes regiões do mundo, gerando consequências à vida econômica e social.

Pesquisadores tem questionado que o avanço tecnológico interfere na relação social entre o indivíduo e a imagem.

A contemporaneidade estaria caracterizada por um novo modo de estar no mundo, por uma configuração nova de sujeito e indivíduo, que tem na revolução tecnológica da informação um novo paradigma. Estar no mundo transforma-se em uma experiência atordoante. Atravessado por fluxos que não consegue metabolizar, o indivíduo tem nas “telas” um ponto fixo de pretensa estabilidade. Há uma saturação de imagens, informações, infinidades de serviços e lazers. A ciência, a tecnologia e a informação são os pilares que sustentam o mundo contemporâneo. (GONÇALVES, 2012 p. 81).

Portanto, o foco central da pesquisa é compreender as modificações e consequências surgidas com a evolução do fotojornalismo analógico para o digital, sob a ótica do repórter fotográfico, e identificar as tendências futuras dessa mudança paradigmática, que tem por base uma evolução tecnológica.

1.1 Questões de Pesquisa e Hipóteses

Como um guia para a presente pesquisa, algumas questões iniciais foram estabelecidas:

Quais as consequências ocasionadas pela mudança paradigmática do fotojornalismo analógico para o digital?

Quais as tendências futuras e novas possibilidades a partir dessa mudança de paradigma?

Qual o papel do repórter fotográfico perante este cenário de convergência digital?

O modo como o leitor vê as imagens também pode ter sofrido alteração?

1.2 Objetivo Geral

O objetivo deste trabalho é compreender as modificações, consequências e novos procedimentos surgidos com a evolução do fotojornalismo analógico para o fotojornalismo digital. Identificar as tendências futuras e novas possibilidades, a partir desta mudança paradigmática no fotojornalismo, sob a ótica e a interpretação de repórteres fotográficos.

1.2.1 Objetivos específicos

- Analisar e compreender as modificações surgidas no fotojornalismo desde a era analógica até os conceitos do pós-fotográfico proposto por Santaella (2010), que definem um novo paradigma de produção da imagem.
- Destacar as consequências causadas na produção e edição fotográfica, assim como, verificar qual é o atual papel do repórter fotográfico na construção da informação visual.
- Analisar o resultado das entrevistas com os repórteres fotográficos que são os atores principais desta mudança no fotojornalismo, a fim de gerar algumas considerações finais.
- Olisticamente, visualizar novas tendências, cenários e formas de produção e circulação das informações através da imagem.
- Investigar como o leitor da atualidade enxerga as imagens a partir da introdução da máquina fotográfica digital, em detrimento ao leitor do contexto analógico.

1.3 Justificativa

Considera-se aqui que o repórter fotográfico é o elemento mais próximo, ou ainda o elemento de ligação entre o fotojornalismo digital e suas expressões, tanto técnicas quanto de conteúdo. Para tanto, a pesquisa visa entender como o repórter fotográfico profissional vê estas transformações e como ele as interpreta no contexto prático do fotojornalismo.

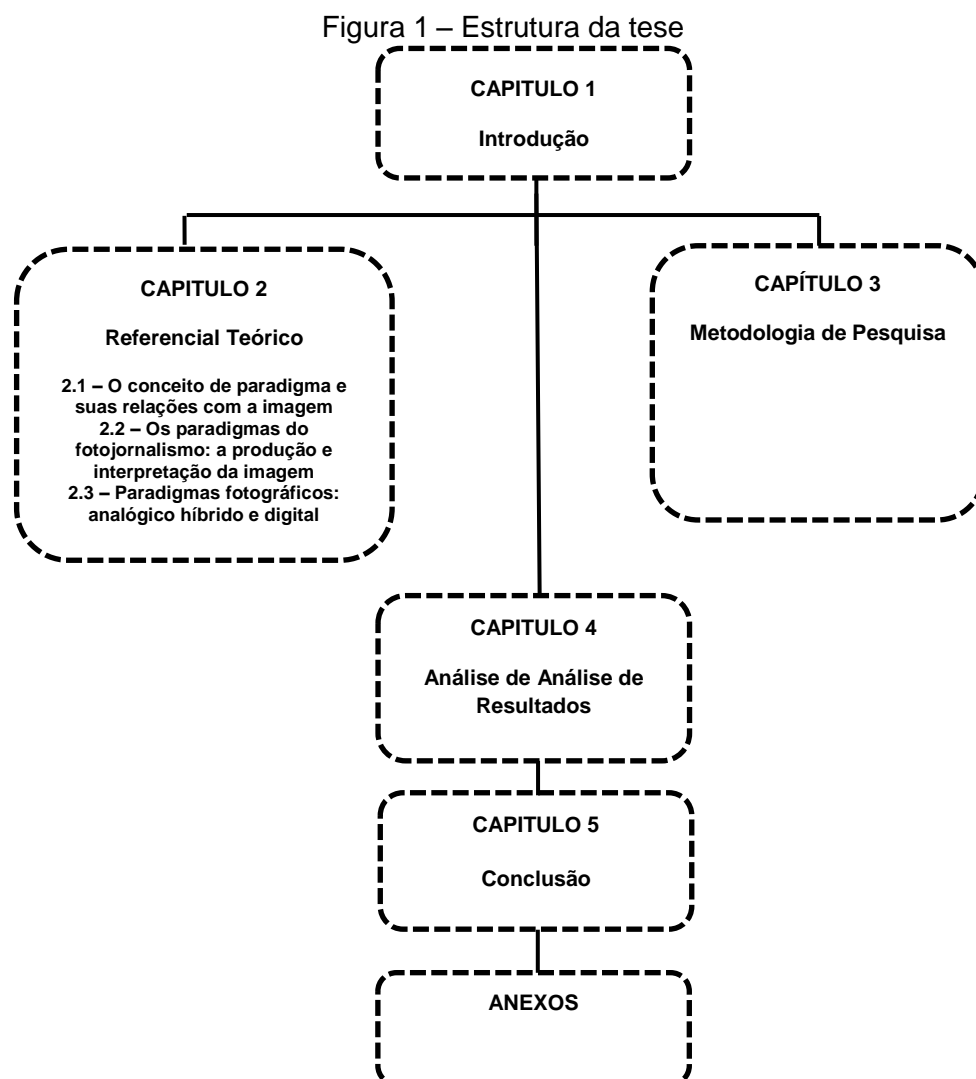
As inquietações reveladas no objetivo justificam um aprofundamento do estudo desse novo paradigma do fotojornalismo descrito por (SALLET, 2012; SANTAELLA, 2010; BONI, 2006; KUHN, 2000; TACCA 2012, SILVA JR, 2014).

Kuhn (2000), ao conceituar os paradigmas como, avanços científicos aceitos por uma comunidade científica, está explicitando também, que a ciência e a tecnologia são como irmãs siamesas e que o avanço tecnológico caminha junto com o avanço científico, com o objetivo de proporcionar à sociedade produtos e serviços de seu interesse. Borges (2014) afirma que embora o processo de inovação possa ocorrer em qualquer área da atividade humana, ele está cada vez mais relacionado ao conhecimento e ao contexto das tecnologias.

A tecnologia tem evoluído exponencialmente ao longo das últimas décadas, introduzindo a chamada revolução científica. Novos paradigmas aparecem, de modo a renovar o conhecimento e introduzir novas possibilidades para as sociedades. *"Um paradigma vai perdendo força quando outro paradigma se mostra mais robusto, atual e é capaz de convencer a uma comunidade sobre algo novo"* (BORGES, 2014, p.117).

Portanto, esse estudo se justifica também por observar o surgimento de um novo paradigma no fotojornalismo em decorrência do avanço tecnológico, seus produtos e subprodutos.

1.4 Estrutura da tese



Fonte: Elaborada pelo autor

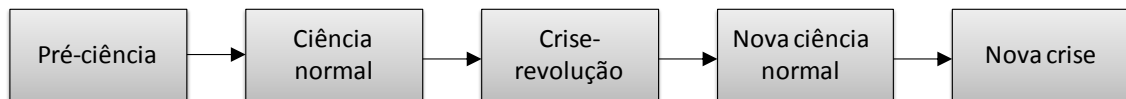
2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 O conceito de paradigma e suas relações com a imagem

A palavra paradigma vem do grego *parádeigma* e tem seu significado literal como "modelo". Tal significado representa um padrão a ser seguido, ou seja, uma referência primária que serve como base de modelo para estudos e pesquisas (KUHN, 1998; ZILBOVICIUS, 1998; MARTINS, 2010; BORGES, 2014). Portanto, paradigma fotográfico seria então o modelo assumido pelo mercado profissional e científico e o recolhimento de um padrão que atualmente é seguido, o digital, que é utilizado integralmente pelos veículos de todos os meios. No mercado jornalístico atual, quando se fale em fotografias fala-se também em câmeras fotográficas digitais, sistemas integrados com a rede e em tratamento da imagem.

Relacionado a esta temática, Thomas Kuhn (1922-1996) - físico e filósofo norte-americano - é conhecido pelas importantes contribuições à evolução do desenvolvimento científico. Assim, em seu livro *“A Estrutura das Revoluções Científicas”*, ele designou como paradigmáticas as realizações científicas que geram modelos, seja por períodos mais ou menos longos e de modo mais ou menos explícito que orientam o desenvolvimento posterior das pesquisas, exclusivamente na busca da solução para os problemas por elas suscitados (KUHN, 1998). Neste sentido, Martins (2010) representa o progresso científico na visão de Kuhn, por meio da Figura 2.

Figura 2 – Progresso da ciência na visão de Thomas Kuhn



Fonte: Martins (2010) em adaptado de Chalmers (1995).

Seguindo a lógica da figura apresentada, a atividade científica na "pré-ciência" é considerada dispersa, sem organização, de modo que os cientistas não chegam a um acordo sobre o que pesquisar e/ou como proceder. A partir da ciência normal, Kuhn denomina que a atividade científica gira em torno de um paradigma, ou seja, tem-se um padrão de como desenvolver uma pesquisa. Contudo, quando um paradigma começa a ser questionado e não obtém respostas ou explicações

suficientes para novas situações, inicia-se um período de crise, onde há necessidade da construção de um novo paradigma.

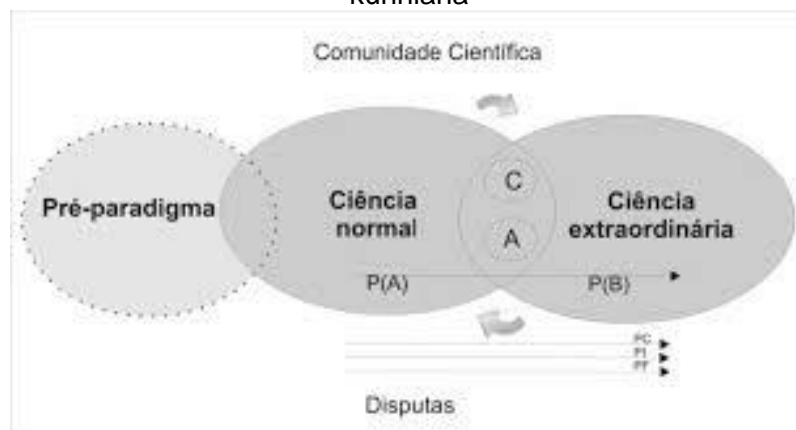
Este evento é denominado como revolução do paradigma, onde uma nova ciência normal é formada até que uma "nova crise" se instale instaurando uma progressão da ciência. (MARTINS, 2010). Portanto, o nascimento de um novo paradigma é uma concepção em uma nova matriz conceitual, com todo um processo de gestação, desenvolvimento, crise e revolução (BORGES, 2014).

Ainda em seu livro *“A Estrutura das Revoluções Científicas”*, Kuhn apresenta a ideia de que uma comunidade científica consiste em indivíduos que partilham um paradigma e esta *“ao adquirir um paradigma, adquire igualmente um critério para a escolha de problemas que, enquanto o paradigma for aceito, poderemos considerar como dotados de uma solução possível”*. (KUHN, 1998, p.60).

Para Kuhn, na passagem da ciência normal para a ciência extraordinária, como demonstra a (Figura 3), só existe espaço para um paradigma, isto é, não existe possibilidade de dois paradigmas coabitarem o mesmo espaço, passando de P (A) para P (B), juntamente com o paradigma científico (PC), o paradigma instrumental (PI) e o paradigma filosófico (PF). O Pré-paradigma é a etapa na qual a ciência comportaria a multiplicidade de paradigmas. A crise (C) e a anomalia (A) estão na confluência dos dois períodos, pois são intrínsecas para o desenvolvimento da atividade científica.

Este momento da crise e anomalia é mostrado na pesquisa, quando as primeiras máquinas digitais chegam às redações, que ainda tinham laboratórios fotográficos, e a princípio provocam fortes impactos.

Figura 3 – Modelo esquemático de desenvolvimento da ciência segundo a proposta kuhniana



Fonte: Adaptação do livro *“A Estrutura das Revoluções Científicas”* (KUHN, 2007).

Portanto, o paradigma de pesquisa coordena e dirige as atividades dos cientistas tanto em nível teórico quanto em nível metodológico e profissional. Assim, cientistas que compartilham o mesmo paradigma fazem parte da mesma comunidade científica (MARTINS, 2010). Em se tratando de uma revolução, ou como representado pela Figura 2 e 3, de uma "crise-revolução", o desenvolvimento de um novo paradigma dependerá da adesão dos cientistas a este novo pensamento/modelo. É comum que haja incompatibilidade entre o novo e o velho paradigma. Kuhn esclarece que a mudança de um paradigma normalmente ocorre por força de um movimento social e não apenas por um argumento lógico da comunidade científica. Portanto, a revolução científica possui forte influência na comunidade (KUHN, 1998; JACOBINA, 2000; MARTINS, 2010).

Essas transformações de paradigmas, segundo Kuhn (1998, p. 32), *"são revoluções científicas e a transição sucessiva de um paradigma a outro, por meio de uma revolução, é o padrão usual de desenvolvimento da ciência amadurecida"*. Deste modo, um novo paradigma implica em uma nova e mais rígida definição no campo dos estudos (KUHN, 1998). Segundo Borges a aceitação do paradigma pela comunidade (profissionais, pesquisadores e consumidores) é importante para que o mesmo tenha melhor fundamentação.

[...] à medida que o paradigma se estabelece como uma diretriz, este passa ser percebido por um prisma mais geral e comum de se ver determinada coisa, seja um fenômeno, seja um objeto. Sua aceitação pela comunidade transforma-se em critério de verdade e de validação do conhecimento. (BORGES, 2014, p. 116).

Além disso, o termo paradigma foi plenamente difundido nas organizações apenas na década de 1980, quando houve um período de grandes transformações tecnológicas, através do aumento na velocidade da informação e surgimento de produtos eletrônicos inovadores (BORGES, 2014).

Seguindo o raciocínio de paradigma apresentado por Kuhn (1998) e relacionando o mesmo com a evolução científica da reprodução da imagem, Virilio (1988) faz uma proposta de classificação imagética, a qual destaca três regimes da máquina de visão: 1) a era da lógica formal da imagem (pintura, gravura, arquitetura) que termina no século XVIII; 2) era da lógica dialética (foto, cinema e vídeo) que corresponde ao século XIX; e 3) a era da lógica paradoxal (infografia, videografia, holografia). Em seu livro *"La machine de vision"*, Virilio exemplifica de modo claro e completo as três eras, as quais são fundamentadas na percepção ocular, óptica e

óptico-eletrônica. Tal classificação considera uma lógica da imagem e das eras de fruição e propagação que marcaram parte da história (PINHEIRO, 2008).

Pinheiro (2008) afirma que em menos de um século, o grande questionamento deixa de ser sobre as imagens mentais da consciência para ser o das imagens virtuais instrumentais da ciência e o de seu caráter paradoxalmente fátual.

[...] se seus conceitos lógicos da ordem do formal, dialética e paradoxal são pertinentes a uma lógica funcional no meio social de uma época, parecem vagos se tivermos em conta a especificidade de cada desempenho técnico envolvido na criação, dentro do campo pictórico, do território fotográfico e do universo da infografia. Mais particularmente, fundamentar a separação do fotograma cinematográfico da imagem do vídeo carece de definição na lógica formal da reflexão da luz. Ao propor, paralelamente, a inclusão num mesmo segmento da video-imagem, da holografia e da computação-gráfica se resgata o caráter paradoxal de sua lógica funcional, desprezam-se as características diferenciadoras que marcam a construção da imagem no universo revolucionário da infografia. (PINHEIRO, 2008, p. 581).

Outro pesquisador que aborda as técnicas e a evolução das artes da figuração é Couchot (2003, 1999, 1993). Este divide tais técnicas e evolução das artes da figuração em dois grandes momentos: representação e simulação.

Ele discute o momento da representação que visava automatizar os procedimentos de criação e reprodução das imagens até o surgimento das técnicas fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisuais. Também, se estende ao momento da simulação, inaugurado pelo surgimento das imagens sintéticas a partir da numerização da imagem, a qual *“permite figurar não apenas o visível, mas o que é mobilizável pela via real da matemática”* (COUCHOT, 2003, p. 50).

Já a simulação é creditada a uma nova dimensão do real, que segundo a visão de Couchot (1999) é denominada como um analogon purificado e transformado pelo cálculo em razão de sua distinção se comparado a uma cópia, representação e duplicação. Esse "analogon" possui uma existência paradoxal, pois tem uma aparência perceptível, faz parte do real, porém é totalmente construído por cálculos. Este é exatamente o caso da fotografia digital, pois mostra uma “realidade” que, atualmente, não passa de uma combinação matemática.

Em outras palavras, trata-se de números expressos de maneira binária na memória e nos circuitos de um computador, que preexistem à imagem e a criam. Mesmo nesse caso, a imagem que aparece na tela não possui tecnicamente nenhuma relação com qualquer realidade preexistente (STRUVE; OLIARI, 2009).

Diferentemente das visões de Virilio e Couchot, porém sem deixar de concordar com pontos dessas visões, Santaella e Nöth (2010) expõem a existência de três paradigmas no tocante a produção de imagens e no seu processo evolutivo. O primeiro paradigma, denominado *pré-fotográfico*, diz respeito às imagens produzidas artesanalmente, isto é, imagens feitas à mão. Portanto, neste paradigma, a produção da imagem dependia de habilidades manuais para reproduzir o visível em forma bidimensional ou tridimensional (pinturas, desenhos e escultura).

De acordo com Santaella "modelo" e "simulação" são definidas como duas palavras de ordem das imagens sintéticas. No primeiro paradigma (*pré-fotográfico*), “o modelo é uma representação formal e passível de ser manipulado, transformado, e recomposto em combinações infinitas, o qual visa funcionar como a réplica computacional da estrutura, do comportamento ou das propriedades de um fenômeno real ou imaginário” (SANTAELLA; NÖTH, 2010, p. 161/162).

No segundo paradigma, denominado como *fotográfico*, o padrão de produção da imagem é feito através de captação física de fragmentos do mundo visível, implicando na necessidade de uma máquina para o registro das imagens. Nesse segundo paradigma, a fotografia é quem se destaca, mas também se pode estender ao cinema, TV, vídeo e até à holografia¹.

O negativo, captação da luz é, paradoxalmente, pura sombra, rastro escuro à espera da luz que só será restituída na revelação. A imagem revelada, por seu turno, é sempre um duplo, emanção direta e física do objeto, seu traço, fragmento e vestígio do real, sua marca e prova, mas o que ela revela, sobretudo, é a diferença, o hiato, a separação irreduzível entre o real, reservatório infinito e inesgotável de todas as coisas, e o seu duplo, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. No instante mesmo em que é feita a tomada, o objeto desaparece para sempre. (SANTAELLA, NÖTH, 2010, p. 165).

¹ Foi concebida teoricamente em 1948 pelo húngaro Dennis Gabor, vencedor do Prêmio Nobel de Física em 1971, e executada pela primeira vez somente nos anos 60, após a invenção do laser. Além de servir como forma de registro de imagens ela também é utilizada pela física como uma sofisticada técnica para análise de materiais e armazenamento de dados. Os hologramas possuem uma característica única: cada parte deles possui a informação do todo. Assim, um pequeno pedaço de um holograma terá informações de toda a imagem do mesmo holograma completo. Ela poderá ser vista na íntegra, mas a partir de um ângulo restrito. Desta forma, a holografia não deve ser considerada simplesmente como mais uma forma de visualização de imagens em três dimensões, mas sim como um processo de se codificar uma informação visual e depois (através do laser) decodificá-la, recriando "integralmente" esta mesma informação. É importante notar que diversas formas de projecção são erroneamente chamadas de holográficas por resultarem em imagens que aparentemente estão no ar (projecções sobre telas transparentes, películas de água, fumaça ou óleo). Na verdade, o sentido da holografia é o da reconstrução e da integralidade da imagem e não de uma impressão visual fantasmagórica que geralmente acontece em duas dimensões. Até hoje, não existe uma forma de projecção de imagens no ar sem qualquer suporte, seja ela holográfica ou não.

No terceiro paradigma, *pós-fotográfico*, já se faz uma associação da imagem com o computador; *“este paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computador”* (SANTAELLA; NÖTH, 2010, p.165). No pós-fotográfico, o processo de produção é triádico, isto é, acontece através da junção entre um computador (uma máquina especial que age sobre um substrato simbólico: a informação) e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas e cálculos.

Neste caso, “o agente da produção não é mais um artista, nem é um sujeito que age sobre o real, mas um programador cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com os poderes da inteligência artificial. Embora as imagens que a tela permite visualizar sejam altamente icônicas, tudo que se passa por trás da tela é radicalmente abstrato.” (SANTAELLA; NÖTH, 2010, p. 167).

Segundo estes autores, o ponto de partida da imagem sintética é uma abstração, não existindo a presença do real empírico em nenhum momento do processo. *“Imagens se tornam símbolos quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural”* (SANTAELLA; NÖTH; 2010 p.150). Ou seja, *“é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir, uma outra coisa diferente dele.”* (SANTAELLA, 1983, p. 58).

A mudança paradigmática pode acontecer em vários campos como destaca (ZILBOVICIUS, 1999), quando aponta a necessidade da mudança de paradigma no modelo de gestão da produção, onde o modelo japonês (Toyota) coloca em prova a produção em massa (Ford). Nesse sentido, o autor expõe *“na medida em que a aplicação desse paradigma é revista, e que o resultado dessa revisão se revela mais eficaz, esses princípios passam a ser questionados, e passam a ser gerados novos modelos abstratos e novas metodologias para a organização da produção e do trabalho”*.

Uma análise feita por González (2005, p. 3), a partir da revisão de um conjunto de definições de diversos autores, estabelece uma série de dimensões conceituais que devem ser consideradas na delimitação de um paradigma. Assim, indica que para delimitar e caracterizar um paradigma deve-se levar em conta os seguintes aspectos: 1. Caráter sociológico, quer dizer, a referência da comunidade científica que o assume; 2. Exigência consensual refere-se à necessidade de aceitação geral e não imposição de modos básicos de atuação; 3. Historicidade,

reconhecimento da vigência temporal; 4. Natureza estrutural e sistêmica refere-se à presença de uma organização harmoniosa, integrada e completa de diferentes componentes; 5. Instrumentalidade demarcadora, quer dizer, delimitação de um âmbito de estudo; 6. Estatuto metodológico, organização dos meios para estudar a realidade em que se tem interesse; 7. Contexto de legitimação, critérios para avaliar as propostas de solução aos problemas estudados; 8. Linguagem, modos e meios de expressão e comunicação convencionalmente aceitos; 9. Aspecto organizacional, sistema de hierarquias e relações inter e intracomunitárias; 10. Natureza epistemológica, modos para produzir saberes privilegiados no seio da comunidade; 11. Caráter prescritivo, normas de atuação combinadas entre os membros da comunidade científica.

Sobre a discussão dos paradigmas, fases e classificações ao longo da história do fotojornalismo, o pesquisador Erivam de Oliveira aponta em seu trabalho, *"Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital"*, publicado em 2009, fases ou rupturas do fotojornalismo, citando três diferentes gerações de fotógrafos:

A primeira é formada por fotógrafos veteranos; a segunda, por fotógrafos que o autor vê acompanhando a morte gradativa da fotografia analógica; e a terceira, por fotógrafos mais jovens, os quais assistem ao nascimento da fotografia digital. (OLIVEIRA, 2009, p. 3).

Relacionado a estas fases (SACOMANO, 2012) estabeleceu a partir de seu estudo, que o fotojornalismo passou por três paradigmas nos últimos vinte anos: paradigma analógico puro, paradigma híbrido e paradigma digital puro. Em cada uma dessas fases, padrões específicos foram estabelecidos e definidos. Na primeira fase, observa-se um cenário totalmente analógico, onde os repórteres fotográficos tinham total domínio da linguagem e poucas dúvidas.

Em contrapartida, a segunda fase é composta de um cenário de mudança paradigmática - do analógico para o digital; este é descrito como um cenário de caos e incertezas devido à hibridização de duas tecnologias. Por fim, a última fase é reconhecida por um cenário totalmente digital (a partir de 2010), onde todas as redações trabalham, exclusivamente, com equipamento digital e a maioria dos repórteres fotográficos já está adaptada à operacionalização das máquinas digitais.

Também foi mencionado por (SILVA JUNIOR, 2012) que o período de transposição da fotografia analógica para digital pode ser analisado em três fases. A primeira *pré-adaptativa* quando as tecnologias da imagem conviviam simultâneas

entre o analógico e o digital. A segunda fase, *adaptativa*, quando se eliminou totalmente o uso de equipamento analógico; e a terceira, chamada de *fase de convergência*, onde o fotógrafo passa a conhecer a tecnologia digital de forma mais profunda, tendo a possibilidade de difundir suas fotos por multi-plataformas.

Portanto, por traz da mudança da prata para o pixel apresentada pela fotografia, percebe-se também, uma mudança na captação, produção, edição, circulação, até as mudanças na percepção e interpretação das imagens. Assim, profundas mudanças em toda cadeia produtiva do fotojornalismo podem ser presenciadas, o que evidencia tal mudança paradigmática.

2.2 Os paradigmas do fotojornalismo: a produção e interpretação da imagem

Atualmente é difícil abordar a fotografia digital, tanto técnica como teoricamente, sem esbarrar e relacioná-la com a fotografia analógica. A produção científica e teórica da fotografia e do fotojornalismo dos séculos XIX e XX está, na sua maioria, focada e atrelada aos padrões analógicos, o que mostra que novos conceitos técnicos e teóricos podem surgir, assim como alguns podem perder o sentido, a partir do momento que o fotojornalismo apresenta estas mudanças na produção e difusão da imagem.

Desde o surgimento oficial da fotografia na França em 1826, foram quase 200 anos de práticas e estudos fotográficos, todos baseados e ancorados sob os pilares da fotografia analógica. O francês Jacques Aumont, um dos grandes estudiosos da imagem no século XX, traz na capa de seu livro clássico, *“L’image”* algumas fotos antigas, e um filme 35 mm sob uma lente Nikon. Esta obra que serviu de base conceitual para muitos estudiosos da imagem e da fotografia, foi publicada em 1990, portanto há menos de 30 anos, e traz considerações da fotografia sempre totalmente sob o espírito e a ótica analógica.

Aumont (1990) afirma que o fato de as pessoas verem sempre imagens fortemente analógicas, faz com que, inconscientemente, as mesmas compreendam mal o fenômeno da analogia ao relacionarem o mesmo com a realidade ou a semelhança absoluta entre a imagem e seu modelo. Segundo Aumont, *“não existe olhar inocente”* e sempre ao retratar ou copiar o real, o artista dá um sentido para sua cópia. A relação entre analogia e realidade pode sofrer alterações de percepção após o advento da fotografia digital. O espectador, inserido no universo digital, pode

construir uma concepção menos absolutista sobre a fotografia e a realidade, principalmente no tocante a fotografia de imprensa.

Outro pesquisador que trouxe várias contribuições para o campo conceitual da fotografia foi o também francês Roland Barthes, (1915 - 1980); poucos dias antes de sua morte, publicou sua obra clássica “*A Câmara Clara*” difundindo de forma universal seus conceitos, que também foram construídos levando em conta uma abordagem analógica sobre a fotografia, seu operador e seu espectador.

A obra de Barthes é intitulada “*A Câmara Clara*” por dar ênfase e correlacionar dois processos óticos diferentes para se reproduzir uma imagem. Um é a câmera clara ou lúcida onde a imagem é copiada pela mão do homem aproximando-se da pintura, portanto, mais subjetivo e estético. O outro processo é o da câmera escura, onde uma máquina copia ou reproduz a imagem de forma mais objetiva e com representação fiel.

Nesta obra Barthes tipifica algumas fotos como unárias, introduzindo os conceitos de *Punctum* e *Studium*, e afirmando que algumas fotos transformam a realidade sem duplicá-la, “sem fazê-la vacilar”, e outras não.

Eu constatava que algumas (fotografias) provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras, ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia em relação a elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo. (BARTHES, 1984, p. 31).

No conceito de *Studium*, as fotos não apresentam distúrbios, na medida em que a unidade na composição é a primeira regra da retórica vulgar e especialmente escolar. O tema, diz um conselho aos fotógrafos amadores, deve ser simples, livre de acessórios inúteis e isso é a busca pela unidade. O *studium* é composto pelos elementos óbvios que aparecem de imediato na foto.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45-46).

O *punctum* é um suplemento para foto, aquilo que acrescenta algo à foto; são detalhes, são elementos que não se vê de imediato numa foto, ou mesmo aquilo que esteja por traz da foto, aquilo que se deduz; portanto o *punctum* é algo obtuso e não óbvio.

O punctum não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o punctum pode ser mal educado. Por mais fulgurante que seja, o punctum tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica (BARTHES, 1984, p. 71-73).

Barthes utiliza esta foto para mostrar estes conceitos: o studium seria o óbvio, dois marinheiros sentados. O punctum seria as mãos cruzadas do marinheiro de colete.

Figura 4 – Segundo Barthes, o punctum não deve ser confundido com o extravagante. Na foto de Nadar Savorgnan de Brazza, o elemento extravagante é a mão do marinheiro na coxa de Brazza, mas o punctum da foto é a atitude de braço cruzado do outro marinheiro



Fonte: Barthes (1984).

Neste cenário de mudanças tecnológicas é conveniente ressaltar e investigar se atualmente, no contexto digital e de multiplicidade das imagens, as foto de imprensa, os fotógrafos, editores, jornalistas e o próprio leitor, levam em conta estes conceitos primários e teorias básicas.

Outro conceito bastante difundido entre os estudiosos da fotografia e os profissionais de mercado é o do *instante decisivo*, termo cunhado por Henri Cartier-Bresson (1908-2004), referindo-se ao momento que o fotógrafo aperta o disparador da máquina efetuando a imagem. É o momento em que todos os elementos que estão se movendo e entram num determinado equilíbrio são captados pelo fotógrafo. De acordo com Bresson o fotógrafo está sempre olhando e avaliando determinada cena e com pequenos movimentos pode alterar a perspectiva, encontrando ou perdendo este momento decisivo, que segundo ele, é quando se alinhava a cabeça, o olho e o coração.

Considerado "O Olho do Século", o fotógrafo francês entrou para a história da fotografia como o pai do fotojornalismo e um dos fotógrafos mais significativos do século XX. Foi um aficcionado pelo mundo das imagens: expressando-se por meio de desenhos, pinturas, filmes cinematográficos. Mas, foi por meio de sua produção fotográfica que ele exercitou a liberdade, presente em seu jeito de pensar, falar, sentir, viver. Foi durante uma viagem a Marselha, que ele foi "tocado" por uma fotografia do húngaro Martin Munkacsi, publicada na revista *"Photographies"* (1931), mostrando três rapazes negros a correr em direção ao mar, no Congo. Para Bresson, a coreografia representaria a possibilidade de viver sem obstáculos e seria a personificação da liberdade: *"o que importa é o olhar. Mas as pessoas não olham, a maioria apenas aperta o botão"*.

Figura 5 – Foto: Martin Munkacsi- 1931 meninos no Congo



Fonte: Munkacsi (1931). Disponível em: <<https://www.google.com.br>>.

O texto que segue foi retirado da capa do livro "O imaginário a partir da natureza" de Cartier-Bresson, onde o fotógrafo define fotografia de forma quase poética e a relaciona com o seu próprio modo de viver e ver as coisas: *"A câmera fotográfica é para mim um caderno de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, o mestre do instante que, em termos visuais, ao mesmo tempo*

questiona e decide. Para “significar” o mundo é preciso sentir-se implicado naquilo que se recorta através do visor. Essa atitude exige concentração, sensibilidade, um senso de geometria. É por uma economia de meios e, principalmente, um esquecimento de si que se chega à simplicidade de expressão. Fotografar: é prender o fôlego quando todas as nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é aí então que a apreensão de uma imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar: é num mesmo instante e numa fração de segundo reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. É um modo de viver”.

Com essas considerações sobre o instante decisivo é importante pensar se atualmente repórteres fotográficos estão levando em consideração estes conceitos ou se os mesmos, agora utilizando o padrão digital, desvincularam a cautela, a reflexão e a concentração ao ato de fotografar.

Figura 6 – Gare St Lazare, Paris 1932



Fonte: Henri Cartier-Bresson, Magnum Photos (1932).

Figura 7 – Hyeres, France, 1932.



Fonte: Henri Cartier-Bresson, Magnum Photos (1932).

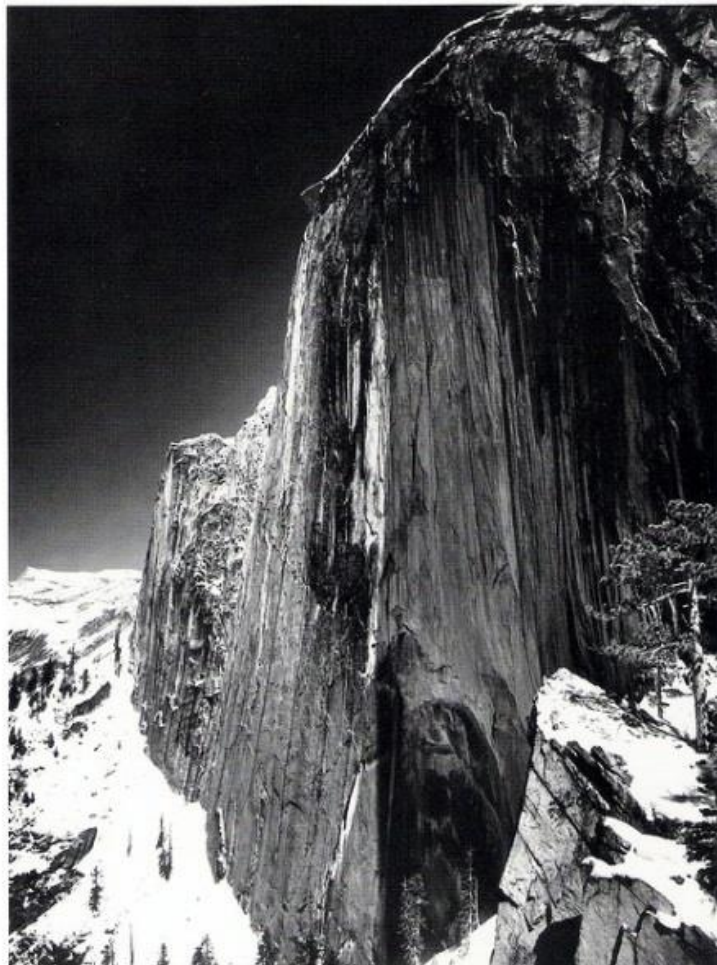
Outro mestre e pioneiro da fotografia, o norte-americano Ansel Adams (1902-1984) ofereceu muita contribuição científica e iconográfica através de livros e fotografias, que refletem um enorme contraste de sombra e luzes das paisagens do sudoeste dos Estados Unidos. Em 1932, juntamente com Edward Weston, criou a agência f/64, sendo que todos pertenciam a um grupo seleto de fotógrafos, como no caso da agência Magnum criada por Bresson, só que dando ênfase não ao fotojornalismo, mas sim para uma estética naturalista das paisagens, aproximando as imagens a uma estética artística. Em 1920 Adams chegou a experimentar técnicas fotográficas do movimento pictorialista, que relacionava a fotografia à pintura impressionista, mas acabou optando por um caminho mais realista, com foco nítido, manipulação precisa da luz e composição cuidadosa. Em 1939 expos pela primeira vez em São Francisco e fundou o departamento de fotografia da Escola de Belas Artes Decorativas da Califórnia. Publicou a coleção “livros essenciais sobre fotografia” muito difundida entre estudantes de fotografia no início do século XX. Foi criticado por Bresson por não focalizar a sociedade, mas criticou Bresson dizendo que o antes e o depois do clique também era fotografia.

No entanto, o mais interessante para essa pesquisa é relacionar Adams com a questão da exposição correta da luz e com o recorte ou enquadramento. Ele desenvolveu uma técnica para decidir a exposição correta de uma cena, que ficou

conhecido como Sistema de Zonas, que pode ser comparado com o fotômetro da máquina analógica ou ao histograma de luminosidade das máquinas digitais.

Mostrando um pouco deste estilo quase artesanal de Adams, é pertinente fazer mais um questionamento: se alguns fundamentos básicos da imagem e da composição estão sendo percebidos por profissionais da imagem nos dias de hoje, ou se estes fundamentos passam, certas vezes despercebidos devido ao grau de automação das máquinas atuais. Pode-se questionar se procedimentos como a exposição da luz, fotometria, foco, enquadramento, dentre outros, são levados em conta como se fazia no processo analógico. Neste paradigma analógico, era o fotógrafo quem pensava e comandava vários componentes da máquina, e atualmente, algumas máquinas não fazem o disparo mesmo com o fotógrafo apertando o botão, devido alguma irregularidade realizada pelo mesmo. Neste momento é a máquina pensando pelo homem.

Figura 8 – Monolith, Fotografia mais famosa de Adams: Parque Nacional e Yosemite em 1927



Fonte: Ansel Adams (1927).

Figura 9 – Adams sempre fotografava em grande formato e com tripé



Fonte: Ansel Adams (1942). Disponível em:
<<http://www.digicamera.net/keskus/viewtopic.php?t=12732333>>.

Figura 10 – Cadeia de montanha no sudoeste dos Estados Unidos: Foto mostra os vários tons de cinza



Fonte: Ansel Adams. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/do-fotografo-americano-ansel-adams>>.

Robert Capa, famoso repórter fotográfico de guerra nasceu em Budapeste, na Hungria, no ano de 1913; registrado com o nome Endre Ernő Friedmann, Robert Capa serviu como seu pseudônimo em trabalhos fotográficos para a revista *LIFE*, quando o fotógrafo se exilou nos Estados Unidos, onde se tornou referência para o fotojornalismo. Transmitindo de forma penetrante os sentimentos e o sofrimento dos que viviam a guerra, Capa mostrava talento em cada clique e sua presença ativa como fotógrafo valeu-lhe grande admiração e fama internacional.

Aclamado pela revista britânica *Picture Post* em 1938, ainda aos seus 25 anos, como o melhor fotógrafo de guerra de todos os tempos, Robert Capa presenciou a transição técnica e estética nas fotografias dos grandes conflitos bélicos da primeira metade do século XX.

Capa cobriu a Guerra Civil Espanhola, o Conflito Árabe-israelense, a Segunda Guerra Mundial e o conflito na Indochina, onde faleceu em 1954, na cidade de Thai-Binh, no Vietnã, após pisar em uma mina terrestre. O corpo foi achado sem as duas pernas e com a máquina pendurada no pescoço. Sua morte foi consequência do seu próprio lema: “*Se as fotografias não são suficientemente boas, é porque não se está suficientemente perto*”.

Foi cobrindo a Guerra Civil Espanhola que Capa registrou sua famosa fotografia. Em “*O Soldado Caindo*”, Capa fotografou o momento exato de um soldado miliciano sendo alvejado a tiros durante um conflito em 1936; a imagem tornou-se o marco de sua genialidade, mesmo ainda sendo um período inicial de sua carreira. Anos depois de sua morte, alguns especialistas da área questionaram a autenticidade da foto, apontando como sendo uma montagem. Porém, este será um mistério que nunca terá uma solução concreta.

Muitos pesquisadores relacionam Robert Capa com o conceito de *embrião narrativo*, pelo fato da imagem de Capa dar uma ideia de sequência, como se pudesse perceber o que aconteceu após, ou antes, da captação da imagem. É uma foto que apresenta alto grau de narratividade.

De acordo com Buitoni (2011, p. 58), o *embrião narrativo* envolve uma ideia de sequência e sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. É toda forma ou gesto congelado no tempo que permita imaginar o passado ou o futuro daquela ação.

Para que o repórter fotográfico consiga essa característica de narratividade em suas fotos e, desta forma agregue valor à mesma, ele precisa olhar para o contexto que envolve a cena, precisa ser paciente e perseguir a foto, precisa pensar nos elementos de representação e significação, composição geométrica, campo, fundo, dentre outros elementos que podem compor a imagem. Perante este conjunto de elementos e conceitos que giram em torno do discurso fotográfico, é novamente prudente questionar até que ponto os fotógrafos e repórteres fotográficos levam em conta este constructo teórico desenvolvido nos últimos anos, quando o padrão fotográfico era o analógico. Os novos arranjos e rotinas de trabalho, aliados à alta

qualidade inerente ao aparelho fotográfico e a necessidade de agilidade constante, podem levar as novas gerações de fotógrafos a ver os conceitos básicos da fotografia e do fotojornalismo por outra ótica.

Figura 11 – “O Soldado Caindo”, Capa fotografou o momento certo de um soldado miliciano sendo alvejado a tiros durante um conflito em 1936 em Córdoba, Espanha



Fonte: Robert Capa (1936).

Figura 12 – Cidade de Berlin em 1945 destruída pela Segunda Guerra



Fonte: Robert Capa (1945).

Figura 13 – Tropa desembarcando na praia de Omaha na Normandia



Fonte: Robert Capa (1944).

Figura 14 – Único repórter fotográfico autorizado a desembarcar com as tropas aliadas na praia de Omaha na Normandia no Dia D. Foto de Capa em navio norte-americano durante o conflito.



Fonte: Robert Capa (1944).

Outro nome muito difundido no meio fotográfico é do brasileiro Sebastião Salgado, cujas fotografias são carregadas de expressividade, sempre feitas em preto e branco, constituindo assim uma linguagem fotográfica quase própria. Formou-se em economia, trabalhou algum tempo no Ministério da Fazenda, deixando o Brasil em 1969 devido à ditadura militar. Foi para Paris entre 1969 e 1971, época que descobriu a fotografia. *“Quando voltei a Londres, as fotos me deram dez vezes mais prazer que os relatórios econômicos que tinha de escrever.”*

Começando como fotojornalista para as agências Sigma e Gamma, passou para a Magnum, a mais prestigiosa das agências, base de trabalho de grandes nomes como Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, anteriormente mencionados.

Salgado, mesmo tendo coberto as guerras na Angola, no Saara Espanhol, os israelitas aprisionados em Entebe, os incêndios de poços de petróleo no Kuwait e a tentativa de assassinato de Ronald Reagan, ficou mais conhecido pelos seus projetos documentais de longa duração sobre a fome e os trabalhadores migrantes ao redor do mundo.

Dentre uma produção fotográfica robusta e de grande difusão, publicou obras importantes como seu primeiro livro em 1986 *“Sahel, l’homme en détresse”* (*Sahel, o homem em agonia*) sobre as consequências da seca no Saara. Também relata seu trabalho como colaborador na O.N.G. *Médicos sem Fronteira*. Depois lançou *“Trabalhadores”* em 1996, *“Terra”* em 1997, *“Serra Pelada”* em 1999, *“Outras Américas”*, também em 1999 sobre os pobres que residem na **América Latina**. Na sequência, Salgado se dedicou ao fenômeno global do desalojamento em massa, resultando nas obras *“Êxodos”* e *“Retratos de Crianças do Êxodo”*, que foram publicadas no ano 2000 e aclamadas internacionalmente. Nestes trabalhos o fotógrafo apresentou fotos dramáticas, focando o sofrimento de pessoas que fugiam ou eram expulsas de suas pátrias e ficavam a vagar.

Salgado recebeu severas críticas no tocante a temática de suas fotos. Autores influentes como Jean-François Chevrier, que questiona o que chama de “retórica da compaixão”, e Susan Sontag, para quem suas imagens não ajudam na compreensão política dos acontecimentos teceram críticas a esta estética impressa por Salgado. Em entrevista a revista *Veja* em 2011, Sontag fala sobre Sebastião Salgado: *“Creio que em seus trabalhos mais recentes, da série chamada Êxodos, ele se perdeu um pouco. São fotos que não ajudam realmente a compreender o fenômeno do sofrimento causado pela pobreza, porque o projeto não tem a especificidade e a concretude que precisaria ter. Quando põe num mesmo livro pessoas que estão fugindo da guerra e pessoas que estão saindo de regiões muito pobres em direção à cidade, você não está contribuindo para nenhum tipo de compreensão política e histórica daqueles fatos. As circunstâncias são muito diferentes, e provavelmente requerem olhares diferentes. Acho que esse é o principal problema. Além disso, há o contexto comercial da exibição de seus trabalhos. Salgado tornou-se um profissional extremamente bem-sucedido cujas*

fotos são exibidas em revistas num certo tipo de contexto e com certo tipo de legenda que enfraquecem mais do que reforçam aquilo que as fotos dizem”.

De 2004 a 2012 Salgado produziu a obra “Genesis” e a publicou em 2013, após percorrer 32 países em oito anos. Nesse projeto Salgado buscou lugares remotos de raras paisagens e povos isolados. Lugares e comunidades primitivas, puras. Por isso batizou seu trabalho como “Genesis”.

O que foi bastante notável dentre especialistas, tanto teóricos quanto técnicos, neste último grande trabalho de Salgado (Genesis), foi à questão da mudança na temática e na linguagem.

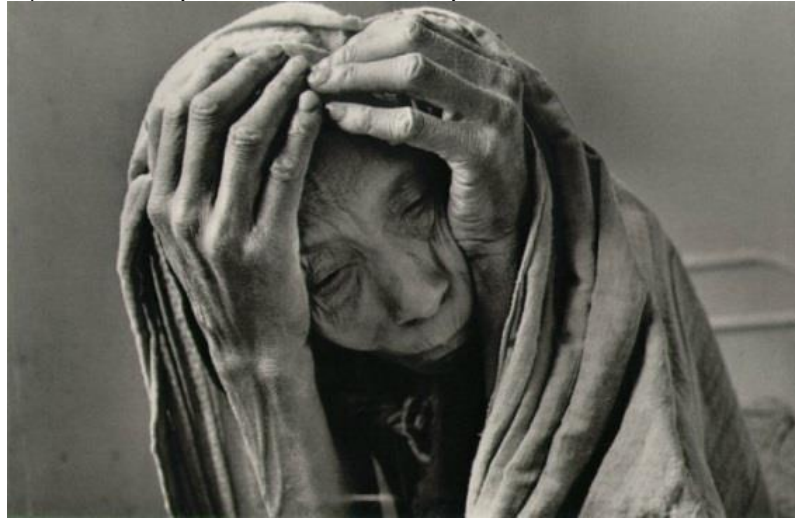
Salgado deixou de captar imagens dramáticas que evidenciavam o sofrimento e a denúncia e passou a buscar a beleza do mundo. Partindo daquela mulher desidratada no Mali, em 1986, e analisando as fotos do livro Genesis, fica evidente esta mudança em seu discurso fotográfico.

Outro fato que também chamou a atenção nessa última obra foi à mudança técnica que Sebastião Salgado fez, ao trocar seus filmes de 35 mm analógicos por máquinas fotográficas digitais. A partir de Genesis Salgado passou a fotografar com equipamento digital, segundo ele, devido aos Raios-X presentes na fiscalização dos aeroportos, que acabavam danificando uma enorme quantidade de rolos de filme. A luz dos raios-x dos aeroportos danifica as estruturas do filme e isso interfere na qualidade final do mesmo.

Em uma entrevista para o jornal Zero Hora de Porto Alegre, em 2012, Salgado afirma que a grande revolução do digital levou à destruição da fotografia de papel. Ele diz que na fase do analógico, as pessoas fotografavam e depois de alguns anos olhavam as fotos novamente e viam seus filhos crescidos. *“Era realmente a sua história, a sua memória”.* O fotógrafo afirma que atualmente, com a foto no celular, poucos a copiam para o papel e não guardam as imagens. *“As pessoas trocam de telefone e perdem as fotos. Hoje você não vive com a imagem, mas sim com a tomada dela. Você sente a emoção na hora e não volta muito a ela depois. Daqui a pouco você tem milhares de fotos e aquilo não te interessa mais. Resultado: aquela memória fabulosa que a gente tinha com a fotografia acabou”*, constata Salgado.

A sequência de fotos que segue mostra, por um lado, a mudança técnica do filme para o digital, e por outro, a mudança estética da dor e do sofrimento para a contemplação da natureza.

Figura 15 – Foto de mulher desnutrida e desidratada à espera de sua vez num hospital em Gourma Rharous, no Mali. Publicada no livro *Sahel, l'homme en détresse* (*Sahel, o homem em agonia*) de 1986, que enfoca as consequências da seca no Saara africano.



Fonte: Sebastião Salgado (1986).

Figura 16 – Nômades atravessam o leito seco do lago Faguibine, no Mali (1985). Foto pertence à parte mais dramática do livro *Sahel, 1986*, dedicada à região do Sahel-África Subsaariana



Fonte: Sebastião Salgado (1985).

Figura 17 – Foto publicada no ensaio de “Êxodo” de 2000: Refugiados de Ruanda em campo da Tanzânia em 1994. O livro retrata a história da humanidade em trânsito



Fonte: Sebastião Salgado (1994).

Figura 18 – Índias da etnia da tribo Zo'ê pintam o corpo com urucum. Foto foi tirada por Salgado, no Pará, em 2009 e também está em “Genesis” de 2013 que lembra Adams Ansel.



Fonte: Sebastião Salgado (2013).

Figura 19 – Baleia na península de Valdez, na Argentina. Foto publicada no livros “Genesis” 2013, demonstra uma mudança de temática e de linguagem fotográfica. Geometria que lembra Cartier-Bresson



Fonte: Sebastião Salgado (2013).

Figura 20 – Foto publicada em Genesis 2013 mostra preocupação Geométrica e maior utilização de plano abertos: Pinguins em iceberg próximos ao extremo sul do planeta



Fonte: Sebastião Salgado (2013).

Um fato exemplificado por Silva Junior (2014) mostra nitidamente que profundas mudanças aconteceram, evidenciando problemas estruturais, neste cenário de transição entre a fotografia analógica “de produção fordista”, para arranjos mais flexíveis devido ao uso da fotografia digital. Ele conta que o jornal norte-americano “Chicago Sun Times” demitiu toda sua equipe de repórteres fotográficos e atribuiu aos repórteres de texto a responsabilidade de fotografar para suas próprias reportagens. Quem idealizou esta demissão foi o consultor Tim Knight, que já tinha feito o mesmo no Newsday, eliminando todo o departamento de fotografia.

De acordo com Silva Junior (2014), a mudança entre bases tecnológicas se deu durante as décadas de 1990 e 2000, sobretudo no eixo de substituição ou transposição de práticas a novos suportes e rotinas. Numa análise da recente produção de dissertações e teses que tem como tema a fotografia no jornalismo, podem-se indicar cinco núcleos de pesquisa mais definidos em torno de delimitações mais gerais, sendo: (a) a passagem de um modelo de produção da foto jornalística da tecnologia mecânica e analógica para a digital (SANTOS, 2003; BAPTISTA, 2000); (b) Estudos de casos desse processo de mudança analógico/digital em jornais específicos (FERREIRA, 2002, GIACOMELLI, 2000); (c) implicações éticas ou estéticas presente na troca pelo digital (RISSON, 2002;

RODRIGUES, 2002; MUNIZ NETO, 1999; FAVILLA, 1998; MAMEDE, 1997) (d) Recepção e usos sociais da fotografia de imprensa digital (SCHIMITT, 1999); (e) fotojornalismo e memória no contexto digital (BORGES, 1997). Numa busca no cenário internacional de pesquisas, a nucleação dos problemas em torno desses eixos também é semelhante.

O caso do *Chicago Sun Times* representa uma sequência de impactos e transformações deferidos na transposição tecnológica do analógico para o digital, e sendo assim, é importante neste momento, a adoção de atitudes oportunas e bem negociadas entre os modelos industriais e digitais da fotografia, sem oferecer fronteiras e limites entre os mesmos.

Ainda segundo Silva Junior (2012), esse período de transposição da fotografia analógica para digital pode ser analisado em três fases. A primeira, *pre-adaptativa*, quando o cenário de práticas era o da convivência simultânea entre o analógico e o digital; a segunda fase, *adaptativa*, quando as práticas de trabalho eliminaram totalmente o uso de equipamento analógico; e a terceira fase, chamada de *convergência*, onde segundo Silva Junior é importante que haja uma justaposição empresarial (fusão de empresas); tecnológica (adoção de dispositivos capazes de lidar com multitarefas); de plataformas (produzir um mesmo núcleo de conteúdos) e profissional (fotógrafo com capacidade para atuar com outras competências).

Barata (2014) acredita que com os avanços tecnológicos e a evolução dos meios informativos, os fundamentos técnicos da fotografia mudaram, assim como alguns fundamentos das artes pictóricas, também mudaram, com o surgimento da fotografia no século XIX. Entretanto, os fundamentos teóricos relacionados à linguagem fotográfica, como a noção de enquadramento, perspectiva, abertura da lente, velocidade do obturador e noções da luz, ainda são a base técnica da fotografia na era digital, “as técnicas para a obtenção de imagens fotográficas de qualidade são aplicáveis a qualquer máquina fotográfica”. (BARATA, 2014, pág. 96).

De acordo com Sallet (2012) as fases do fotojornalismo analógico e digital se deram, simultaneamente, num período muito curto de tempo, entre a segunda metade da década de 1990 (início da foto digital) e o início dos anos 2000 (final da foto analógica). Atualmente, se pode encontrar no mercado de trabalho, jovens profissionais que nem conheceram os processos fotoquímicos utilizados na era analógica; são indivíduos que já apresentam uma cultura digital e, acompanhar esta nova cultura na pesquisa teórica é de fundamental importância. Ainda levando em

conta as considerações apresentadas por (SALLET, 2012), o campo das mídias também passa por transformações e atualmente apresenta mudanças, pois o receptor que antes somente aguardava as informações, hoje participa deste campo às vezes como produtor. *“Mudam os lugares clássicos de produtores e receptores”*. Atualmente um receptor de informação ou leitor pode virar um emissor da importação a partir do momento que o mesmo, por exemplo, faz uma foto e a envia para o jornal; o jornal por sua vez publica essa imagem e expõe essa inversão de papéis. Neste caso o leitor produziu e a mídia consumiu. Ainda no mesmo exemplo, quando o leitor vê seu material no jornal ele é, ao mesmo tempo, produtor e consumidor de informação. Sendo assim, a noção de mídia como mediadora social dos fatos está em crise.

A pesquisadora Sallet (2012) também mostra que, sem ignorar o período anterior ao digital, à importância de se olhar com mais propriedades para o contexto da midiatização, a partir do ingresso das tecnologias digitais, que de certa forma, reconfiguram o fotojornalismo e a própria imprensa de forma geral. Ela expõe três pontos importantes para sua pesquisa neste contexto de mutação midiática. 1- Quais possibilidades de narrativas fotojornalísticas emergem no ambiente da cultura digital? 2- Que novas configurações de acontecimentos constituem estas narrativas? 3- Que novos conceitos comunicacionais emergem a partir da cultura digital, principalmente se tratando do fotojornalismo?

Estas inquietações também podem ser percebidas na pesquisa de outros autores como é o caso de PEIXOTO (2012), que afirma que o processo da informação fotográfica não se completa no momento que o fotógrafo executa a foto, ele faz parte de um sistema geral com inúmeras retroalimentações que vão além dos campos da edição, circulação, e gestão do conteúdo fotográfico. A aproximação entre o polo produtor e receptor da imagem possibilitou novos formatos, mais flexíveis, autônomos e aceitos pelo público que, diante deste novo cenário tecnológico, ajuda na circulação da informação, tornando o mercado ou o meio mais amplo, inovador e desafiador.

Esta alteração na cadeia produtiva do fotojornalismo que passou das bases tradicionais para as digitais e interativas, fez com que a atividade do fotojornalismo adotasse novas rotinas de trabalho e arranjos produtivos. Outras formas de difusão deste conteúdo imagético também estão sendo desenvolvidas. A produção do conteúdo para mídia e sua publicação agora são consideradas como direito de

qualquer pessoa, ultrapassando os editoriais convencionais e os filtros curatoriais. Novos *softwares* são desenvolvidos para obter vantagens do vasto número de fotografias *online*, as quais permitirão a realização de uma cena usando fotos de outras pessoas.

Devido às características integradoras da Web pode-se ver por um lado, uma redução no quadro de repórteres fotográficos das redações, mas por outro, uma maior possibilidade desses profissionais mostrarem suas fotos e trabalhos através de múltiplas plataformas que atualmente fazem parte da sua rotina de trabalho.

Fotógrafos descobriram que seus projetos atravessam múltiplas plataformas, atingindo maior exposição, alcançando um corpo maior de observadores e gerando as mais possíveis receitas para que possam continuar a fazer esse tipo de trabalho aprofundado. (STORM, 2010, p. 12)

Durante a produção fotográfica de base fotoquímica, o repórter fotográfico somente participava do processo até o apertar do clique. Muitas vezes o repórter, no contexto analógico, somente entregava o rolo de filmes ainda sem revelar para o laboratorista da redação e muitas vezes nem via aquele material ampliado. O repórter fotográfico trabalhava praticamente só até o momento da captura das imagens e atualmente, o ele vai além deste momento participando de forma mais efetiva na produção da informação.

Conforme relata Silva Junior (2014), em processos de convergência e de reorganização das empresas, uma peça fundamental é a polivalência profissional. Ele afirma que atualmente o que está em jogo sobre o domínio profissional da atividade do fotojornalismo é a sobreposição de dois saberes. O primeiro, o da própria fotografia e o segundo, dos conhecimentos dos sistemas de informação digital. É preciso sobrepor destreza profissional e capacidade de trabalhar não somente com o digital, mas também lidar com gramáticas de vídeo, textuais, sonoras, de informações, além da interoperacionalidade entre vários sistemas tecnológicos. Portanto, o novo repórter fotográfico passa a conhecer profundamente o processo pós-clique, tendo noção do todo produtivo, como anteriormente não acontecia. Hoje um profissional deste campo necessita ser mais integrado e polivalente.

Massarolo (2014) acredita que esta mudança tecnológica, de certa forma coloca o receptor com mais possibilidades de participação.

A produção transmídia representa, tanto para os grandes quanto para os pequenos produtores de conteúdos, um novo modelo de negócio para o mercado brasileiro. O planejamento dessa produção nas diversas áreas da comunicação, visando a criação de conteúdos, ganhou maior importância por ser um método que atende as demandas da 'cultura da conexão', na qual a complexidade e a diversidade de conteúdos em rede favorece a concentração horizontal ao invés do modelo de conglomerados verticalizados. Deste modo, a convergência midiática representa um estímulo à participação e co-criação de conteúdo nas plataformas, trazendo as transformações cotidianas para o ambiente da cultura participativa, na qual os usuários mais ativos preferem utilizar suas habilidades cognitivas e performáticas, para poder assim, reconfigurar e compreender a percepção contemporânea do seu cotidiano. (MASSAROLO, 2015, p. 136).

Corroborando com Massarolo, outro autor que aponta esta maior participação e integração da audiência e Scolari (2014), quando afirma que atualmente todos os veículos de comunicação contam com a participação do público. *“No tempo presente não há nenhuma mídia informativa, seja escrita ou audiovisual, que não convite seu público para enviar informação, fotografias, vídeos ou textos que permitam que a narração das notícias seja expandida.”* (SCOLARI, 2014, p. 74).

É perceptível que vários autores apontam para este momento do processo evolutivo do fotojornalismo, e identificam na passagem destas duas fases ou paradigmas (analógica e digital), um momento híbrido onde as bases tradicionais trabalhavam juntas com as bases digitais. Por um lado o processo fotoquímico estava deixando de ser usado, e por outro, o processo de base digital vinha se consolidando como novo padrão.

Pode-se perceber nesta curva tecnológica, que justamente neste momento híbrido estava acontecendo uma ruptura tecnológica ou uma mudança de paradigma, já que atualmente todos os profissionais e cientistas aceitam o fotojornalismo digital como padrão usual e corrente.

2.2.1 Paradigma e cinema sob a ótica de Kubrick

Essa evolução tecnológica, que acompanha a sociedade ao longo dos tempos, foi magistralmente registrada na abertura do filme “2001- Uma odisseia no espaço” de Stanley Kubrick. Nela, em 17 minutos, o diretor mostra desde antes do surgimento da sociedade mais rudimentar, representada pelas tribos de macacos, cuja luta insana pela sobrevivência tem um ponto marcante, que é a descoberta de um robusto osso de fêmur (?) que poderia servir de arma para dominar o território (água), bem como poderia abater um animal que lhes forneceria alimento.

Figura 21 – Cena clássica do filme de Kubrick “2001 uma odisseia no espaço”-1974



Fonte: <https://filmessaysandarticles.wordpress.com>

Figura 22 – Computador HAL 9000 que abordo de uma nave Espacial adquiri sentidos humanos



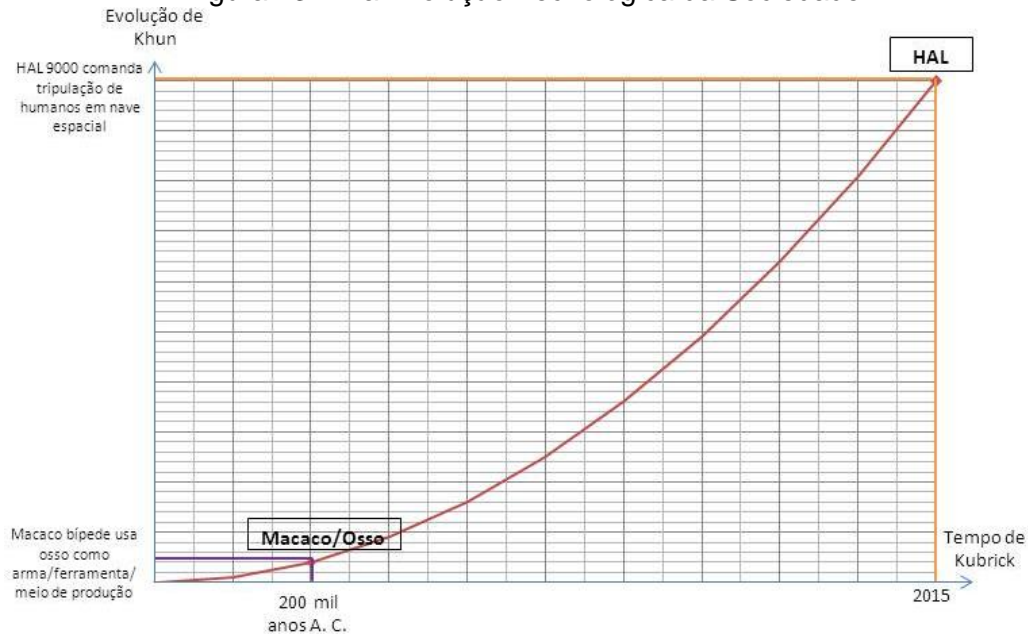
Fonte: <http://www.pinstopin.com>

Nesta magistral sequência, o osso ao ser lançado para o alto, marca uma trajetória de evolução tecnológica das sociedades, até chegar ao super computador Hall, num futuro ficcional, que parece adquirir poderes de controlar seus próprios criadores. Na década de 1970 quando Kubrick criou o filme, ele imaginou um futuro que parece estar cada vez mais próximo da realidade, principalmente devido aos grandes avanços na exploração espacial. Vale lembrar aqui o projeto e a expedição que estão sendo desenvolvidos para levar o homem a Marte em 2030.

Em discurso na Flórida, o presidente Barak Obama expôs o cronograma e os destinos para a exploração espacial tripulada, que incluem uma viagem à órbita de Marte na década de 2030. No Centro Espacial Kennedy, Obama prometeu empenho pela agência espacial e pela exploração do sistema solar. “Como presidente, acredito que a exploração espacial não é um luxo”, disse Obama. “Estou 100% comprometido com a missão da Nasa e seu futuro”, acrescentou.

Esta trajetória ficcional de Kubrick pode ser representada graficamente pela Figura 23.

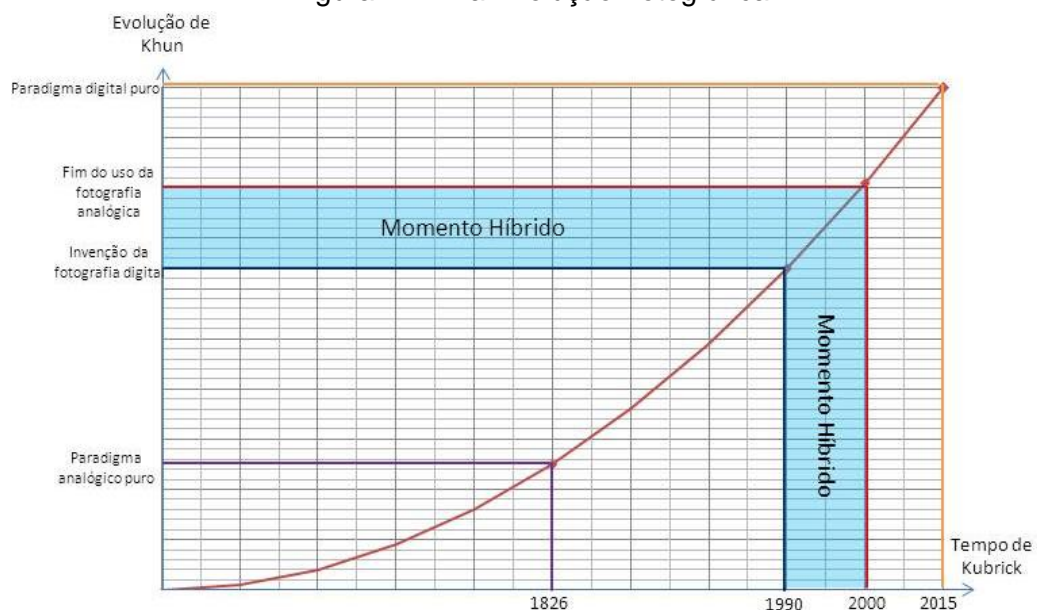
Figura 23 – Da Evolução Tecnológica da Sociedade



Fonte: Elaborada pelo autor

Esta pesquisa narra também à trajetória tecnológica que mudou o modo de produção da fotografia e do fotojornalismo numa proporção temporal infinitamente menor que aquela descrita por Kubrick. Mas da mesma forma pode ser representada pela Figura 24.

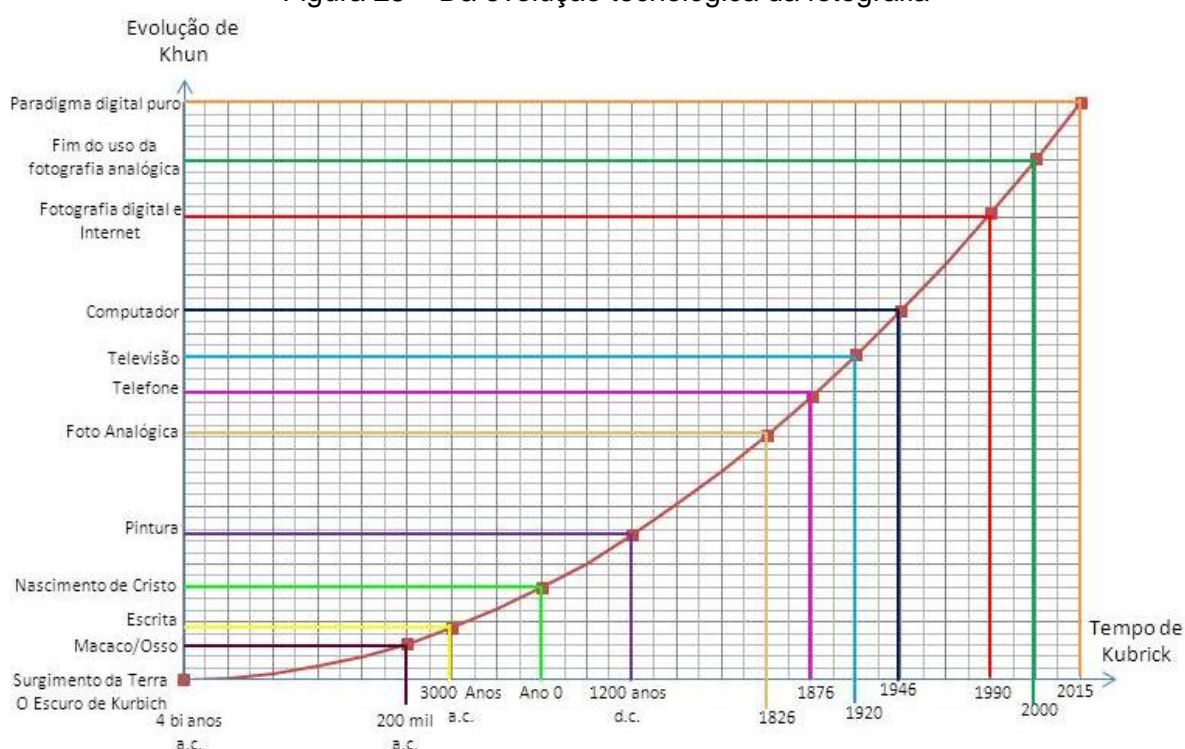
Figura 24 – Da Evolução Fotográfica



Fonte: Elaborada pelo autor

Ambas as trajetórias que a seguir são representadas correspondem à evolução da ciência descrita por Kuhn como a evolução dos paradigmas científicos tecnológicos. Na sobreposição dos dois gráficos se tem uma linha evolutiva das tecnologias das comunicações, e dentro desta, a evolução tecnológica da fotografia e o momento da mudança paradigmática proposto pelo autor como pode ser notada (os) na Figura 25.

Figura 25 – Da evolução tecnológica da fotografia



Fonte: Elaborada pelo autor

Pode-se perceber também que as tecnologias que agora se apresentam como novidades, daqui algumas décadas podem estar obsoletas e ultrapassadas. Não seria tão longínqua a ideia de se desvencilhar a máquina fotográfica do fotógrafo. Este então andaria pela cidade sem máquina fotográfica e portando um sistema no celular, que lhe desse acesso a uma rede de câmeras fotográficas espalhadas por lugares estratégicos da cidade (*vide crônica anexa nos anexos da pesquisa*). Ou até mesmo pensar em câmeras móveis e programáveis como no caso de *drones*, das fotos tridimensionais, infográficos, holografias, que já são realidades no século XXI.

2.3 Paradigma fotográfico analógico, híbrido e digital

Como destacado anteriormente, Santaella (2010), utilizou a palavra paradigma em seus textos e a relacionou com a imagem, para explicar três fases ou momentos vivenciados pela mesma, no percurso de seu desenvolvimento tecnológico. Ela propõe a existência do *paradigma pré-fotográfico* onde a imagem era produzida à mão, do *paradigma fotográfico* onde a imagem era produzida utilizando-se uma máquina (no caso a fotográfica), e o *paradigma pós-fotográfico*, onde a produção da imagem é feita com utilização do computador.

Também foi mencionado por Silva Junior (2012) que o período de transposição da fotografia analógica para digital pode ser analisado em três fases. A primeira *pré-adaptativa* quando as tecnologias da imagem conviviam simultâneas entre o analógico e o digital. A segunda fase, *adaptativa*, quando se eliminou totalmente o uso de equipamento analógico; e a terceira, chamada de *fase de convergência*, onde o fotógrafo passa a conhecer a tecnologia de base digital de forma mais aprofundada, tendo a possibilidade de escoar suas fotos por multi-plataformas. O mesmo autor ainda fala em fases de *pre e pós-convergência*.

Esta transposição também foi visualizada e percebida por Oliveira (2009, p. 3), só que pela ótica das mudanças ocorridas no universo dos repórteres fotográficos. Ele afirma que a fotografia digital provocou uma ruptura entre profissionais, dando origem a três categorias atuando no mercado. A primeira seria a categoria formada por fotógrafos veteranos que praticamente usaram somente as bases analógicas; a segunda seriam fotógrafos que presenciaram o fim da fotografia analógica e a terceira categoria seriam os fotógrafos que iniciaram seus trabalhos num contexto totalmente digital. Por isso o autor da pesquisa considera importante descrever esta três fases ou momentos do fotojornalismo intitulados por ele como: paradigma analógico puro, momento híbrido e paradigma digital puro.

2.3.1 Paradigma Analógico Puro: do início da fotografia em 1826 até a década de 1990

A fase pré-fotográfica, ou seja, aquela em que não se usava uma máquina para reproduzir suas imagens remete muito à pintura, uma forma mais subjetiva e artística que o homem encontrou para se expressar. No entanto, esta pesquisa não

observará este período, apenas se atendo às fases fotográficas e pós-fotográfica propostas por Santaella. Estes dois períodos da fotografia tiveram início com a invenção da fotografia, em 1826, que foi oficialmente atribuída ao francês Joseph Nicéphore Niépce, e a princípio revoluciona as artes visuais com o paradigma fotográfico e o segundo período, refere-se à chegada da fotografia digital que trouxe consigo outra mudança paradigmática.

Muitos astrônomos e pintores utilizavam câmeras escuras² como Aristóteles (384-322 AC) e Leonardo da Vinci (1452-1519), considerado como gênio da história devido sua multiplicidade de talentos, que deixou descrições e análises minuciosas sobre as câmeras obscuras no período renascentista.

Figura 26 – Primeiras câmeras escuras usadas por físicos e astrônomos

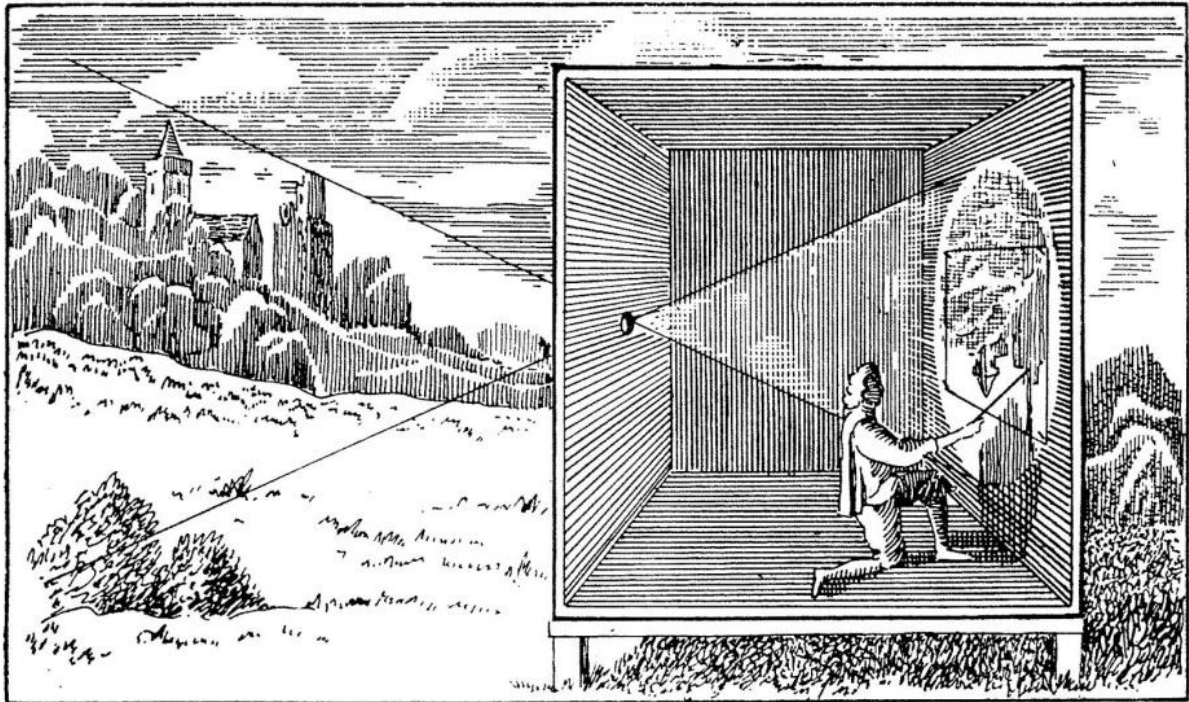


Fonte: <http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2008/08/primeiras-projees-da-histria-do-cinema.html>

Ainda, o italiano Giovanni Della Porta (1541-1615) descreve a câmera obscura como uma sala escura fechada da luz com um pequeno orifício em uma das paredes por onde entrava a luz projetando uma imagem na parede oposta.

² Consiste numa caixa (ou também sala) com um orifício no canto, que permite a passagem de luz de um lugar externo, atingindo uma superfície interna, onde é reproduzida a imagem invertida.

Figura 27 – Na camera escura a luz que reflete dos objetos passa por um orifício e se projeta, invertida, no lado oposto

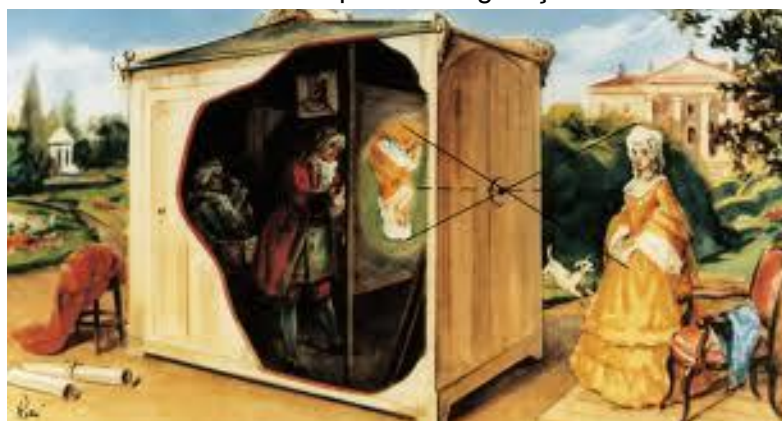


Fonte: aratujafotografia.blogspot.com

Della Porta também deixou uma espécie de manual de uso da câmara escura. A relação do tamanho do orifício com a nitidez do objeto trazia um problema. Quanto menor o orifício, mais nítidos são os traços, no entanto, com a diminuição da entrada de luz, havia um considerável escurecimento da imagem produzida. Por esse motivo foi desenvolvido o mecanismo de uso de lentes em 1550, pelo físico italiano Girolamo Cardano, que utilizou uma lente biconvexa. Cardano levou em consideração a capacidade de refração do vidro, que convergia os raios luminosos refletidos no objeto, formando assim uma imagem puntiforme, nítida e clara.

O pintor e fotógrafo David Hockney, autor da obra “O conhecimento Secreto” de 2001, realizou extensa pesquisa comprovando a influência da câmara escura, lentes e espelhos, na formação estética dos quadros de Caravaggio e Velásquez, dentre outros. Essas lentes foram também um avanço importante para o desenvolvimento da fotografia. Em um exemplo marcante em sua obra, Hockney utiliza a comparação de rostos pintados por diferentes mestres, a saber, Giotto (1300), Masolino (1425) e Robert Campin (1430), para mostrar como, de repente, a técnica de representação adquire uma fidelidade naturalista surpreendente.

Figura 28 – Câmera escura utilizada por varias gerações de desenhistas e pintores



Fonte: <http://blog.radardaproducao.com.br/fotografia/5931/fotografia-como-onde-e-por-que/>

Observando por um viés etimológico e ótico pode-se dizer que o fenômeno fotográfico já existia no século XV; no entanto, não existia ainda o desenvolvimento químico para que se pudesse fixar a imagem em um suporte.

A perspectiva da câmera escura é aceita até hoje, como o modo mais “realista” de representar o mundo, faz parte de um sistema de projeções geométricas destinadas a representar as relações tridimensionais em um plano a partir do conceito euclidiano de espaço. Antes dela, existiram outras formas de representar o mundo, mas nunca de maneira tão automaticamente eficaz o que levou Barthes, (1984) a afirmar que toda fotografia é um certificado de presença.

Pequenos avanços tecnológicos como a lente, e mais tarde a colocação de um diafragma, que servia para variar o tamanho do orifício, deixaram as imagens mais nítidas; porém para reproduzi-las no papel faltava o desenvolvimento do suporte químico para fixar a imagem.

Esta dificuldade química de fixar a imagem foi superada quando Fox Talbot, em 1839, fez a descoberta do processo positivo/negativo, que se tornou a base da fotografia moderna, possibilitando a reprodução de cópias através do negativo. Foi esse processo que, subsequentemente, tornou-se a base da fotografia moderna, já que várias cópias poderiam ser feitas de um único negativo. (KOSSOY, 2000)

No final do século XVIII, pesquisadores e inventores tinham a dificuldade de fixar as imagens em suportes, e foi nesse cenário que Niépce iniciou sua pesquisa, a partir de 1816, desenvolvendo um material recoberto por betume da Judéia e sais de prata, que iria facilitar o registro da imagem em um suporte de vidro ou placa de estanho. Niépce conseguiu o feito de registrar, em 1826, a primeira imagem tida como fotográfica, mas a imagem em poucos segundos desaparecia.

Figura 29 – Imagem considerada como a primeira fotografia da história



Fonte: Wordpress

Dando continuidade as experiências de Niépce, o pintor francês Louis Mandé Daguerre (1787- 1851) experimentou placas de cobre recobertas com prata polida e sensibilizadas com o vapor de iodo, formando assim uma superfície de iodeto de prata sensível à luz. O processo foi oficialmente recolhido pela Academia de Ciências de Paris, em 1839, e batizado como Daguerreótipo.

Figura 30 – Daguerreótipo produzido por Susse Frère na França em 1839



Fonte: http://www.camerasantigas.com.br/a_camera_fotografica_como_surgiu.htm

Segundo Monteiro (2011), na primeira metade do século XIX em países como França, Inglaterra e Brasil, o maior problema enfrentado no processo fotográfico referia-se à necessidade de se obter técnicas mais rápidas e precisas para representar a realidade. A busca de soluções para tal problema resultou no desenvolvimento de processos de fixação da imagem, cujos precursores tornaram-

se conhecidos como os franceses Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) - já acima citados - e também o inglês, William Fox Talbot (1800-1877), e o francês, Hércule Florence (1804-1879), radicado no Brasil. Pode-se comprovar a multiplicidade da descoberta, pois após o anúncio oficial do daguerreótipo em 1839, outras vinte e quatro pessoas reivindicaram a invenção do processo fotográfico e, conseqüentemente, a precedência sobre Daguerre (SACOMANO, 2002).

No Brasil, o envolvimento de Florence com a fotografia esteve desconhecido até 1900, quando uma biografia sobre o fotógrafo foi publicada na Revista do Museu Paulista e fazia referência a duas fotos encontradas intactas dentro de um livro. A primeira, a cadeia de Campinas que na época chama-se vila de São Carlos e a segunda, do busto de Lafayette. As fotos foram obtidas em placas de vidro através de uma câmera escura, antes de 1839. O fotógrafo e historiador Boris Kossoy expôs as experiências de Florence em âmbito internacional, no III Simpósio Internacional de Fotografia, promovido pelo Rochester Institute of Technology em 1976; entretanto Florence não teve seu nome relacionado com a descoberta da fotografia em nível mundial.

Outro fato interessante no surgimento e evolução da fotografia, e até mesmo do fotojornalismo, recai sobre o britânico Roger Fenton que fotografou por 4 meses a guerra da Crimeia (1853-1856), utilizando para isso uma carroça que havia sido transformada em quarto escuro. Foi a primeira cobertura fotográfica de guerra com enfoque jornalístico.

Figura 31 – Roger Fenton e sua câmara escura ou van fotográfica na Guerra da Crimeia



Fonte: wikipedia.org

Em 1871, o médico inglês Richard Leach Maddox inventou a primeira chapa manipulável, usando gelatina para manter imóvel o brometo de prata. Dois anos mais tarde a emulsão gelatinosa já era comercializada em caixas prontas para serem usadas. Não havia mais a necessidade de untar as placas antes das exposições, facilitando sensivelmente o manuseio das chapas.

Em 1884, George Eastman patenteava o primeiro filme fotográfico guardado em rolo, fundava sua fábrica *Eastman Dry Plate Company* (Companhia Eastman de Chapas Secas), e se associava a William Walker, um fabricante de máquinas fotográficas ou daguerreótipos. Eastman ambicionava elaborar um sistema no qual a pessoa só precisasse tirar a foto. (BUSSELLE, 1977).

Em 1886 Eastman lança a Kodak, uma máquina fotográfica de tamanho reduzido, em que o fotógrafo precisava apenas fazer o disparo. A máquina continha as chapas secas em seu interior e após cem exposições era enviada à fábrica e devolvida para o dono com as cem cópias, além de ser recarregada novamente com as chapas secas. Tinha como slogan “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”. (KOSSOY, 2001)

Figura 32 – A revolucionária Kodak N1 de 1886



Fonte: mundobit

A Kodak número 1 tinha um preço relativamente baixo se comparada as câmeras profissionais da época. Era muito prática devido ao seu tamanho e facilidade de transportar. De acordo com o site Petapixel, nas cotações de hoje, uma Kodak 1 custaria cerca de 630 dólares e cada rolo para revelação ficaria 250 dólares. Este período foi importante, pois a máquina fotográfica podia ser levada para frente das pessoas e não as pessoas para a frente das máquinas.

Figura 33 – Foto feita com uma Kodak N1 do cotidiano de família da classe média dos Estados Unidos na década de 1890



Fonte: <http://sempickles.com/maionese/2014/04/as-primeiras-fotografias-tiradas-com-uma-kodak-ha-125-anos/>

A nova invenção veio para ficar. Seu consumo crescente e ininterrupto possibilitou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica. Essencialmente artesanal a princípio, esta se viu mais e mais sofisticada à medida que aquele consumo, que ocorria particularmente nos grandes centros europeus e nos Estados Unidos, justificou inversões significativas de capital em pesquisas e na produção de equipamentos e materiais fotossensíveis. A enorme aceitação que a fotografia teve, notadamente a partir da década de 1860, propiciou o surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais (KOSSOY, 2001).

A fotografia em preto e branco se destaca pela riqueza de passagens de tons; a fotografia colorida, entretanto, não capta apropriadamente as nuances sutis de mudanças tonais. Assim, pode-se afirmar que a fotografia em preto e branco é mais apropriada para a captura de meios tons, pois aproveita a luz e a sombra para fazer efeitos conferindo-lhe grande beleza, tanto é que existem pessoas que fotografam apenas em preto e branco, mesmo com o advento do equipamento digital. Assim, é algo precipitado o debate que coloca em cheque os processos químicos frente à tecnologia digital.

A partir do início do século XX, a evolução e as mudanças tecnológicas referentes à fotografia foram insignificantes, passando mais por refinamentos e aperfeiçoamentos do que por inovações ou invenções. Nas décadas de 1950 e 1960

as fotos eram feitas com filmes de 120 mm com câmeras de médio formato como as populares Rolleiflexs.

Figura 34 – Câmera de médio formato: utilizava filme 120 milímetros



Fonte: <http://collectiblend.com/Cameras/Rollei/Tele-rolleiflex.html>

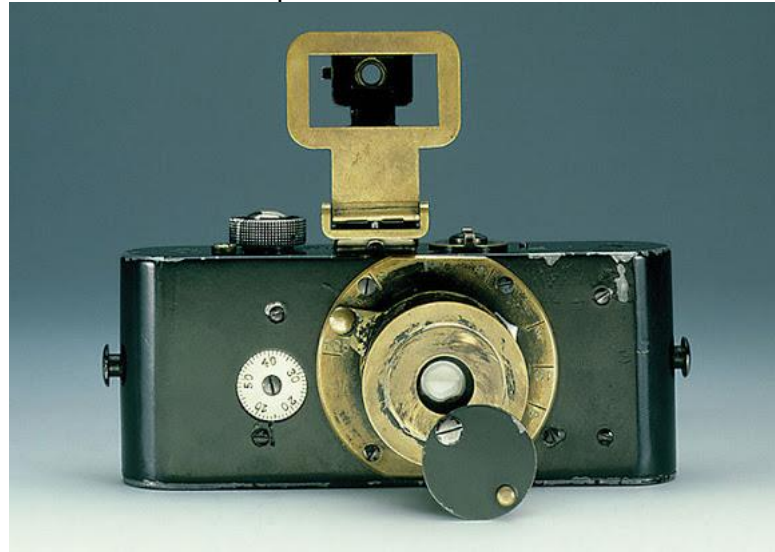
Essas câmeras eram pesadas, com lente de baixa luminosidade e rendiam apenas 12 chapas para fotografar. Sendo assim, neste período, o fotojornalismo levou mais tempo para conquistar seu espaço na imprensa escrita, o fotojornalismo não era muito importante porque as imagens eram de baixa qualidade. O repórter fotográfico Sergio Sade (2003), explica como era difícil fotografar um gol:

O jornal não tinha muitos filmes tínhamos que fotografar o futebol com três ou quatro chapas apenas e tentar pegar, pelo menos, um gol. O enquadramento era feito mais ou menos do gol até grande área. Eu apoiava a câmera no chão, de baixo para cima, e sabia que tudo que acontecesse ali na grande área, perto do gol iria aparecer em foco. Daí era só esperar: quando a bola entrava no quadro ou alguém fosse cabecear, fazia uma foto. Às vezes dava a sorte de fotografar um gol. Como o negativo era muito grande (6cm x 6cm), era possível ampliar bem e puxar a cena, fazendo o corte do lance. (SADE 2003, p. 147).

O surgimento do filme de 35 mm possibilitou a diminuição do tamanho e peso das câmeras fotográficas, aspecto muito importante para o fotojornalismo. O fotógrafo Sergio Sade, que vivenciou esta passagem do filme 120 mm para o de 35 mm, ressaltava a importância dos avanços tecnológicos da década de 70 que deram maior versatilidade para o fotojornalismo.

Os filmes começaram a ficar mais rápidos, com sensibilidade mais alta, as lentes mais abertas, as câmeras mais práticas (35mm) e com motor drive; as revistas passaram a ser de material colorido – isso fez com que o fotógrafo tivesse que fotografar as cores. Então a fotografia passou a ter mais atração como mídia. As pessoas começaram a querer ver fotografias e os fotógrafos começaram a ter que fazer fotos cada vez melhor elaboradas para ganhar espaço. (SADE 2003 apud BONI 2005 p. 148).

Figura 35 – A Ur-Leica foi um protótipo de câmera 35 milímetros, projetada por Oskar Barnack entre 1913 e 1914 e que serviu mais tarde, de modelo para o desenvolvimento da série de câmeras Leica que entrou no mercado na década de 1920.



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

Figura 36 – Negativo preto e branco (P&B) do filme de 35 milímetros



Fonte: Wordpress

Figura 37 – Câmera Leica A/Standard de pequeno formato comercializada em 1920



Fonte: Wordpress

As primeiras experiências para o desenvolvimento de um flash fotográfico datam da década de 1860, com a combustão de barras de magnésio, processo que permitiu o registro fotográfico de minas, cavernas e tumbas egípcias.

Em 1887, Adolf Miethe e Johannes Gaedicke misturaram pó de magnésio a um agente oxidante, inventando assim o primeiro flash fotográfico. O uso desses flashes era literalmente explosivo: a queima da mistura, feita pelo próprio fotógrafo, produzia não apenas intensa luminosidade, mas também estouros e fumaça.

Na década de 1930, os flashes se tornaram mais seguros com a utilização de bulbos de vidro com filamentos de magnésio, que, apesar de descartáveis após uma única utilização, confinavam o processo químico ao ambiente fechado do bulbo. Os “magicubes” utilizavam processo similar; compostos por quatro bulbos e respectivos refletores encerrados em único flash de formato cúbico, permitiam quatro disparos antes do descarte. Apesar de inventado em 1931, apenas em 1970 foi iniciada a difusão comercial do atual flash eletrônico portátil, movido a baterias recarregáveis e de durabilidade praticamente ilimitada. (KOSSOY, 2011)

A primeira fotografia colorida (Figura 38) foi a “fita tartã” em 1861, e ficou marcada pela sua exibição como a primeira fotografia em cores do mundo.

O responsável pela façanha foi o físico James Clerk Maxwell, mais conhecido por unificar as observações sobre eletricidade, magnetismo e luz para a teoria clássica do eletromagnetismo.

Figura 38 – Primeira foto colorida de 1861. Foi intitulada como “fita tartã”



Fonte: Wordpress





Mas foi somente em 1936 que a fotografia colorida surgiu para as massas. Foi novamente a Eastman Kodak que deu esse passo, mas dessa vez criando o mais icônico filme da história da fotografia: o kodachrome.

Após a criação das máquinas de 35 mm, as inovações diminuem e a evolução da fotografia se dá apenas em pequenos detalhes. O que revolucionaria a fotografia seria a chegada da fotografia digital em meados da década de 1990, a qual foi considerada uma mudança tão acentuada e paradigmática que mudaria o padrão de fazer o fotojornalismo (SACOMANO, 2002). A partir deste momento, a fotografia passou a se integrar ao texto, trazendo mais credibilidade à imprensa.

Essa entrada da fotografia no jornalismo diário proporcionou uma mudança significativa na forma de o público se relacionar com a informação por meio da valorização do que é visto. O aumento da demanda por imagens promoveu o estabelecimento da profissão do fotógrafo de imprensa, procurada por muitos a ponto de a revista *Collier's*, em 1911, afirmar: “Hoje em dia é o fotógrafo que escreve a história. O jornalista só coloca o rótulo” (LACAYO; RUSSEL, 1990, p.31. Cit. SOUZA, 2000, p. 702).





Para efeito de conhecimento da evolução cronológica das câmeras, a (Figura 39) mostra o tipo, ano e descrição das câmeras desde o daguerreotipo (primeiro equipamento fotográfico comercial), passando pela primeira câmera de 35 mm, até a primeira câmera SLR digital.

Figura 39 – Evolução cronológica das câmeras analógicas

Tipos de câmeras	Ano	Descrição
	1839	O <u>Daguerreótipo</u> foi o primeiro equipamento fotográfico fabricado em escala comercial da história.
	1860	A <u>Sutton Panoramic</u> foi a primeira câmera a fazer fotos panorâmicas através de uma lente grande angular, que era preenchida com água.
	1888	<u>Kodak n°1</u> foi a primeira câmera a utilizar filme de rolo, destinada ao fotógrafo amador.
	1897	<u>Folding Pocket Kodak</u> foi a primeira câmera de fole dobrável, que proporcionou uma maior mobilidade das câmeras profissionais.

	1903	<u>Dr Miethe's Dreifarben</u> foi uma câmera de três cores projetada pelo Dr. Adolf Miethe.
	1910	<u>Debie Sept</u> foi uma câmera que podia ser usada tanto para o registro de imagens fixas, como para sequências cinematográficas.
	1913	<u>Ur-Leica</u> foi um protótipo de câmera 35 mm, projetada por Oskar Barnack.
	1924	<u>Ermanox</u> foi uma criada pelo alemão Heinrich Ernemann e muito utilizada para o fotojornalismo.
	1932	<u>Contax I</u> foi uma câmera 35mm, criada para competir com a Leica e que apresentou vários avanços tecnológicos.
	1933	<u>Exakta</u> foi o nome de uma série de câmeras SLR fabricadas pela pioneira empresa alemã Ihagee Kamerawerk.
	1934	<u>Kwanon</u> foi a primeira câmera 35 mm (protótipo) do Japão, precedente da Canon como conhecemos nos dias atuais.
	1936	<u>Hansa Canon</u> foi a primeira câmera 35 mm japonesa fabricada em série do Japão.
	1947	<u>Stereo Realist</u> foi a câmera estéreo 35mm mais popular da história.
	1948	<u>Nikon I</u> foi a primeira câmera da Nikon.
	1950	<u>Kapsa "Pinta Vermelha"</u> foi uma câmera de fabricação brasileira.
	1955	<u>Sputnik</u> é um modelo de câmera estéreo de médio formato fabricada na Rússia.

	1956	<u>Kodak Brownie Flash II, III e IV</u> foi uma série de câmeras muito populares.
	1958	<u>Leica MP2</u> foi a primeira câmera com um motor elétrico acoplado.
	1959	<u>Canonflex</u> foi a primeira SLR da Canon.
	1960	<u>Diana</u> foi uma câmera de baixo custo muito popular durante a década de 1960, utilizada para fazer fotografias impressionistas
	1966	<u>Rollei 35</u> A menor câmera 35mm fabricada em sua época, teve cerca de 2 milhões de unidades produzidas
	1967	<u>Olympus Trip 35</u> foi a câmera compacta mais popular da década de 1970.
	1972	<u>Polaroid SX-70</u> foi a primeira SLR a usar filme instantâneo.
	1975	A <u>Kodak Sasson</u> foi o protótipo da primeira câmera fotográfica sem filme da história.
	1976	A <u>Pentax K1000</u> foi uma popular câmera SLR fabricada por mais de 20 anos e muito utilizada por estudantes de fotografia.
	1977	<u>Konica C35 AF</u> foi a primeira câmera compacta com autofocus.
	1980	<u>Polaroid 600</u> é uma série de câmeras de filmes instantâneos muito populares e relativamente baratas.
	1981	A <u>Holga</u> é uma câmera de médio formato, de baixo custo, projetada por TM Lee, que tornou-se sucessora da Diana.

		A <u>Sony Mavica</u> foi a primeira câmera eletrônica da história.
	1983	<u>Canon T50</u> foi a primeira câmera SLR automática.
	1990	<u>Zenit 122</u> foi uma câmera SLR muito popular durante a década de 1990 devido a seu baixo custo.
	1991	<u>Kodak DCS 100</u> foi a primeira câmera SLR digital.

Fonte: Portal Resumo fotográfico, Cid Costa Neto, (2012)

As lentes das máquinas fotográficas também chamadas de objetivas, inventadas ainda no século XVI por Daniele Barbaro, refratam a informação luminosa a fim de reproduzir a imagem. Atualmente as lentes apresentam diversas variações, mas mantem o mesmo sistema ótico.

Segundo Machado (1984), embora sejam capazes de distorcer as formas e alterar profundamente as relações espaciais, não é por acaso que até hoje as lentes fotográficas continuam a ser chamadas de objetivas. Contudo, para que a invenção da fotografia fosse concluída, esperou-se até o século XIX para que sua base química estivesse dominada e a imagem gravada pela luz pudesse ser vista num ambiente iluminado. Em um século em que as noções de representação e de verdade como adequação estavam em crise, à fotografia surgiu como reação à descrença generalizada nos sistemas representacionais e ganhando um status de objetividade que outros tipos de linguagem estavam perdendo. A partir daí, fortaleceu-se a ideia de que toda fotografia coincide com o seu referente, já que é uma emanção luminosa.

Uma grande inovação tecnológica apresentada no campo da formação da imagem foi à lente zoom que em apenas uma lente temos várias distancias focais, permitindo ao fotógrafo que se aproximasse ou se distanciasse de uma cena ou objeto. Em 1956, Pierre Angenieux introduziu o sistema de compensação mecânica, permitindo foco preciso, enquanto o zoom, em suas 10x lente, podia ser variado.

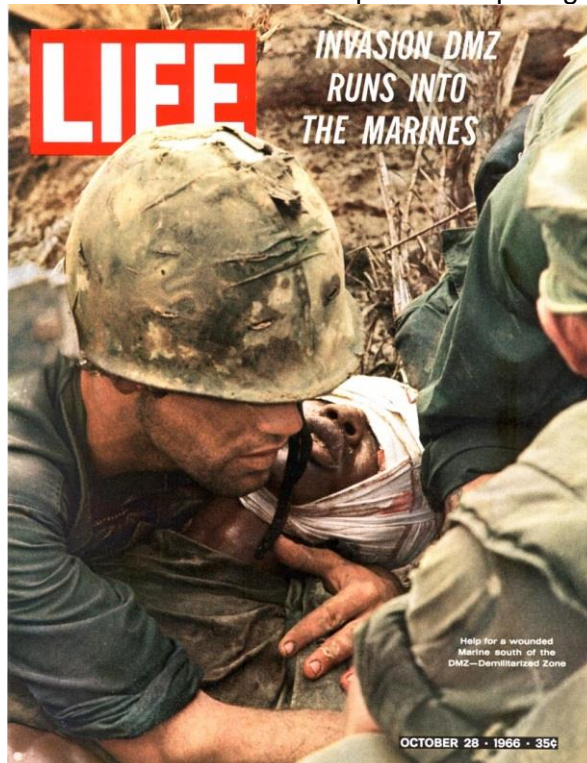
Figura 40 – Conjunto de lentes (teleobjetivas e grande angulares) que podem ser intercambiáveis



Fonte: Wordpress

Do ponto de vista tecnológico, a segunda metade do século XX será marcada pelo uso cada vez maior das câmeras fotográficas SLR (single lens reflex) de filmes 35mm e pelo uso, cada vez maior, da fotografia em cores. Para muitos leitores, deve ter sido um choque ver a primeira reportagem fotográfica de guerra, totalmente em cores, e produzida por Larry Burrows, nas páginas da revista LIFE em 1966.

Figura 41 – Capa da revista LIFE de 28 de outubro de 1966 com foto de Larry Burrows mostra soldado americano ferido no Vietnã. Foi a primeira reportagem colorida da imprensa



Fonte: Larry Burrows - Revista Life, outubro de 1966

A Polaroid Corporation tornou-se mundialmente conhecida em 1948 devido ao surgimento da primeira câmera instantânea criada por Edwin H. Land. O sistema utilizado na revelação instantânea de filmes polaroide consistia em uma bolsa de fluidos químicos, que, quando passava pelos apertados cilindros metálicos estourava espalhando os fluidos pela moldura plástica de formato característico; algumas câmeras polaroides mais modernas utilizavam uma "cortina" para impedir a entrada de luz no filme pelo primeiro segundo.

Figura 42 – Polaroid Model 95 foi a primeira câmera com filme instantâneo da história, projetada por Edwin Land



Fonte: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=135>

A empresa, posteriormente, desenvolveu um sistema de filmes para cinema instantâneo, o Polavision, mas o sistema entrou tardiamente no mercado, assim como também foi frustrada a entrada no mercado das câmaras digitais.

2.3.2 Momento ou paradigma Híbrido: A chegada da foto digital e a dificuldade da mudança: décadas de 1990 a 2010

Repórteres fotográficos veteranos, que já trabalhavam há muito tempo com filmes e máquinas analógicas de 35 mm, apresentaram maiores dificuldades e menor interesse em aprender e se aprofundar na nova linguagem fotográfica, que aos poucos começava a invadir as redações de jornais e revistas por todo Brasil, dentre outros vários países. Alguns profissionais, com 30 ou 40 anos de profissão (e já quase se aposentando), acabaram até mesmo deixando a profissão de forma mais imediata, abrindo mão do aprendizado da nova linguagem, da nova técnica e

dos novos processos que então representavam a inevitável e revolucionária chegada da fotografia digital.

Estar diante de um novo processo fotográfico representou um forte impacto para esses profissionais, embora esse novo processo fosse muito mais produtivo e inovador. Por muito tempo, esses profissionais carregaram suas máquinas com filmes, efetuavam as fotos cujo resultado conheceriam somente horas depois, tiravam um número mais restrito de fotos, considerando que os filmes ofereciam apenas 24 ou 36 poses. Outros muitos detalhes do processo analógico teriam que ser deixados para trás e novas técnicas teriam que ser novamente aprendidas.

Segundo Freund (1986, p. 35), “*todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes*”. A introdução de novas tecnologias leva algum tempo até ser absorvida. A inclusão de novas tecnologias acaba mudando o funcionamento de empresas, gerando novos cargos e extinguindo outros. Mudanças que nem sempre são vistas positivamente pela sociedade.

Na década de 80 e início de 90, o material que o repórter fotográfico carregava era bem pesado. Geralmente levava duas ou mais lentes, o próprio corpo da câmera que era de metal, o flash, vários tipos de filmes, além de outros acessórios de segurança e limpeza. Era tudo mais pesado, desde a bolsa até a própria máquina.

No tocante à revelação e à transmissão da foto, o tempo que se levava era grande e muitas vezes comprometia o *deadline*³. Muitas vezes, os repórteres fotográficos, os mais experientes, de acordo com a velocidade que o assunto exigia, tinham que revelar as fotos num banheiro⁴ de hotel e enviá-las o mais rápido possível para a redação. Podia-se fazer quase qualquer coisa para a foto chegar ao jornal a tempo da publicação. Teixeira (2004), repórter fotográfico do Jornal do Brasil, explica que nas viagens a bagagem era um grande problema, pois “*tínhamos que levar um baú com o laboratório que era montado no banheiro do hotel. A gente levava pano preto para vedar o ambiente. Tinha que ter álcool para secar o filme. Uma trabalhadeira danada*”, explica o repórter.

³ Expressão que designa o momento-limite para uma determinada ação. O conceito é utilizado com frequência nas redações de meios de comunicação em relação ao prazo de entrega de matérias, fotos, artigos etc...

⁴ Muitos repórteres fotográficos quando precisavam ganhar tempo em determinadas circunstância, revelavam suas fotos em pequenos banheiros, pois tinham entrada e saída de água e podiam ser vedados da luz com facilidade. Assim, podiam revelar o filme fora do horário comercial dos laboratórios e enviá-los o mais rápido para as redações.

Em meio a este processo de mudança, Giacomelli (2001) afirma que o primeiro evento onde a fotografia foi testada por repórteres fotográficos de todo mundo, foi a Copa do Mundo de Futebol em 1994, nos EUA. Muitos deles estavam tendo os primeiros contatos com o equipamento digital, que naquela época ainda eram pesados, produziam fotos com pouca resolução e apresentavam uma transmissão vagarosa. Nessa ocasião vários repórteres fotográficos não fizeram boas avaliações do equipamento digital.

O jornal *Folha de S. Paulo* iniciou suas experimentações com fotografias digitais a partir de 1992. Pouquíssimos fotógrafos utilizavam as máquinas digitais naquele momento; a maioria ainda trabalhava com as analógicas. Entretanto, o interesse dos repórteres fotográficos por essa inovação começou a se apresentar de forma crescente e constante a fim de desvendar o novo processo.

Ainda de acordo com Giacomelli (2001), na Copa do Mundo de Futebol na França em 1998, alguns fotógrafos brasileiros ainda trabalharam com as máquinas analógicas; *“profissionais da fotografia do Brasil enviados à França trabalharam apenas ocasionalmente com câmaras digitais, pois muitos tiveram problemas de se adaptar à nova tecnologia”*.

Comercialmente, a primeira **câmera digital** foi a Kodak DCS 100, lançada em 1990; no entanto, esta não ganhou o mercado pelo alto custo. Apesar do fracasso inicial, em dez anos a fotografia digital ganhou o mercado, deixando para trás o mercado analógico. A facilidade de armazenamento (e-mail, pen-drive, CD-Rom, etc.), do fluxo das imagens e a dispensa de revelação logo vieram a calhar, atreladas à diminuição do custo.

Figura 43 – Kodak DCS 100 foi a primeira câmera SLR digital



Fonte: <http://www.infoescola.com/fotografia/fotografia-digital/>

O jornal *O Globo* foi o primeiro jornal do Rio de Janeiro a utilizar a tecnologia digital, em meados da década de 90, conforme relata Teixeira (2004), “nem todos os profissionais trabalham com equipamentos digitais, somente metade das imagens produzidas para o jornal é realizada com equipamento digital”.

Justamente na mudança do século XX para o XXI, muitos jornais e revistas da grande imprensa ainda não trabalhavam totalmente com máquinas digitais. Na década de 2010 do novo século, as editorias de fotografia trabalhavam com máquinas analógicas e digitais simultaneamente numa mistura de linguagens. Alguns fotógrafos saíam para cobrir suas pautas e, às vezes, se equipavam com máquinas digitais e analógicas ao mesmo tempo, pois se a memória da máquina digital se esgotasse, eles tinham as analógicas para o término da pauta.

Esse cenário misto, onde a foto digital estava entrando em cena e a analógica saindo, é que pode-se afirmar, no bom sentido, que o fotojornalismo vivenciou um momento de “caos”, pois dúvidas e incertezas sempre estavam presentes no cotidiano de fotógrafos e editores.

Outra problemática levantada por profissionais e pesquisadores após a inserção da fotografia digital no jornalismo, foi a questão da manipulação das fotos. De acordo com a pesquisa, manipulações e trucagens sempre existiram no fotojornalismo, desde a clássica “moeda sobre a foto” - fazendo com que a bola de futebol aparecesse dentro do gol - até hoje com os softwares criados especificamente para isso. Essas interferências intencionais ou não nas imagens são mais comuns do que se pode imaginar (CHINALIA, 2005).

A tecnologia no campo da imagem digital tem avançado rapidamente e as vantagens técnicas e econômicas são maiores do que as possíveis desvantagens. Nesse sentido, Souza (2004) afirma que *“as novas tecnologias digitais transformam as imagens, antes formadas por pontos impressos pela luz sobre uma superfície, em pulsos eletrônicos. Isso torna possível armazenar as imagens e manipulá-las como nunca se pensou”*. Em complemento a essa afirmação, Leite (2009) pondera que *“a indagação sobre o que é melhor, o analógico ou o digital, neste momento não é importante, pois a fotografia é um veículo de ideias assim como o cinema. Então, não interessa a forma como ela será feita”*, desde que ela passe as informações da maneira desejada.

2.3.3 Paradigma Digital Puro- fotografia digital na imprensa: década de 2010 até os dias de hoje

A fotografia digital que nos anos 90 tinha uma participação pequena nas redações de jornais e revistas de todo Brasil, no início do século XXI entra com força total no cotidiano do fotojornalismo. Com as máquinas digitais cada vez mais acessíveis financeiramente, mais aperfeiçoadas em termos de resolução e de capacidade de armazenamento, os proprietários dos grandes jornais e de algumas revistas perceberam que trabalhar somente com equipamento digital era mais vantajoso em diversos aspectos. Na verdade, a fotografia digital dinamiza o processo e isso acaba agregando maior valor à própria fotografia.

A partir de 2005, os filmes fotográficos vão ficando cada vez mais caros e mais difíceis de serem encontrados no mercado. Em contrapartida, a oferta de máquinas digitais e seus acessórios vão aumentando, quase que forçando profissionais da fotografia a trocarem a linguagem analógica pela digital. Assim, foi a partir de 2010 que todos os grandes jornais e revistas semanais já trabalhavam na sua totalidade com a fotografia digital.

Segundo Bittar (2000), embora os repórteres fotográficos até tentassem se utilizar dos equipamentos convencionais, ficou claro que as câmeras digitais eram muito mais práticas, permitindo o envio de até 200 imagens por dia. Com o emprego de computadores portáteis e telefones por satélite, os profissionais podiam enviar as imagens mesmo durante as partidas de futebol, abastecendo a redação com imagens quase que em tempo real.

Desta maneira, os repórteres fotográficos tiveram que iniciar seus conhecimentos, além da própria máquina digital, em aplicativos e softwares de transmissão, tratamento e armazenamentos das imagens digitais. O editor Sassaki (2004), do jornal *O Globo*, acredita que a chegada da fotografia digital nas redações acarretou uma mudança radical no dia-a-dia dos profissionais. Os fotógrafos são unânimes ao declarar que, gastam mais tempo 'trabalhando' numa imagem, já que ela sai da câmera digital e passa por um leve tratamento no *Photoshop*. Segundo ele, para se trabalhar com foto atualmente é preciso um bom conhecimento em alguns aplicativos relacionados às imagens.

Em entrevista concedida em outubro de 2012 por Frâncio de Holanda, repórter fotográfico da *Folha de S. Paulo*, o mesmo afirma que "a adoção da

fotografia digital no jornalismo é irreversível". A nova linguagem digital já está estabelecida nas redações, e a partir de agora, o que muda são detalhes e pequenas inovações. Segundo ele, a imagem é representada por pontos eletrônicos e numéricos e esse padrão irá perpetuar por um bom tempo na fotografia e, conseqüentemente, no fotojornalismo.

Outra visão é a de Alves (2000), um dos responsáveis pela implementação do processo digital no jornal *Folha de S. Paulo*, quando afirma que a nova linguagem não trouxe apenas problemas da ordem de adaptação às novas máquinas digitais. Esse novo padrão trouxe também problemas como o arquivamento da grande quantidade de imagens e organização deste banco de dados, uma vez que as imagens jornalísticas supriam também outros veículos da organização como *UOL* e *Folha Online*.

Desse modo, é possível perceber que a mudança da foto analógica para digital acaba impondo mudanças não só para fotógrafos e editores. Novos padrões de trabalho se estendem para outros profissionais, alterando o cotidiano dentro das redações, desde o ato de fotografar até o de imprimir. Assim, também pode-se observar que o ato de consumir também mudou. Atualmente convive-se intensamente com a presença de imagens, não só na mídia tradicional como em outros suportes: imagens impressas em papel, plástico, vidro, metal, hologramas e, até mesmo, no corpo humano como mostram as gerações mais novas, com suas tatuagens.

Alguns estudiosos da comunicação focam seus estudos nessa nova maneira da sociedade se relacionar com fotografias e outras imagens. Segundo Baitello (2005), as imagens atuais são evasivas e muitas vezes desnecessárias. Ele afirma que *"as imagens são tão evasivas que podemos dizer que elas nos envolvem, nos devoram. Nós acabamos sendo alimento para elas. Elas buscam, elas chamam nosso olhar, elas nos capturam. Esse é o conceito da iconofagia"*⁵.

⁵ Iconofagia: Iconofagia significa a devoração das imagens ou pelas imagens: corpos devorando imagens. ou imagens que devoram corpos. Essa ambigüidade é interessante porque, na verdade, os dois processos ocorrem. A Era da Iconofagia significa que vivemos em um tempo em que nos alimentamos de imagens e as imagens se alimentam de nós, dos nossos corpos. Esse processo ocorre quando passamos a viver muito mais como uma imagem do que como um corpo. Viramos escravos das imagens: temos que ter um corpo que seja uma imagem perfeita, temos que levar uma vida vivida em função da imagem, temos que ter uma carreira que seja uma imagem perfeita. Com isso, de repente notamos que o corpo como entidade original da vida passou a ser uma imagem e, portanto, não ter mais vida própria. De outro modo: "Somos devoradores de imagens e somos devorados por elas".

Atualmente o mais importante para o repórter fotográfico é o fazer rápido para que esta imagem seja trabalhada e veiculada o mais breve possível. Com a máquina digital e a instantaneidade das novas mídias, os fotógrafos vão “clitando”, sem pensar muito bem no sentido das imagens que estão produzindo. Nesse sentido, Gonçalves (2012, p. 83) faz o seguinte comentário:

Para fazer frente a outras imagens, principalmente as televisivas que são mais afeitas aos valores da sociedade contemporânea (desejo do instantâneo), a retórica da velocidade toma conta do fotojornalístico e a qualidade informativa, por vezes, é desconsiderada. Da tomada de imagem à publicação, tudo tem que acontecer o mais rapidamente possível. O que passa a determinar a eficiência de uma imagem não é mais o seu conteúdo, mas o tempo da produção e veiculação, que devem ser cada vez mais encurtados. (GONÇALVES, 2012, p. 83).

Assim, estão apresentados os três momentos do fotojornalismo: o cenário totalmente analógico; o cenário da mudança paradigmática do analógico para o digital, descrito como um cenário de caos e incertezas devido à hibridização de duas linguagens; e, por último, o cenário totalmente digital, que a partir de 2010 encontra o equilíbrio novamente, uma vez que todas as redações trabalham exclusivamente com o padrão digital.

Com outro enfoque, mas em torno do mesmo assunto, Oliveira (2009) questiona processos de produção da fotografia jornalística e também consegue visualizar estes três momentos, só que através de categorias de repórteres fotográficos.

A fotografia digital provocou uma ruptura entre os profissionais da imagem, principalmente fotojornalistas, dando origem a três categorias de profissionais no mercado de fotografia: a primeira é formada por veteranos fotógrafos, a segunda, por fotógrafos que o autor vê acompanhando a morte gradativa da fotografia analógica, e a terceira, por fotógrafos mais jovens, que assistem ao nascimento da fotografia digital. (OLIVEIRA, 2009, p.3).

“A tecnologia digital desmaterializou a fotografia, que se torna hoje a informação em estado puro, conteúdo sem matéria, cujo poder de fascinação passará a se reger por fatores novos” (Fontcuberta, 2007, p. 8). Questionamentos como o de Fontcuberta são importantes nesse momento em que se estabelece outra forma de captar, produzir, distribuir e interagir com fotos jornalísticas. Percebe-se que não foi somente a foto que mudou de analógica para

digital, mas também toda cadeia de profissionais e de ambientes que estão envolvidos com ela.

Esta cronologia aqui apresentada, apesar de muitas vezes redundantes tem sua importância no sentido de explicitar de forma clara 2 paradigmas distintos da produção da imagem fotográfica

Em 2026 a fotografia completa 200 anos de existência e neste período pode-se constatar a existência de dois paradigmas de produção. O primeiro foi o paradigma fílmico iniciado em 1826 quando Niépce produziu a primeira imagem fotográfica. A partir da década de 1990 quando as máquinas digitais começaram a entrar no mercado do fotojornalismo inicia-se o segundo paradigma, chamado de digital, onde as películas fotossensíveis deram lugar as placas eletrônicas. É importante ressaltar que nesta transição passou-se por um momento híbrido onde os dois paradigmas conviveram simultaneamente. A partir de 2010, após um momento de “caos” e adaptações o paradigma analógico foi completamente substituído no mercado profissional do fotojornalismo.

Questionamentos mais profundos entre profissionais e pesquisadores começam a ser desenvolvidos em torno do novo padrão, a fim de estabelecer novos parâmetros e diretrizes dentro do contexto digital, que vem a ser o novo paradigma tecnológico de produção de imagens do século XXI.

3 METODOLOGIA DE PESQUISA

Segundo Gil (1999), a pesquisa científica é caracterizada como sendo um processo formal e sistemático que tem por objetivo explorar problemas e identificar soluções mediante o emprego de procedimentos científicos. Sabe-se que diferentes pesquisas possuem diferenças em seu caráter, ou seja, pesquisas podem ser descritivas, explicativas ou ainda exploratórias.

O presente estudo é classificado como exploratório, já que busca iluminar um ponto da literatura, que ainda está se delineando e objetiva identificar as consequências geradas pela mudança paradigmática do fotojornalismo analógico para o fotojornalismo digital e apontar os desdobramentos e tendências futuras desta mudança.

Segundo Ander-Egg (1978, p. 28), pesquisa consiste em um “procedimento reflexivo sistemático, controlado e crítico, que permite descobrir novos fatos ou dados, relações ou leis, em qualquer campo do conhecimento”.

É objetivo da pesquisa proporcionar maior familiaridade com o objeto de estudo, a fim de torná-lo mais explícito e formular hipóteses.

Pesquisa é a exploração, é a inquisição, é o procedimento sistemático e intensivo, que tem por objetivo descobrir e interpretar os fatos que estão inseridos em uma determinada realidade. A pesquisa é definida como uma forma de estudo de um objeto. Este estudo é sistemático e realizado com a finalidade de incorporar os resultados obtidos em expressões comunicáveis e comprovadas aos níveis do conhecimento obtido (BARROS e LEHFELD, 1990, p. 14).

Além de exploratório, o trabalho também é classificado como qualitativo, ao dar ênfase e destaque na perspectiva do indivíduo, bem como interpretar a ambiência em que a problemática acontece. De acordo com Hussey (2005), a pesquisa qualitativa envolve a análise e reflexão acerca das percepções, para obter um maior entendimento de atividades sociais e humanas, diferentemente da abordagem quantitativa, em que a intenção é identificar e quantificar variáveis de estudo a partir de métodos e técnicas estatísticas. Como explica Martins (2010), qualitativamente, a realidade subjetiva dos indivíduos envolvidos na pesquisa é o que contribui realmente para o desenvolvimento da mesma, e conseqüentemente, a construção da realidade objetiva - marco da ciência. Por esta razão, pesquisas qualitativas tendem a ser menos estruturadas.

A pesquisa qualitativa é um guarda-chuva que abriga uma série de técnicas de interpretação que procuram descrever, decodificar, traduzir, e qualquer outro termo relacionado com o entendimento e não com a frequência de ocorrência das variáveis de determinado fenômeno (BRYMAN, 1989 apud MARTINS, 2010, p. 51).

O ambiente natural é a fonte direta para a coleta de dados e o pesquisador é o instrumento chave, sendo suas interpretações individuais as peças de um quebra-cabeça, o qual resulta no entendimento da complexidade do todo (fenômeno em estudo) (GIL, 1999). Esta parte de campo da pesquisa é muito importante, pois permite ao entrevistador, colocar frente a frente questões teóricas e práticas. O pesquisador necessita desenvolver habilidades para analisar dados da realidade subjetiva dos indivíduos, observando convergências e divergências relacionadas aos dados teóricos. Como resultado, evidências relevantes puderam ser identificadas, dando condições de desvendar novos fatos dentro da complexidade do ambiente, e assim chegar a respostas do fenômeno estudado (QUIVY e CAMPENHOUDT, 2008; CROOM, 2009).

Para capturar informações dessa natureza, Martins (2010) afirma que entrevistas semiestruturadas ou não estruturadas, a observação participante ou não participante e ainda a pesquisa a documentos constituem instrumentos de grande valia. A utilização da entrevista estruturada não é aconselhada em pesquisas qualitativas, pois não proporciona ao entrevistado a liberdade de expor suas ideias e perspectivas diante do fenômeno em estudo, e por isso mesmo, muitas vezes as questões são de difícil interpretação para o entrevistado, como podem ser conferidas no roteiro de questões.

Realizar entrevistas é uma tarefa difícil, pois além de requerer tempo, também exige atenção permanente do pesquisador aos seus objetos, obrigando-o a se colocar a escuta do que é dito e exigindo rápidas reflexões sobre o conteúdo dito pelo entrevistado.

De acordo com Armstrong (1997), esta atividade de captar, transcrever e analisar interpretativamente os relatos orais, muitas vezes recebe críticas advindas da área da sociologia, no tocante à garantia de confiabilidade, no entanto, algumas pesquisas vêm mostrando que é viável pensar em critérios para a validação da confiabilidade de conclusões baseadas em tal metodologia de investigação.

Considerando tais características apresentadas anteriormente, pode-se entender o método de pesquisa de campo como estudo de multicasos, pois foram ouvidos 18 repórteres-fotográficos profissionais.

3.1 Estudo de caso e multicasos

De acordo com Yin (2015), o estudo de caso é definido como um trabalho de caráter empírico, que investiga um dado fenômeno dentro de um contexto real contemporâneo, por meio de análise aprofundada de um ou mais elementos de análise. Este é considerado um método relevante que incide sobre a compreensão do ambiente dinâmico dentro de configurações desejadas (EISENHARDT, 1989; STUART et al., 2002), além de ser capaz de explorar, explicar e descrever o fenômeno em estudo e seu contexto real (VOSS, 2008).

Segundo Hartley (2004, p. 323), o estudo de caso objetiva *“fornecer uma análise do contexto e processos que iluminam as questões teóricas que estão sendo estudadas”*. Para Creswell (2007), o estudo de caso caracteriza-se pela profundidade e imersão na investigação.

Segundo Collins e Hussey (2005), o uso de entrevistas facilita a comparação das respostas, além de que, com a aplicação de questões semiestruturadas, novos tópicos surgem a cada entrevista a partir de particularidades de cada caso.

Este estudo de caso ou multicasos contribui para esclarecer e elucidar questões que apresentam muitas incertezas e estão em processo de análise, discussão pelos pesquisadores e profissionais da área da imagem. Para tanto, foram entrevistados repórteres fotográficos profissionais, que atuaram no paradigma fotográfico analógico, passaram por um momento de hibridismo entre dois paradigmas e hoje atuam no padrão digital. Isto é, profissionais que vivenciaram, na prática, a ruptura e a introdução do novo padrão. Assim, as entrevistas serviram para elucidar questões que ainda manifestam inquietudes e dúvidas sobre tal transformação, e para investigar o fenômeno digital dentro da realidade produtiva do fotojornalismo sob a ótica dos repórteres fotográficos.

Segundo Yin (2009), o estudo de caso é definido como um trabalho de caráter prático que pesquisa um fato em uma situação real, por meio de entrevistas e análises de determinados objetos de pesquisa, representados pelas opiniões dos profissionais da fotografia, que foram ouvidos e compreendidos dentro de seus

ambientes dinâmicos. Por meio do estudo das respostas e de análise de resultados, a pesquisa aponta esclarecimentos e explicações ao fenômeno estudado.

A utilização de casos múltiplos permite a observação de evidências em diferentes contextos, pela replicação do fenômeno, sem necessariamente se considerar a lógica de amostragem. Yin (2009) destaca que questões do tipo “como” e “por que” apresentam natureza mais explanatória, não podendo ser tratadas simplesmente por dados quantitativos, enquanto questões do tipo “quem”, “o que”, e “onde” têm melhor tratamento com dados quantitativos. O mesmo autor ainda destaca, que o estudo de caso é um método potencial de pesquisa quando se deseja entender um fenômeno social complexo, pressupondo um maior nível de detalhamento das relações entre os indivíduos e as organizações, bem como dos intercâmbios que se processam com o meio ambiente nos quais estão inseridos. Sendo assim, o estudo de casos se destaca como o método mais adequado ao estudo de eventos contemporâneos.

Após a fase de entrevistas e transcrições, as informações coletadas foram submetidas à técnica de análise de conteúdo que é o estudo das transcrições textuais dos dados, visando observar e comparar diferenças para categorizar fatores presentes no discurso (BAUER e GASKELL, 2002). Já para Bardin (2011), o termo análise de conteúdo designa:

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2011, p. 47).

Nessa análise, o pesquisador busca compreender as características, estruturas ou modelos que estão por trás dos fragmentos de mensagens em consideração. O esforço do analista é, então, duplo: entender o sentido da comunicação, como se fosse o receptor normal, e, principalmente, desviar o olhar, buscando outra significação, outra mensagem, passível de se enxergar por meio ou ao lado da primeira (GODOY, 1995b).

Para tanto, é preciso seguir as regras de exaustividade (deve-se esgotar a totalidade da comunicação, não omitir nada); de representatividade (a amostra deve representar o universo); de homogeneidade (os dados devem referir-se ao mesmo tema, serem obtidos por técnicas iguais e colhidos por indivíduos semelhantes); de pertinência (os documentos precisam adaptar-se ao conteúdo e objetivo da

pesquisa) e de exclusividade (um elemento não deve ser classificado em mais de uma categoria) (BARDIN, 2011).

Além das entrevistas, observações do ambiente de pesquisa e documentos adicionais também são fontes de coleta de dados, de modo a assegurar a validade dos resultados a partir da triangulação destes dados (entrevista, observação e documentos extras). Destaca-se ainda que o autor também efetuou outras várias entrevistas informais ou conversas e discussão que não foram oficialmente expostas no trabalho, mas serviram de subsídio na fundamentação da pesquisa. Além das entrevistas, as observações diretas dos ambientes (redações dos veículos) e documentos como reportagens, artigos, fotos, também serviram como fontes de coleta de dados.

Contemplar as transcrições na íntegra e torná-las acessíveis a outros pesquisadores é uma forma de garantir maior confiabilidade e servir como elemento de validação dos resultados apresentados.

De modo a identificar as consequências geradas pela mudança paradigmática do fotojornalismo analógico para o fotojornalismo digital, e apontar as tendências futuras desta mudança, um roteiro de entrevista com questões semiestruturadas foi desenvolvido a partir do problema de pesquisa e dos resultados da revisão teórica. Este roteiro teve a intenção de abordar pontos gerais das informações que se pretendia coletar, sem muitas limitações, permitindo ao entrevistado maior liberdade para expor suas ideias e pontos adicionais.

3.2 Roteiro de entrevista

O roteiro de entrevista inicial contava com dezoito perguntas e chegou a ser aplicado para alguns indivíduos. No entanto, após perceber que algumas perguntas levavam a respostas com divagações intermináveis e muitas vezes confusas, as mesmas foram retiradas do roteiro, que foi finalizado com dez perguntas expostas a seguir.

1. O fotojornalismo digital introduziu inovações suficientes de tal modo que possa ser chamado de um novo paradigma ou padrão?
2. O fotojornalismo digital com suas inovações pode ser interpretado e analisado pela mesma teoria construída para o fotojornalismo analógico?

3. A foto digital alterou a “leitura” da imagem do ponto de vista do leitor?
4. O repórter-fotográfico digital pode ser comparado ao repórter-fotográfico analógico quanto às questões técnicas e estéticas?
5. Você considera que o fotojornalismo digital pode sofrer influência da manipulação da imagem mais facilmente que o fotojornalismo analógico?
6. Como você vê o fotojornalismo participativo ou a prática dos cidadãos encaminharem fotos para a imprensa?
7. Atualmente qual é o papel do fotojornalista?
8. A nova tecnologia digital coloca o fotojornalista como um cumpridor de pautas, fotografando com maior rapidez produzindo fotos menos reflexivas?
9. A grande profusão de imagens tem proporcionado uma vulgarização da linguagem fotográfica?
10. Como você vê a questão da foto autoral, ou seja, da possibilidade do repórter produzir fotos mais interpretativas e opinativas?

3.3 Amostra

É difícil prever um número exato de indivíduos a serem entrevistados na metodologia de base qualitativa, pois este número está ligado à quantidade de informações obtidas em cada caso, assim como o grau de convergência e divergência das informações levantadas. Enquanto estiver surgindo novas informações e dados que apontam para novas perspectivas, as entrevistas devem permanecer em andamento.

Conforme as entrevistas foram sendo efetuadas, as informações organizadas, o material foi ganhando maior densidade e se tornando cada vez mais consistente. A partir do momento que se identifica alguns padrões, práticas, valores, ritos, atitudes e ideias, a análise começa a atingir determinado grau de “saturação” e pode-se vislumbrar a finalização do trabalho de campo. Em alguns casos é necessário voltar ao campo para captar maiores e mais detalhadas informações.

A seguir apresenta-se um breve perfil dos indivíduos que foram ouvidos pelo autor da pesquisa e puderam colaborar, no sentido de iluminar aspectos que somente repórteres fotográficos profissionais poderiam assim fazer.

Thiago Bernardes: formado pela Universidade Social da Bahia (FSBA) em jornalismo, já atuou como repórter-fotográfico nos maiores jornais do Brasil e atualmente é editor fotográfico da agência *FramePhoto*, coordenando o trabalho de 50 profissionais no Brasil e no mundo.

Alan Morici: repórter-fotográfico com mais de 15 anos de experiência no mercado de fotojornalismo. Já trabalhou nos principais jornais do Brasil e atualmente, comercializa suas imagens para jornais, revistas, agências nacionais e internacionais.

Cláudio Vieira: repórter-fotográfico do Jornal O Vale, de São José dos Campos, com mais de 30 anos de experiência em fotojornalismo.

Rodrigo Paiva: tem 14 anos de experiência em fotojornalismo profissional; é formado em publicidade com especialização em fotografia pelo Senac São Paulo. Já passou por grandes jornais e atualmente fotografa para a agência *FramePhoto* dentre outras agências de fotografia.

Frâncio de Holanda: estudou jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-CAMP) e possui 20 anos de experiência como repórter-fotográfico profissional. Atualmente, além de fotografar para vários veículos da imprensa possui uma galeria de fotos chamada f2.8.

Flávio Florido: repórter-fotográfico e editor com mais de 25 anos de experiência. Repórter-fotográfico e editor do jornal Folha de S. Paulo e atualmente repórter e editor do Portal UOL também do Grupo Folha.

Dario Oliveira: repórter-fotográfico da Folha de S. Paulo, *FuturaPress*, Código 19 e outras agências fotográficas. Com mais de 10 anos de experiência já trabalhou nos principais jornais do Brasil.

Su Georgios Stathopoulos: fotojornalista e mestre em Comunicação Social trabalhou como repórter-fotográfica no jornal Diário de Bauru, Jornal da Cidade e Folha de S. Paulo. Atualmente professora universitária e autônoma como fotógrafa.

Levi Bianco: repórter-fotográfico da Agência *BrazilPhotoPress* em São Paulo, com 15 anos de experiência profissional com o fotojornalismo e fotos artísticas.

Keiny Andrade: editor-assistente de fotografia e repórter-fotográfico profissional do jornal Folha de S. Paulo.

Joyce Cury: graduada em Jornalismo, com especialização em linguagens midiáticas e mestrado em imagem e som pela Universidade Federal de São Carlos. Tem experiência de 10 anos com fotojornalismo. Foi repórter-fotográfica e editora de

fotografia do jornal A Cidade e repórter-fotográfica *freelancer* para a Folha de S.Paulo.

Ivan Feitosa: graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, pós-graduado em Comunicação e Artes-Fotografia pelo Centro de Comunicação e Artes Senac/SP, mestre em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Com mais de 30 anos de experiência, Feitosa também atua como consultor de fotografia para várias empresas e é professor universitário da PUC-SP e Uninove.

Júnior Lago: repórter-fotográfico com mais de 20 anos de experiência, atualmente trabalhando como repórter-fotográfico do Portal UOL do Grupo Folha de S. Paulo (entrevista não documentada devido problemas técnicos).

Marcelo S. Camargo: formado em Publicidade e Propaganda e atuante no mercado profissional de fotojornalismo com mais de 10 anos de experiência na área. Atualmente é repórter-fotográfico da agência *FramePhoto* (entrevista não documentada devido a problemas técnicos).

Rogério Cavalheiro: repórter-fotográfico da agência *FuturaPress* e com quase 30 anos de experiência no fotojornalismo profissional. Já trabalhou nos principais jornais de São Paulo (entrevista não documentada devido a problemas técnicos).

Newton Menezes: repórter-fotográfico da agência *FuturaPress* já tendo atuado nos principais jornais de São Paulo com mais de 25 anos de experiência no fotojornalismo (entrevista não documentada devido a problemas técnicos).

4 ANÁLISE DE RESULTADOS EM OITO DIMENSÕES

Conforme visto no capítulo da metodologia utilizada, a pesquisa possui caráter exploratório e, portanto, irá abordar as entrevistas por meio da análise de conteúdo, que segundo Collis e Hussey (2005), trata-se de um procedimento formal para a análise de dados qualitativos. A análise também é qualitativa e assim, caracteriza-se por ser interpretativa baseada em experiências, situacional e humanística.

4.1 Dimensão da mudança de paradigma

As considerações iniciais feitas pelos repórteres-fotográficos entrevistados e alguns apontamentos teóricos sobre a questão da mudança de paradigma, levam a considerar que é uma unanimidade, pelo menos no meio profissional, que atualmente vive-se um novo paradigma no fotojornalismo. Embora cada um tenha apontado transformações diversas, sob diferentes óticas, todos puderam constatar um novo paradigma tecnológico embasado na máquina fotográfica digital e na produção da imagem. Alguns profissionais afirmam que a mudança foi apenas na captação e outros acreditam numa mudança mais acentuada, alterando além da captação, a produção, a recepção e o próprio repórter-fotográfico. No universo teórico pesquisado, também foram encontrados vários aspectos que apontam essas mudanças paradigmáticas, como no caso específico do fotojornalismo.

As transformações de paradigmas, segundo Kuhn (1998, p. 32), *"são revoluções científicas e a transição sucessiva de um paradigma a outro, por meio de uma revolução, é o padrão usual de desenvolvimento da ciência amadurecida"*. Deste modo, um novo paradigma implica em uma nova e mais rígida definição no campo dos estudos (KUHN, 1998).

Manuel Castells, a partir de três reconhecidos trabalhos - A sociedade em rede (2000b), O poder da identidade (2000a) e Fim de milênio (1999) -, define paradigma econômico citando aspectos marcantes do mesmo.

Um paradigma econômico tecnológico é um agrupamento de inovações técnicas, organizacionais e administrativas inter-relacionadas, cujas vantagens devem ser descobertas não apenas em uma nova gama de produtos e sistemas, mas também e, sobretudo, na dinâmica da estrutura dos custos relativos de todos os possíveis insumos para a produção. Em

cada novo paradigma, um insumo específico ou conjunto de insumos pode ser descrito como o 'fator-chave' desse paradigma caracterizado pela queda dos custos relativos e pela disponibilidade universal. A mudança contemporânea de paradigma pode ser vista como uma transferência de uma tecnologia baseada principalmente em insumos baratos de energia para outra que se baseia predominantemente em insumos baratos de informação, derivados do avanço da tecnologia em microeletrônica e telecomunicações (CASTELLS, 2000, p. 77).

Percebe-se que dúvidas e incertezas estão associadas ao surgimento de novos paradigmas, justamente em um momento em que os mesmos se misturam, gerando a princípio, um cenário conturbado. Os repórteres-fotográficos perceberam e confirmaram que, por algum tempo, as redações trabalharam simultaneamente com filmes fotográficos e com máquinas digitais, e o autor da pesquisa denominou esse instante de momento híbrido do fotojornalismo. Constatou-se ainda, que quando a máquina digital chegou às redações no final do século XX, causou certa apreensão. BORGER (2014) menciona que a aceitação da nova tecnologia pela comunidade funciona como uma espécie de validação.

Como se pode perceber, os repórteres-fotográficos entrevistados reconheceram tais mudanças; assim é conveniente aqui citar a pesquisadora Lucia Santaella (2010), que também observou três paradigmas da imagem. O primeiro foi nominado por ela de paradigma *pré-fotográfico*, no qual as imagens eram feitas à mão. O segundo paradigma é o *fotográfico*, no qual a imagem é feita com uso de aparelho ótico e, no terceiro paradigma, nominado de *pós-fotográfico*, as imagens são produzidas pelo computador: “*diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computador*” (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 165). Neste caso

[...] o agente da produção não é mais um artista, nem é um sujeito que age sobre o real, mas um programador cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com os poderes da inteligência artificial. Embora as imagens que a tela permite visualizar sejam altamente icônicas, tudo que se passa por trás da tela é radicalmente abstrato (SANTAELLA e NÖTH, 2010, p. 167).

Segundo o editor fotográfico da agência *FramePhoto* Thiago Bernardes, o fotojornalismo de hoje assume um outro paradigma de produção, principalmente pelo fato do repórter-fotográfico ter a possibilidade de conferir as imagens imediatamente. O repórter da atualidade não tem tanta obrigatoriedade no acerto das imagens, pois se ele produzir imagens ruins ele simplesmente as refaz. No

padrão do filme, o repórter saía para cobrir uma pauta e só tinha 36 possibilidades de acerto. Diferentemente de hoje, Bernardes esclarece que quando na cobertura de um fato rotineiro, os repórteres chegam a fazer 500 fotos e depois escolhem as melhores. *“Quando comecei a fotografar, o padrão era o filme, então você tinha outro esquema para medição de luz, era mais complexa, existia uma obrigação de acerto inicial do repórter-fotográfico e hoje a obrigação de acerto é menor porque você tem mais recursos”*, explicou Bernardes.

Segundo Sallet (2012), dentre outros autores, a fotografia digital recebeu uma avaliação pouco positiva do fotógrafo, em relação ao manuseio dos novos equipamentos. Aparentemente, nesse momento ocorreu uma ruptura, na medida em que a produção e editoração de imagens apresentava a mudança de paradigma do analógico para o digital (SALLET, 2012; BONI, 2006; GIACOMELLI, 2001).

Entre estes dois períodos - do analógico para o digital - apareceram os scanners de negativos e os softwares de imagens, entre eles o photoshop; o negativo era então escaneado (em um scanner de negativos) e transportado para a ambiência digital. Nessa alteração do modus operandi, nós, repórteres fotográficos, assistimos e vivenciamos a mudança do paradigma analógico para o digital, embalados por certo mal estar geral, onde alguns preconizaram o fim do fotojornalismo. Seria fotografia digital fotografia? Tínhamos muitas dúvidas quanto ao novo suporte, pois até os créditos das fotos passaram a ser assinados com o nome do autor da foto, seguidos da inscrição: “Fotografia Digital” (SALLET, 2012, p. 4).

A jornalista, editora e repórter fotográfica Joyce Cury afirma que, do ponto de vista profissional houve sim uma mudança de paradigma. Para ela, o fato do repórter-fotográfico estar sempre *on-line* e ter que transmitir as imagens logo após a captação, alterou a forma com que o mesmo trabalha. *“O fotojornalista durante a pauta tem que se preocupar com o envio rápido do material ao jornal ou à agência porque agora a gente tem tudo online, a internet trouxe essa possibilidade. Você vai, suponhamos fazer um jogo de futebol e já tem que enviar as fotos durante a partida. Então, subir o material rápido às vezes é mais importante que a qualidade em si, eu sinto um pouco isso”*, revela.

Segundo Joyce Cury, atualmente há muitos fotógrafos cobrindo os fatos, o que gera certa disputa, exigindo a necessidade de trabalhar mais rápido, para que o envio das fotos para jornais e agências de notícias também seja mais rápido. Atualmente o repórter tem que se acostumar com a velocidade e dinâmica da Internet, que muitas vezes pode sacrificar a qualidade das imagens.

O repórter Allan Morici menciona que existe um conjunto de tecnologias que surge para somar e o fotojornalismo está passando ou passou por esse momento. Segundo ele, anteriormente as pessoas tinham um pouco de receio dessa mudança, mas hoje todos os repórteres-fotográficos estão adaptados.

A colocação de Morici corrobora com o conceito de Kuhn (1998), de que não existe lugar para dois paradigmas. Enquanto um novo paradigma vai entrando em vigência, o mais antigo ou anterior vai cedendo espaço até ser totalmente extinto (KUHN, 1998). Este evento é denominado como revolução do paradigma, em que uma nova ciência formal é formada até que uma "nova crise" se instale (MARTINS, 2010).

Para Cláudio Vieira, repórter fotográfico, hoje o mundo é virtual, as imagens saíram do papel e foram transformadas em suporte digital. Para ele, existe certa dificuldade de adaptação, que atualmente foi compensada pela agilidade da nova plataforma. A qualidade inicial das imagens digitais não era muito boa e atualmente melhorou muito, passando de uma capacidade de armazenamento de dois megabits para 128 gigabits, fato que reflete no modo de fazer as fotos.

O pesquisador Paul Virilio (1988) faz uma classificação das imagens e destaca três regimes da máquina de visão: 1) a era da lógica formal da imagem (pintura, gravura, arquitetura) que termina no século XVIII; 2) era da lógica dialética (foto, cinema e vídeo) que corresponde ao século XIX e 3) a era da lógica paradoxal (infografia, videografia, holografia). Assim como Santaella (2010) mencionou sobre os paradigmas da imagem, Virilio (1988), em seu livro *"La machine de vision"*, já exemplificava de modo claro e completo as três eras, as quais são fundamentadas na percepção ocular, óptica e óptico-eletrônica. Tal classificação considera, sobretudo, uma lógica e uma logística da imagem e das eras de fruição e propagação das mesmas (PINHEIRO, 2008).

Já o repórter fotográfico Rodrigo Paiva acredita que a mudança foi apenas de suporte e não se pode dizer que houve uma mudança de paradigma. O fotojornalismo mudou somente o modo de capturar a imagem e a essência é a mesma. *"Hoje fazemos no computador o que antes fazíamos no laboratório"* afirmou o repórter.

As considerações feitas por Frâncio de Holanda, repórter-fotográfico, com mais de 20 anos de experiência, levam em consideração que a mudança no equipamento, isto é, a mudança da prata para o pixel modificou o comportamento do

operador, no caso o fotógrafo. Holanda disse que o fotógrafo de hoje deve conhecer os princípios básicos da época do analógico, mas deve também conhecer todas as inúmeras possibilidades existentes na máquina digital, que permite ao fotógrafo utilizar *presets*, isto é, o repórter que conhece bem o equipamento digital pode formatar previamente a máquina para várias situações como: *presets* para dia, para noite, para lugares pequenos, lugares amplos, fotos internas entre outras possibilidades. Entretanto, Holanda esclarece que devido à precaução contra a manipulação das imagens, veículos não estão aceitando imagens que utilizam esses *presets*.

O editor de imagem e também repórter-fotográfico Flávio Florido aborda esta questão de mudança de padrão ou paradigma pelo viés da ética. Ele acredita que, mesmo com a máquina digital, a essência continua a mesma, sendo que o repórter atual deve seguir os princípios éticos de não alterar e de não falsear, documentando o que realmente está acontecendo. Portanto, pode-se entender que Florido não acredita em uma mudança paradigmática e sim numa mudança na forma de processar a imagem.

Saindo do campo da fotografia e do fotojornalismo, a questão da mudança de paradigma é observada em todas as esferas da ciência, como destaca ZILBOVICIUS (1999), quando fala da mudança de paradigma no modelo de gestão de produção de automóveis. Neste caso, o modelo japonês (Toyota) coloca em prova a produção em massa (Ford). Nesse sentido, o autor expõe que, na medida em que a aplicação desse paradigma é revista, e que o resultado dessa revisão se revela mais eficaz, esses princípios passam a ser questionados, e assim, passam a gerar novos modelos abstratos e novas metodologias para a organização da produção e do trabalho.

Comprovando a existência de novas metodologias de trabalho, o repórter-fotográfico Dario Oliveira acredita que os novos recursos da máquina digital facilitaram o trabalho do repórter. Para o entrevistado há maiores possibilidades de ISO (sensibilidades do filme), velocidades, compensadores de luz, a possibilidade de edição e envio a partir da própria máquina, apresentando ao repórter-fotográfico um novo horizonte de possibilidades.

A repórter fotográfica e professora de fotojornalismo Su Georgios Stathopoulos acredita ser possível pensar em mudança de suporte, mas não em um novo padrão. A repórter afirma que as fotos que os jornais estão utilizando hoje são

as mesmas que anteriormente, no sentido de serem informativas. O conceito é o mesmo, o ato fotográfico é o mesmo. Ela menciona que, por um lado à evolução tecnológica agilizou o trabalho do repórter, mas por outro, o *deadline* (prazo limite para o fechamento de uma edição) ficou mais curto, pela necessidade da transmissão quase imediata das fotos.

Correlacionando a discussão sobre os paradigmas, fases e classificações ao longo da história do fotojornalismo, o pesquisador Erivam de Oliveira aponta em seu trabalho, *"Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital"*, publicado em 2009, fases ou rupturas do fotojornalismo, citando três diferentes gerações de fotógrafos:

A primeira é formada por fotógrafos veteranos; a segunda, por fotógrafos que o autor vê acompanhando a morte gradativa da fotografia analógica; e a terceira, por fotógrafos mais jovens, os quais assistem ao nascimento da fotografia digital (OLIVEIRA, 2009, p. 3).

O repórter e editor-assistente de imagem da Folha de S. Paulo Keyni Andrade apresenta uma visão mais técnica e acredita que atualmente vive-se outro paradigma no fotojornalismo, pois a partir do momento em que a forma de captar e transmitir a imagem foi alterada, a forma de recepção e de consumo também sofreram alterações e assim, pode-se vivenciar um novo paradigma.

As mudanças tecnológicas, mesmo depois da chegada do padrão digital, não pararam, explica o repórter-fotográfico Levi Bianco, que em 2009 utilizava um equipamento digital que atualmente é obsoleto. Bianco faz cobertura de futebol e qualifica as luzes dos estádios do Pacaembu e do Canindé como péssimas. Em 2009 ele utilizava uma máquina D90 e tinha muita dificuldade em fotografar nesses estádios. Atualmente o repórter trabalha com uma máquina D4 que lhe permite fotografar nestes mesmos locais, com muito mais facilidade e produzindo imagens bem melhores. *"A mudança é da água para o vinho"* afirmou.

Foi notado também por Tigre (2005) que a tecnologia da informação e comunicação (TIC), assim como a evolução da microeletrônica, tem um papel central nessa evolução paradigmática, pois constituem não apenas uma nova indústria, mas o núcleo dinâmico de uma revolução tecnológica. Diferentemente de muitas tecnologias que são específicas de processos particulares, as inovações derivadas de seu uso têm a característica de permear potencialmente todo o tecido produtivo.

Castells (2000) também tem uma visão sistêmica dos avanços tecnológicos e aponta para diferenças no tocante à integração que estas novas tecnologias possibilitam.

O paradigma da tecnologia da informação não evolui para seu fechamento como um sistema, mas rumo à abertura como uma rede de acessos múltiplos. É forte e impositivo em sua materialidade, mas adaptável e aberto em seu desenvolvimento histórico. Abrangência, complexidade e disposição em forma de rede são seus principais atributos (CASTELLS, 2000, p. 80).

O jornalista Ivan Feitosa, ex-repórter-fotográfico internacional e atual professor em programa de pós-graduação, acredita que o padrão fotográfico analógico, de filmes de 35 milímetros, adotado no contexto da criação da máquina *Leica*, durou aproximadamente cem anos como processo soberano, e agora, vive-se outro paradigma, quando todos os jornais deixaram de usar o filme e passaram a utilizar as máquinas digitais.

Feitosa conta que passou alguns anos como repórter-fotográfico internacional na Flórida - USA, e quando retornou ao Brasil, em 2001, poucas pessoas tinham conhecimento digital da fotografia. *“Muitos aprenderam na tentativa e erro”* (FEITOSA, 2016). O professor exemplifica a mudança paradigmática narrando uma história paradoxal: *“Em 2001, quando tinha uns 22 anos, era consultor da Olympus em São Paulo e dava consultorias para fotógrafos com mais de 35 anos de experiência. Eu, tão jovem, ensinando o digital para pessoas que já tinham tanta experiência com fotografia, era no mínimo estranho”*, contou Ivan Feitosa.

Ele acredita que a fotografia digital surgiu de forma prematura no mercado de trabalho brasileiro, pois o equipamento chegara antes que os repórteres fotográficos adquirissem os conhecimentos básicos. Ele compara o surgimento do digital com o filme de 35 milímetros e afirma que a chegada do digital aconteceu numa progressão geométrica, enquanto a chegada do filme se deu em uma progressão mais lenta, na qual os profissionais tiveram maior tempo de adaptação. Finaliza, dizendo que a princípio, houve somente uma mudança de um suporte físico-químico para um suporte físico-digital, mas que esta simples mudança alterou por completo o ato fotográfico. Segundo Feitosa, *“as pessoas estão clicando de forma exacerbada e não sabem que quanto mais fotos fazem, mais trabalho terão depois no computador, além de maior desgaste no equipamento. É preciso analisar mais a cena, sem pressa e imediatismo”*, alerta o professor.

Nesta abordagem sobre paradigma percebe-se que a ciência não está descontinuada e é algo que está sempre se movimentando ou evoluindo em uma espécie de órbita, na qual o conhecimento, o saber e até mesmo o fazer, nasce, produz, amadurece e dá lugar a um novo saber e/ou fazer. Observa-se também que esta órbita ou giro da ciência depende de vários fatores, que não cabe aqui elencar, mas pode-se mencionar que a evolução da ciência vem apresentando círculos menores ao longo do tempo, isto é, os paradigmas do passado eram mais duradouros e atualmente pode-se notar maior rapidez em sua evolução.

4.2 Dimensão dos conceitos analógicos

Outra questão abordada pela pesquisa refere-se até que ponto os estudos e conceitos desenvolvidos no cenário analógico podem ou devem ser levados em consideração no novo cenário digital. Sobre isso, observa-se certa unanimidade entre os repórteres-fotográficos, que acreditam que vários conceitos do século passado devem ainda ser levados em conta, para fazer o fotojornalismo de hoje. Conceitos básicos como os de luz, cores, enquadramento, formas, texturas e perspectiva dificilmente serão desconsiderados, porém alguns ressaltaram que o atual fotojornalismo deve ser interpretado também por novos conceitos e teorias que ainda estão se delineando.

Thiago Bernardes acredita que as universidades e cursos de fotojornalismo deveriam atuar de maneira diferente com seus alunos, pois o fotojornalismo de hoje é diferente do de ontem, pela tecnologia, pela atualidade, pela forma de se processar e transmitir as imagens. Por isso, novas interpretações e conceitos devem surgir e, segundo Bernardes, esta é uma mudança que pode ser iniciada nas escolas de jornalismo e fotografia.

Allan Morici afirma que vários conceitos que foram criados na época do analógico devem ser seguidos atualmente, como o conceito de fotojornalismo que não deve mudar tão cedo, bem como conceitos de ética e imparcialidade também devem continuar sendo seguidos pelos fotógrafos.

Para o repórter-fotográfico Frâncio de Holanda, todos os conceitos aprendidos na época do analógico são importantes, principalmente conceitos de luz, iluminação, enquadramento, cortes, regra dos três terços, a noção de cor, de posicionamento e fotometragem entre outros. *“Tudo isso continua valendo”* na visão de Frâncio,

ênfatizando que todos os conceitos antigos são levados em consideração, só que de forma mais rápida, mais ágil, devido à necessidade dos jornais impressos de abastecer seus conteúdos *on-line*.

Assim como os outros repórteres, Joyce Cury acredita que muitos conceitos desenvolvidos no contexto analógico continuam sendo válidos atualmente. Ela cita o conceito da foto que “já foi” ou “morreu” de Roland Barthes e afirma que os conceitos da foto como documento e testemunho também não mudam.

De acordo com BARTHES (1984), podem ser considerados alguns elementos que funcionam como conferidores de sentidos de uma mensagem fotográfica como o texto, a pose, os objetos contidos na imagem, o embelezamento da imagem, além da relação espaço-tempo, profundidade de campo e o movimento. Além de outros, todos estes conceitos foram desenvolvidos quando a fotografia era analógica e atualmente continuam sendo levados em consideração pelos repórteres-fotográficos, mesmo que de forma indireta ou inconsciente.

O editor e repórter Flávio Florido afirma que os repórteres-fotográficos de hoje são profissionais muito mais completos e que participam mais do processo de produção dos jornais. Para ele, esses profissionais devem conhecer os conceitos primordiais da fotografia e do fotojornalismo, mas também tiveram que aprender a trabalhar com o computador e diversos programas relacionados à produção de imagens, diferentemente da época do analógico na qual o repórter de imagem só tinha conhecimento das técnicas fotográficas.

Para o professor Ivan Feitosa os conceitos analógicos devem ser levados em conta para, a partir deles, entender como funciona a fotografia digital. Segundo ele, na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, os alunos de publicidade e jornalismo fazem dois módulos de fotografia: o primeiro analógico (utilizando filmes, revelando e ampliando) e só depois fazem a introdução na fotografia digital. O professor menciona que novos conceitos vão surgindo atualmente, como é o caso da fotografia imersiva ou esférica, a foto panorâmica, tridimensional e sequencial.

Sobre a dimensão dos conceitos analógicos percebe-se que os mesmos continuam sendo fundamentais para o fotojornalismo e a fotografia. Por entender a ciência como algo permanentemente mutável, os primeiros conceitos de luz, de ótica, de química, os conceitos estéticos, os primeiros passos e conceitos da microeletrônica, todos foram fundamentais para a existência do novo paradigma.

Observa-se também que, por mais tecnologia que tenha sido aplicada na máquina digital, a mesma continua fincada em vários pressupostos e aspectos analógicos.

4.3 Dimensão da leitura da imagem

Outra dimensão pesquisada é aquela que questiona se o leitor teria mudado seu modo de ver, interpretar ou “ler” as imagens, uma vez que atualmente vive-se uma multiplicidade de imagens que chegam por todos os lados. De acordo com Lima (1988), o ato de “ler” as imagens acontece em três fases distintas. A primeira delas é a percepção, quando os olhos identificam formas e tonalidades de maneira muito rápida; é uma fase puramente ótica. A segunda fase é a da identificação, que acontece intercalando ações óticas e mentais. É o nível da leitura, quando se reconhece os componentes da fotografia. Até aqui, a leitura de todas as pessoas coincide quase que totalmente. A terceira fase é a de interpretação totalmente mental, que varia muito de indivíduo para indivíduo, devido à diferença do repertório cultural de cada um. Nessa fase as pessoas buscam interpretar a mensagem. É um exercício pessoal fundamentado pelo repertório cultural de cada pessoa.

O leitor de hoje faz uma leitura diferente do leitor da época do analógico, pois hoje ele tem acesso a uma quantidade imensa de imagens, tem *Facebook*, tem *Instagram*, monitores em todos os lugares e celular com câmera fotográfica. Esta é a opinião de Thiago Bernardes, que complementa, afirmando que a facilidade de manipulação das imagens fez com que o leitor “desconfiasse” mais das imagens. Ele explica que é muito fácil mudar a cor de um céu, retirar ou colocar uma pessoa da foto ou efetuar cortes e reenquadramentos. Antigamente era muito mais difícil fazer alterações nos negativos; além de demorar demais, poucos sabiam alterar as imagens através de interferências nos próprios negativos. A imagem de hoje não traz tanto o caráter de testemunho da verdade como as de antigamente.

De acordo com Bernardes, hoje todos conhecem o *Photoshop* e o repórter tem que estar preparado tecnicamente, mas também eticamente. Ele acredita que a ética foi quebrada muitas vezes, depois da entrada da máquina digital no fotojornalismo. *“A gente conhece inúmeros casos: fotógrafos renomados que perderam concursos grandes porque mexeram nas fotos, jornais que publicaram fotos que não eram reais e depois tiveram que pedir desculpas aos leitores e voltar atrás”*

Segundo Chiodetto (2012), ex-editor fotográfico do jornal Folha de S. Paulo, em entrevista concedida a Bodstein no mesmo ano, afirma que esse novo padrão digital afeta também o processo da recepção da imagem. Assim como outros afirmaram, Chiodetto também apontou certo descredenciamento do fotojornalismo de hoje perante a opinião pública.

A partir de agora, temos um mundo reconfigurado. Se for pensar, dá para afirmar, sem ser muito leviano, que no Japão de hoje cem por cento da população porta uma câmera fotográfica. E todos colocam, depois, essas fotografias no computador, em seus blogs, manipulam a imagem – eliminam pessoas, colocam frases, recortes etc. Então, pelo menos no cenário internacional, esse leitor romântico que se prendia à fotografia como um documento do real, que tem essa crença absoluta, já está percebendo de dentro do processo fotográfico que isso é uma balela. A descrença dele com relação ao fotojornalismo tende a ser cada vez maior (CHIODETTO 2012, p. 105).

Já para Allan Morici, o leitor não mudou seu modo de ver as imagens, mas atualmente ele recebe, quase que obrigatoriamente, uma quantidade de imagens que não são relevantes, imagens fúteis, às vezes banais e sem informações jornalísticas. O leitor de hoje não alterou a forma de ver as imagens, mas passou a conviver e aceitar imagens irrelevantes e muitas vezes insignificantes. Segundo ele, a imagem boa é boa sempre.

Joyce Cury acredita que os leitores de hoje estão mais desconfiados das imagens, devido ao digital, que permite manipulação das mesmas de modo rápido e fácil. Ela cita como exemplo as fotos de artistas nas redes sociais e diz que o leitor percebe a manipulação efetuada nas imagens, afetando a credibilidade dos veículos.

De acordo com Kossoy (2001), as interpretações dependem do repertório cultural do leitor e também de certo envolvimento que o mesmo desenvolve com a foto ou imagem. Quanto maior for sua bagagem cultural, mais rica será sua interpretação.

[...] os diferentes receptores reagem de formas totalmente diversas – emocionalmente ou indiferentemente – na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado, na medida em que reconheçam ou não aquilo que vêem (em função dos repertórios culturais individuais), na medida em que encararem com ou sem preconceitos o que vêem (em função das posturas ideológicas de cada um) (KOSSOY, 2001, p. 106).

O repórter Cláudio Vieira também abordou a questão pelo viés da credibilidade, acreditando que o leitor da atualidade deixou de olhar as fotos de imprensa como possíveis recortes da realidade. Ele cita como exemplo o caso do Prêmio da *Word Press* de 2015, um dos mais renomados concursos de fotojornalismo do mundo, no qual uma das fotos vencedoras fora manipulada.

Segundo Vieira, o repórter-fotográfico Giovanni Troilo assumiu que as imagens foram encenadas e foi obrigado a devolver o prêmio. Lars Boering, diretor do *World Press Photo*, ao tentar livrar o prêmio desta contaminação afirmou que: o concurso tem de ser baseado na confiança de que os fotógrafos submetem os seus trabalhos de acordo com a ética profissional. Temos controle e verificação no local, claro, mas o prêmio não funciona se não existir confiança. Este é um caso claro de informação enganosa que altera a forma como a história é percebida. “*Uma regra foi quebrada e uma linha ultrapassada*” afirmou Boering. Vieira acredita que esses e outros casos semelhantes vão, aos poucos, interferindo na questão da credibilidade no fotojornalismo e com a leitura que o público faz das imagens.

Figura 44 – Foto de Giovanni Troilo ganhadora do Word Press Photo de 2015, dias depois foi desclassificada devido a quebra de código de ética



Já para o repórter Flávio Florido as fotos de hoje não perderam em credibilidade, mas a imprensa passou a ser muito mais questionada. Esse fato é muito importante, pois faz com que os profissionais da imagem pensem mais naquilo que estão fazendo e trabalhem com mais cuidado. Entretanto, Boni (2001) mostra

que muitas vezes a subjetividade vai além das intenções de objetividade dos repórteres, como se a mesma fosse inevitável.

Ao estar fotografando e produzindo um significado para traduzi-lo a seus leitores, o fotógrafo estará sendo fiel ao seu modo de ver a realidade. Estará obedecendo instintivamente, mesmo sem se dar conta, às vezes, a seu estilo, tendências e repertórios. E como acredita que sua visão daquela realidade seja o real, intenciona traduzi-la para os leitores (BONI, 2000, p. 51).

O editor-assistente e repórter-fotográfico da Folha Keiny Andrade acredita que grande parte dos leitores é incapaz de ler as imagens e que grande parte das pessoas são analfabetas visuais, não conseguem interpretar os signos e a própria imagem. O repórter também acredita que a interpretação das imagens não tem relação com o avanço tecnológico da imagem. O repórter ainda exemplificou dizendo que as fotos produzidas pelas pessoas são todas iguais o que mostra a incapacidade de leitura generalizada.

Para (MUNIZ apud VELASCO, 2009) a imagem digital é um marco histórico. Por 180 anos, dependeu-se da fotografia como depositário da História, e hoje não se confia mais na imagem, que é manipulada. O grande desafio do século XXI é gerar um sistema de educação nesse meio predominantemente visual e construir uma ética para lidar com essas novas imagens. A percepção sempre foi relacionada à sobrevivência. O homem não vai conseguir sobreviver num ambiente onde não entende os sinais.

Fica bastante perceptível na análise dessa dimensão que, atualmente o fotojornalismo deixou de estar tão próximo e tão relacionado à mimese e a representação fidedigna de verossimilhança. Uma frase dita por um dos repórteres sintetiza a análise dessa dimensão: *“Os leitores da atualidade estão desconfiados das imagens”*.

4.4 Dimensão da manipulação

Uma das principais preocupações que o paradigma digital traz para a comunidade de pesquisadores é relativa à questão ética, no tocante à manipulação da imagem jornalística. A principal pergunta nesse sentido é: até que ponto os editores e fotógrafos podem interferir numa foto a ser publicada no jornal ou em outras plataformas?

Quanto a essa dimensão pesquisada, todos os fotógrafos sabem que o padrão digital não trouxe a manipulação fotográfica consigo, ela sempre existiu e pode ser considerada tão antiga quanto a própria fotografia. Entretanto, percebeu-se uma unanimidade entre os repórteres-fotográficos, em afirmar que com o padrão digital, a manipulação fotográfica se acentuou e passou a ser feita com maior frequência. Percebeu-se também que esse fato é bastante delicado, e muitas vezes apresenta situações duvidosas no tocante a diferenciar o tratamento de manipulação da imagem.

A manipulação de fotos na imprensa precede a fotografia digital. Sabe-se de casos de manipulação logo após o surgimento dos daguerreótipos⁶, além de casos de manipulação no próprio negativo e no processo de produção e ampliação das cópias. Lewis Hine é reconhecido por sua frase: *“Embora as fotografias não possam mentir, os mentirosos podem fotografar”*, referindo-se à questão da manipulação ligada mais ao fotógrafo do que à técnica fotográfica em si.

Atualmente as fotos manipuladas aparecem constantemente em vários veículos de comunicação, tanto impressos quanto os *on-line*. Assim, Almeida e Boni (2006) destacam que o advento da fotografia digital facilitou o trabalho do repórter-fotográfico, o qual é capaz de editar e enviar imagens num tempo muito reduzido ou até mesmo em tempo real, reduzindo drasticamente custos para empresas de comunicação ao não utilizar mais filmes; no entanto, a fotografia digital trouxe também a preocupação com relação à fidelidade das imagens veiculadas. Portanto, a manipulação não é resultado direto do processo digital, mas esse último possibilita que repórteres e editores alterem a imagem com maior facilidade que nos padrões anteriores.

[...] à alteração digital de fotografias jornalísticas, que apesar de as novas tecnologias, trazerem vantagens incontestáveis no que respeita à qualidade da imagem, à expressividade e à capacidade de se vencer o tempo e o espaço com maior rapidez e comodidade, as questões ligadas à geração e manipulação digital de imagens são talvez das mais relevantes para o fotojornalismo atual, especialmente no que diz respeito à ética e à deontologia profissionais. Inclusivamente, a tecnologia digital da imagem está a ter cada vez maior utilização e é provável que venha a suplantará a fotografia tradicional, coisa que, possivelmente, afetará a nossa percepção do mundo, os processos de geração de sentidos e, portanto, o processo de construção social da realidade (SOUSA, 2004, p. 76).

⁶ O daguerreótipo é um processo fotográfico feito sem uma imagem negativa e seu resultado é apenas uma foto positivada sobre uma placa de vidro. Criado pelo francês Louis Daguerre em 1837, as câmeras que utilizavam esse processo também eram conhecidas como daguerreótipos.

O repórter-fotográfico Frâncio de Holanda explica que quando se aumenta ou diminui o contraste, o brilho, a luz, ou se faz um nivelamento do branco, está se tratando a foto, ou adequando-a de acordo com as exigências do meio ou veículo. Porém, quando um repórter interfere na foto retirando ou colocando detalhes, objetos, pessoas e outros detalhes de forma intencional, o mesmo estaria manipulando a foto.

Neste sentido, é válido apontar algumas diferenças entre a manipulação fotográfica e o tratamento fotográfico apontado por Boni (2006).

O tratamento de uma fotografia constitui na melhora da qualidade de sua imagem. É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo; portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas (ALMEIDA e BONI, 2006, p. 16).

Pode-se perceber que a questão da manipulação reside numa zona cinzenta do fotojornalismo uma vez que, em algumas situações, sabe-se claramente do que se pode fazer, e em outras, do que não se pode. No entanto, alguns cortes na imagem, alteração de cores, dentre outras ações que precedem o ato fotográfico, como mexer na cena, pedir para pessoas posarem ou agirem de tal forma, o próprio posicionamento do repórter, as fotos mais abertas ou fechadas podem deixar o repórter sem saber se está na zona clara (agindo com ética) ou se está na zona obscura (agindo sem ética). Neste momento da dúvida ele está numa zona cinzenta, que apresenta incertezas.

Com este provável aumento na manipulação fotográfica, esse tema está aberto a muita discussão, tanto no campo teórico como no profissional. Com o avanço do fotojornalismo participativo, com a popularização da imagem e dos aplicativos relacionados a ela, somados a um cenário de rapidez, convergência e competitividade, ações como colocar um selo nas imagens manipuladas, só receber fotos de um determinado formato que impede interferências na foto, mas perdendo em qualidade e colocar um profissional só para fiscalizar as imagens que serão publicadas estão sendo experimentadas tanto no âmbito de mercado como no âmbito da academia.

A colocação de Flávio Florido também mostra que a manipulação fotográfica pode ser discutida mais tecnicamente, num momento pós-captura e mais ideologicamente, num momento pré-captura, no qual o repórter manipula a cena

antes de clicar a foto. *“Acredito que existam várias formas de ver a manipulação no aspecto do fotojornalismo, quando você tem um evento marcado, a exemplo de eventos sociais, eventos com a presidente dentre outros, que haja um script e você já saiba o que vai acontecer, para mim isso já é uma forma de manipulação, e sendo assim, já não é fotojornalismo. É uma questão de perceber o quanto você pode alterar a imagem sem alterar a foto”,* explica o repórter.

Analisando essa forma de manipulação, cabe citar os casos de encenações, como acontecem no Oriente Médio. Lá, fotógrafos geralmente palestinos e contratados por agências internacionais, fotografam encenações e simulações de morte e guerra, impactando assim a opinião pública através de imagens geralmente chocantes. Esse tipo de ação de repórteres-fotográficos no Oriente Médio é conhecido como *PallyWood*, fazendo uma referência aos filmes de Hollywood.

Em fevereiro de 2004, enquanto fotojornalistas capturavam a imagem de uma senhora palestina com expressão de sofrimento, Enric Marti, fotógrafo da *Associated Press*, registrou o momento através de um ângulo que mostra uma provável encenação.

Figura 45 – Mulher palestina encena choro para fotógrafos com intenção de mostrar sofrimento causado pelos Israelenses.



Fonte: Enric Marti

O repórter Cláudio Vieira comenta que manipular uma foto é alterar o contexto real da mesma. Ele diz que alguns procedimentos e ações são válidos e exemplifica descrevendo seu trabalho. *“Meus registros incluem sempre algumas coisas de semiótica, simbologia e temperatura para destacar do que se trata a cena. Por*

exemplo, em uma pauta de carnaval, uso cores quentes e aplico algum tratamento na pós-produção para realçar o calor da cena, saturação de cores para destacar a alegria do momento”, explicou o reporter.

A professora de fotojornalismo e repórter Su Georgios Stathopoulos afirma que atualmente o padrão digital permite maior possibilidade de manipulação, mas é categórica em dizer que fotojornalismo e manipulação não combinam. Ela também explica que *“o princípio do fotojornalismo é registrar a realidade e a fotografia é aceita por ser real e sendo assim, se uma pessoa agir de forma não ética e manipular uma foto no jornalismo, ela será denunciada e desmoralizada como já aconteceu. Não tem como manipular a realidade”* comenta a professora e repórter.

A colocação de Levi Bianco acerca desta dimensão do fotojornalismo levou em consideração o aplicativo da *Adobe*: o famoso e popular programa *Photoshop*. Levi explicou que antigamente, quando os fotógrafos esportivos não conseguiam fotografar o gol, isto é, a bola dentro do gol, eles utilizavam um pequeno círculo de papel no laboratório, de modo que quando fosse ampliar a foto sobre o papel fotográfico, conseguia-se o efeito de um círculo branco idêntico à bola. Ele explica que este procedimento demorava um bom tempo e que hoje isso pode ser feito em segundos no *Photoshop*.

Na edição de outubro de 2009, a revista ‘*Veja*’ publicou uma matéria intitulada “A ditadura do *Photoshop*”. Nessa, a revista critica o uso indiscriminado do *software* para manipulação de imagens, principalmente em fotografias de celebridades. Na mesma matéria, a revista conta sobre a decisão da França em multar veículos de informação que não advertam os leitores sobre o uso de retoques nas fotografias. Os infratores passaram a pagar uma multa de 37.500 euros, ou 95.500 reais, na época. Com isso, a intenção dos franceses era devolver a fidelidade às fotografias. Parlamentares ingleses também propuseram restrições ao uso do *Photoshop* em campanhas publicitárias voltadas para menores de 16 anos.

A empresa, que já produziu 12 versões atualizadas do programa, não satisfeita com o rótulo de vilã mundial do fim da autoridade e objetividade documental da fotografia, patrocinou uma exposição no *Metropolitan Museum*, em Nova York, em 2013, na tentativa de mostrar que a manipulação fotográfica é anterior ao surgimento do *Photoshop*. Foram 200 fotos que narram a história da manipulação fotográfica, desde 1839 até o final do século XIX.

Figura 46 – Foto manipulada exposta no Metropolitan em Nova Iorque, em 2013



Fonte: <http://www.pipocadebits.com>

As considerações de Keyni Andrade e Joyce Cury representam uma síntese das visões de todos os entrevistados, que quando questionados se o modo digital permite maior interferência na foto que o modo analógico, foram unânimes em responder que a manipulação é maior com o digital, no entanto, não nasceu com ele. *“De modo geral, as interferências e manipulações na fotografia digital são infinitamente mais fáceis do que na fotografia analógica. Mas, a manipulação de imagens existe desde quando a fotografia nasceu. Não acredito que é a tecnologia que faz o fotojornalismo ser mais ou menos manipulável. Ela facilitou, mas não é determinante. Depende mais do caráter do profissional do que da tecnologia”*, disse Andrade.

Essas alterações nas imagens são normalmente feitas de maneira tão sutil, que é quase impossível para um leigo reconhecer ou mesmo questionar tal mudança. Para tanto, Sousa (2004) identifica várias possibilidades de manipulação de imagens como: ajustes e contrastes tonais, utilização de filtros digitais, reenquadramentos, destaques das figuras do fundo, sombreamento, conversão de

negativos em positivos (ou vice-versa), correções e alterações cromáticas, realçamento de detalhes, efeitos de névoa (o que também remove pequenos detalhes), retoque e pintura, mascaramentos, acentuação, diminuição, introdução e alteração de texturas, simulação de iluminação, projeções de vários ângulos da imagem, mistura de imagens, ampliação e redução, efeitos óticos como reflexão, difração, transparência e refração, rotação, alteração e simulação de profundidade de campo, cortar e colar, e ainda distorções. A repórter e editora Joyce Cury também confirma um aumento da prática de manipulação no fotojornalismo. *“A gente sabe que manipulação sempre houve. É que hoje o processo é muito mais rápido e fácil. Qualquer um com um smartphone consegue editar fotos, inserir elementos, retocar isso ou aquilo. Antes, a gente tinha que esperar o processo de revelação, havia muito mais dúvidas quanto à imagem que iria ser fixada no papel. Então, sim, houve aumento, pela rapidez e facilidade, a fotografia digital é mais facilmente manipulável”*, confirma a repórter.

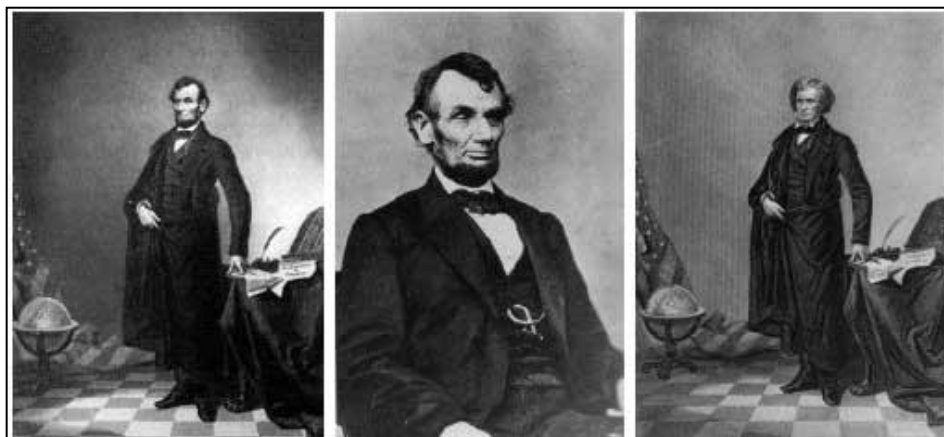
Oliveira (2010) também apresenta a preocupação quanto à questão da construção e memória social. Das muitas imagens digitais que são elaboradas, algumas, ao passar pelo crivo dos editores são descartadas, outras retocadas, e isso pode interferir na real memória do século XXI.

Esse excesso de edição em campo e na redação preocupa a todos que usam a fotografia como ferramenta de pesquisa e documentação. Edições, cortes e manipulações – inclusive montagens (estas mais raras) - sempre ocorreram nos meios jornalísticos, mas nunca com tanta frequência como agora. Esses fatos devem servir de alerta para que o respeito aos leitores e aos fotografados seja preservado, pois, com o avanço tecnológico, essa prática torna-se mais fácil e comum, podendo interferir na credibilidade das imagens, destruindo a memória fotográfica do século XXI (OLIVEIRA, 2010, p. 3).

Estudos como o de Almeida e Boni (2004) e Barradas (2010), além de outras fontes, divulgaram vários casos de fotos históricas que foram manipuladas. Abaixo são apresentados alguns exemplos.

O primeiro deles refere-se à fotografia de Abraham Lincoln (Figura 47). Para compor a fotografia final, utilizou-se de duas fotografias anteriores, destacando-se de uma, a cabeça de Lincoln e de outra, o corpo do político sulista John Calhoun. Esta montagem foi desenvolvida considerando a inexistência de foto do famoso presidente dos EUA em uma pose mais heroica.

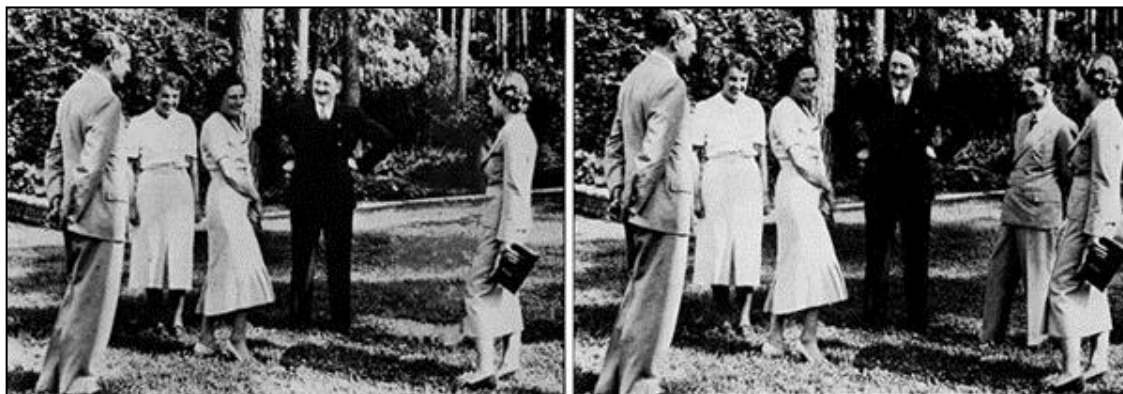
Figura 47 – Sequência de fotos de Abraham Lincoln: manipulada (esquerda), original (centro), foto de John Calhoun (direita)



Fonte: Barradas (2010).

O próximo exemplo refere-se a uma foto de Adolf Hitler (Figura 48). Nesta manipulação percebe-se que na foto original (à esquerda) Joseph Goebbels (homem ao lado direito de Hitler na foto original), o qual era um dos seus homens de confiança, é removida da foto manipulada (à esquerda). De acordo com Almeida e Boni (2006) não se sabe o motivo de tal manipulação, já que nenhuma das fotos foi publicada. No entanto, manipular imagens nas décadas de 30 e 40 do século passado parecia ser uma prática recorrente de líderes políticos. Vários chefes de Estado, principalmente aqueles ligados a regimes políticos absolutistas, por terem o controle dos meios de comunicação de massa, buscavam nas imagens um modo sutil de alterar contextos, se vangloriar e depreciar o oponente.

Figura 48 – Manipulação da imagem de Adof Hitler - esquerda (manipulada) e direita (original)



Fonte: Jaubert (1984) apud Almeida e Boni (2006).

A fotografia jornalística é composta por muitos índices de representação; o repórter-fotográfico se utiliza desses índices na tentativa de construir um significado.

Qualquer tipo de alteração na imagem envolve esses elementos de significação, que podem gerar outros significados. Pode-se observar que na foto apresentada de Hitler (direita) há um grupo de seis pessoas, enquanto que na da esquerda, com a interferência em um dos índices (a retirada de uma pessoa), passa-se a perceber uma maior aproximação de Hitler da moça que segura um livro, sendo o livro outro índice de representação.

A Figura 49 representa a fotografia vencedora do prêmio Pulitzer, em maio de 1970, que mostra Mary Ann Vecchio gritando ao lado do corpo do estudante Jeffrey Miller, o qual tinha sido atingido por uma bala disparada pela Guarda contra a manifestação na Universidade de Kent State, USA. Nessa manifestação, quatro estudantes foram mortos e nove ficaram feridos. Apesar dessa manipulação não ter sido tão significativa quanto as anteriores, pode-se notar que um poste atrás da cabeça de Mary Ann foi apagado da foto original.

Figura 49 – Manifestação na Universidade de Kent State - esquerda (manipulada) e direita (original)



Fonte: Barradas (2010).

Outra manipulação marcante refere-se à foto de O.J. Simpson, publicada na capa de duas reconhecidas revistas americanas - *Newsweek* e *Time* - em 1994 (Figura 50). Simpson foi preso como suspeito dos homicídios de sua ex-mulher Nicole Smith e de seu amigo. Sua fotografia, com o número de detenção aparecendo em seu peito, foi publicada não só pelas duas revistas destacadas acima, mas por inúmeras outras. Contudo, a diferença marcante foi que a revista *Time* manipulou a imagem de forma que Simpson aparecesse mais negro, enquanto a placa de detenção foi reduzida, como pode ser observado a partir da capa da *Newsweek*, que publicou a imagem original. Como consequência, a *Time* foi acusada por tal manipulação.

Figura 50 – Detenção de O.J. Simpson - esquerda (original) e direita (manipulada)



Fonte: Barradas (2010).

Outra manipulação interessante refere-se à fotografia do disparo nos testes de mísseis no Irã, em 2008 (Figura 51). Na imagem original (à direita) pode-se observar que um dos mísseis não foi disparado. Assim, manipularam a imagem (à esquerda), de modo a mostrar que todos os mísseis funcionaram perfeitamente. Tal imagem foi difundida pelo site *Sepah News* e foi publicada em muitos meios de comunicação.

Figura 51 – Testes de mísseis no Irã - esquerda (manipulada) e direita (original)



Fonte: Barradas (2010).

Um último exemplo de manipulação, o qual teve grande repercussão, refere-se à imagem de George W. Bush (ex-presidente dos EUA) em visita a uma escola (Figura 52). A imagem à direita representa uma montagem, já que as inúmeras fotos da imprensa que faziam cobertura no local naquele dia mostraram e difundiram a imagem à esquerda como verdadeira, em que George W. Bush segura o livro corretamente. No entanto, a foto na qual o ex-presidente americano segura o livro de

ponta-cabeça foi muito difundida e utilizada nos meios de comunicação para depreciar a figura do ex-presidente.

Figura 52 – George W Bush em visita a uma escola - esquerda (original) e direita (manipulada)



Fonte: Barradas (2010).

Esses casos de manipulação trazidos por Almeida e Boni (2004) e Barradas (2010) mostram que a possibilidade de se praticar alterações e manipulações tem aumentado sensivelmente, depois do advento da fotografia de base digital.

A questão da manipulação aqui apresentada é tratada pela ótica profissional, observando como a imprensa, de forma geral, está lidando com este tipo de questão, recaindo sobre uma zona cinzenta da ética profissional.

Alguns casos de manipulação são realmente estéticos e visam uma melhor imagem para o leitor; entretanto, em outros, percebe-se claramente uma intencionalidade, muitas vezes política e/ou ideológica.

A revista *IstoÉ*, de abril de 2008, publicou uma foto alterada: a foto original (Figura 53) trazia os dizeres “fora Serra” e na foto publicada (Figura 54) os dizeres haviam sido retirados. É importante destacar que a manipulação no fotojornalismo não é somente um problema ético. Pequenas alterações podem favorecer ou prejudicar grupos e pessoas, mas também podem alterar a história e memória da sociedade. Na época o editor da *IstoÉ*, Cesar Itiberê, em e-mail para *Folhapress*, confirmou que houve manipulação na imagem através do *Photoshop*, com intenção absolutamente estética. “Não houve nenhuma ordem, orientação política nem dolo. Houve um mal-entendido”, explicou o editor, segundo Melo (2008).

Figura 53 – Foto original onde se lê Fora Serra e a sigla do Movimento Sem Terra



Fonte: <http://blogdomello.blogspot.com.br/2008/04/manipulao-de-foto-na-isto-um-retrato-de.html>

Figura 54 – Esta é a foto manipulada pela revista IstoÉ onde nota-se que o “Fora Serra” foi apagado



Fonte: <http://blogdomello.blogspot.com.br/2008/04/manipulao-de-foto-na-isto-um-retrato-de.html>

O repórter-fotográfico libanês Adban Haij, da agência *Reuters*, alterou duas fotos com uso do programa gráfico *Photoshop*, na cobertura do conflito Israel-Hezbollah em 2006. A agência *Reuters* retirou todas as fotos de Haij do banco de dados e instituiu um procedimento de edição mais elaborado, após o que a empresa chamou de “a mais grave infração de padrões da *Reuters*”. Em vista destes

episódios, vem aumentando a preocupação da imprensa escrita, sobre procedimentos de aprovação e verificação das imagens que chegam à redação.

Figura 55 – Foto original mostra Líbano sendo atingido por míssil



Fonte: <http://firs.org.br/multimedia/artigo/libano>

Figura 56 – Foto com manipulação feita por fotógrafo da Reuters



Fonte: <http://firs.org.br/multimedia/artigo/libano>

Essas imagens não são geradas apenas por repórteres-fotográficos da empresa. Elas chegam à redação também através de leitores, empresas e outros órgãos.

Problemas como a distribuição e checagem das fotos distribuídas pelas agências internacionais preocupam os fotojornalistas devido à rede de computadores, uma vez que suas imagens podem aparecer em inúmeros lugares e plataformas. De acordo com Vicentini (2010), a preocupação com a manipulação de fotos no jornalismo é bastante antiga.

A lista de truques, encenações e manipulações na história do fotojornalismo é tão grande e tão antiga que já, em 1938, a National Press Photographers dos Estados Unidos lançou um manifesto exigindo compromisso ético de credibilidade de seus associados. Historicamente, a manipulação fotográfica é muito mais analógica que digital (VICENTINI, 2010, p. 428-438).

No dia 1º de setembro de 2010 uma importante reunião se deu nos Estados Unidos. O encontro reuniu os chefes de Estado da Jordânia, da Palestina, de Israel e do Egito. A Figura 57 apresenta a fotografia oficial do evento, como é de praxe em termos de protocolo, visto que a reunião foi organizada pelos Estados Unidos. Obama toma a dianteira no tapete vermelho, seguido pelos participantes nas negociações. Esta é a foto, não manipulada, fornecida pela assessoria norte-americana.

Figura 57 – Foto de Obama com representantes do oriente em reunião na Casa Branca



Fonte: <http://www.notaderodape.com.br>

O maior jornal egípcio, *Al-Ahram*, de grande circulação e que não faz oposição ao governo, publicou a foto manipulada (Figura 58), na qual o líder egípcio Hosni Mubarak, que aparecia em último lugar na foto original, passa a aparecer na frente e ao lado de Obama, alterando nitidamente o sentido da imagem.

Figura 58 – Foto manipulada pelo jornal egípcio Al-Ahram coloca seu líder à frente dos outros mudando totalmente o sentido da foto



Fonte: <http://www.notaderodape.com.br>

A manipulação fotográfica não escolhe assunto e é praticada nas mais variadas editoriais. O conceituado fotógrafo de moda Sante D'Orazio, que fotografou, ainda utilizando filmes, grandes modelos internacionais, acredita que retoques pesados tiram a personalidade dos retratos e acabam com a fotografia de moda. “*Este é o perigo na pós-produção digital*”, disse Sante, criticando editores por exagerarem no uso de algumas ferramentas dos aplicativos, tornando as modelos não tão reais.

Outras alterações fotográficas jamais poderiam ser percebidas pelos leitores, como é o caso da manipulação da foto de Nicolas Sarkozy, ex- presidente da França, em férias nos Estados Unidos, em 2007. A revista *Paris Match*, que o apoiava nas eleições, afinou a silhueta de Sarkozy com uma “lipoaspiração digital”, denunciou o jornal concorrente *L'Express*, sobre a manipulação feita pela revista (Figura 59).

Figura 59 – Foto mostra o candidato às eleições remando e o detalhe da manipulação



Fonte: <http://veja.abril.com.br>

O pesquisador Erivan Moraes de Oliveira demonstra preocupação com a questão histórica e de memória da sociedade nos dias atuais, uma vez que a quantidade de imagens que circula é enorme e as interferências humanas são inúmeras.

Voltando à pergunta central deste capítulo: até que ponto fotógrafos e editores poderiam interferir em uma foto, é válido apontar algumas diferenças entre a manipulação fotográfica e o tratamento fotográfico.

O tratamento de uma fotografia constitui na melhora da qualidade de sua imagem. É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo, portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas (ALMEIDA e BONI, 2006).

A preocupação sobre novos critérios deontológicos é constante entre os profissionais e cientistas, no sentido de rever algumas questões éticas, como demonstra Munhoz :

A substituição de átomos por bits permitiu um amplo e democrático acesso à fotografia, não apenas no tocante a equipamentos mais acessíveis, inteligentes e automatizados ou pelas novas oportunidades abertas pela Web, mas também pelo acesso a uma variedade de novas ferramentas de produção. Softwares de edição de imagens têm ampliado em muito a capacidade de intervenção sobre as fotografias, colocando a questão da fidelidade ao mundo visível como cada vez menos pertinente. Vão sendo assim borrados os limites do aceitável em relação à edição fotográfica, ocasionando graves problemas éticos concernentes à imagem (MUNHOZ, 2014, p. 4).

Para o professor Ivan Feitosa, a questão da manipulação pode ser aceita na publicidade, mas quando se fala em jornalismo, vai totalmente contra os princípios éticos, uma vez que o jornal funciona como formador de opinião. Ele também afirma que o momento atual é um tanto quanto confuso, não só no tocante aos níveis de tratamento e manipulação, mas também no que se refere ao direito de imagens e *paparazzi* dentre outras.

Em relação à manipulação das fotos no jornalismo pode-se concluir que novas condutas e comportamentos de editores e fotógrafos devem ser discutidos, na tentativa de procurar parâmetros mais claros para a atuação desses profissionais,

perante as novas bases tecnológicas trazidas pela fotografia digital e outros avanços nessa área.

4.5 Dimensão do fotojornalismo participativo

O avanço tecnológico e a fotografia digital trouxeram consigo um aumento incrível da participação de cidadãos comuns na produção de jornais, revistas, blogs, emissoras de rádio, TV, dentre outros. A telefonia móvel, a popularização de máquinas digitais e *laptops* possibilitam ao leitor enviar fotos para os meios de comunicação e auxiliar na construção dos mesmos. *“Todo cidadão é hoje um fotógrafo em potencial”* (SACOMANO, 2014).

Por um lado, os veículos, ao utilizarem esta “força de trabalho” do cidadão, correm o risco de publicarem fotos que não correspondam à realidade e fotos que muitas vezes apresentam um olhar não profissional. Por outro lado, existem situações em que a utilização do material produzido pelo cidadão é inevitável, como em catástrofes e situações nas quais o cidadão chega antes do que o jornalista.

Outro pesquisador que também destaca essa sensível mudança no fotojornalismo, após a chegada da Internet e das redes sociais, é Oliveira (2010), que avalia com cautela essa nova matéria-prima para o fotojornalismo, que são as fotos feitas por cidadãos comuns.

Faz-se necessário discutir o papel do fotojornalista a partir do surgimento da fotografia digital e a regulamentação do recebimento de imagens pelos veículos de comunicação, uma vez que o acesso ao equipamento digital se torna cada dia mais comum em aparelhos celulares e agendas de bolso com câmeras fotográficas acopladas, com ótimas resoluções para captura de imagem. Bastam, nesse caso ao amador, a regulação correta e a resolução compatível com as publicações para que qualquer cidadão possa veicular seu material em noticiário escrito e televisivo, provocando uma falsa revolução no jornalismo (OLIVEIRA, 2010, p. 432).

Um exemplo clássico é o da emissora de TV *CNN* que, através de seu site *“I-Reports”*, recebe imagens (vídeos e fotos) exclusivamente do cidadão comum, que posteriormente são utilizadas em sua programação. As vantagens desse tipo de trabalho devem ser exploradas, pois além de representar um aumento de recursos das empresas de comunicação, também reforçam as ligações entre os veículos e seus leitores ou espectadores.

Percebe-se, portanto, que o fotojornalismo participativo e a manipulação, possibilitam espaço para muitas análises e discussões, tanto no viés profissional quanto no viés dos estudiosos em comunicação.

Para o repórter-fotográfico e editor da *FramePhoto*, Thiago Bernardes, os jornais e outros veículos, ao adotarem o fotojornalismo participativo, estão agindo equivocadamente. Ele defende a ideia de que o profissional da imagem dispõe de toda preparação, visão, experiência e *background* para produzir uma boa foto, e o cidadão, na maioria das vezes, não conta com o preparo necessário, apresentando imagens inferiores em termos de representação.

Outro tema que se relaciona a essa questão é a mercadológica, pois reflete na empregabilidade de repórteres-fotográficos e também no faturamento dos veículos de comunicação, que apresentam quadro de pessoal cada vez mais enxuto, como aponta o depoimento de Bernardes: *“A pessoa que está na rua, está fazendo por fazer, está ali clicando trezentas, quatrocentas fotos e distribuindo. Esta pessoa não tem compromisso com a verdade, ela não tem o registro ético daquilo que pode e não pode fazer no fotojornalismo, se pode por um rosto, uma marca, etc. Os veículos, as rádios estão somente interessadas em ter um material gratuito e não se preocupam com a verdade da situação”*, afirma Bernardes.

Thiago Bernardes cita o exemplo de um grande portal de informação, (não quis divulgar o nome) que durante a cobertura de uma grande tragédia em São Paulo publicou em sua página a foto de uma menina que estava envolta pelo fogo e se lançando ao chão. Após algumas horas os próprios internautas alertaram o Portal que aquela foto se tratava de uma manipulação grotesca. O site então retirou a foto de sua página e teve que pedir desculpas ao seu público. Pela descrição do repórter é bem provável se tratar do acidente da TAM, quando o Portal *UOL* publicou a foto manipulada. O nome da empresa aérea e do portal, omitidos por Bernardes, estão aqui citadas pelo autor da presente pesquisa, por já ter ilustrado esse ocorrido em outras pesquisas.

Trata-se do caso do Portal *UOL* no acidente da TAM, em 2007, que divulgou a imagem de uma pessoa se lançando do alto do hangar da companhia aérea em meio às chamas. O conteúdo teria sido enviado por um internauta, e vinte e oito minutos depois, outro internauta alertou o *UOL* de que se tratava de uma montagem, e que a cena da queda do corpo naquela foto era o resultado do trabalho de um

amador, utilizando *Photoshop*. O portal admitiu o erro publicamente e a imagem foi retirada do ar.

Figura 60 – Foto manipulada e publicada pelo UOL no dia 17 de julho de 2007



Fonte: Portal UOL (2007).

Episódio semelhante aconteceu no *Jornal da Globo* de 23 de fevereiro de 2016, quando William Waack apresentou um vídeo feito por um cinegrafista amador, de uma rua na cidade de São Paulo com uma enorme enxurrada arrastando pessoas para baixo de um carro, imagem que chamava muito a atenção. Na edição do dia seguinte, o mesmo apresentador pediu desculpas ao público e esclareceu que o vídeo exibido não mostrava a cidade de São Paulo, como ele havia divulgado. Tratava-se de uma cidade do interior paulista e o cidadão teria se enganado ao enviar o vídeo para a emissora. Uma situação onde a culpa pode não recair sobre o cidadão e nem sobre o veículo, mas sim sobre essa nova forma de circulação com as imagens.

Diferente do repórter e editor Bernardes, o também editor Meyer acredita que em muitos casos, fotos e vídeos enviados pelos leitores ou espectadores acabam servindo como prestação de serviço, como no caso de catástrofes e situações similares, onde não se pode ter uma equipe de repórteres. O fotógrafo e editor Meyer (2006) dedicou um editorial sobre o assunto em seu *site Zone Zero*, ressaltando a importância do fotojornalismo participativo.

Como muitos se lembram as primeiras e mais importantes imagens do atentado terrorista em Londres em 2005 foram feitas por meio de telefones celulares, tanto imagens fixas como vídeos. O mesmo aconteceu com o tsunami na Ásia. Hoje no Iraque, as agências de notícias não enviam mais correspondentes e optaram por ensinar pessoas do lugar, que não somente falam o idioma, mas também têm as credenciais para estarem presentes nos locais necessários aos quais provavelmente um ocidental não teria acesso (MEYER 2006, p. 02).

Segundo o repórter Allan Morici, se a foto enviada pelo cidadão possuir cunho informativo e interesse público, pode ser considerada válida, mas o repórter adverte que o profissional também deve ser valorizado. Segundo ele, *“não adianta uma exorbitante quantidade de imagens se nenhuma delas tiver relevância; a imagem de qualidade deve ser valorizada”*.

Muitas vezes o cidadão acaba alterando alguma foto, sem mesmo perceber que desse modo muda também o cenário real de determinados fatos. As fotos podem apresentar alterações simples, como cortes e enquadramentos, que a princípio parecem insignificantes, mas podem gerar outros significados que não o real. Também podem surgir manipulações feitas por pessoas de má fé, que muitas vezes se divertem alterando fotos, com subtração ou adição de elementos, montagens e manipulações significativas e às vezes grotescas. No sentido da participação cada vez maior do cidadão na mídia, Souza e Boni (2008) apresentam o seguinte comentário:

Com a massificação das câmeras digitais, presentes em milhões de telefones celulares, tem-se a possibilidade da onipresença do olhar, transformando o possuidor de um telefone celular em um foto-repórter em potencial (SOUZA e BONI, 2008).

Sobre esse assunto, Rodrigo Paiva acredita que quando o repórter-fotográfico tem competência, as fotos dos cidadãos não irão interferir no seu trabalho e nem na empregabilidade. *“Se o jornalista não estava lá no momento e um leitor fotografou, parabéns para ele e que ele seja remunerado por isso. Se eu estiver na rua e acontecer algo, eu faço a foto com o celular, o que vale é a informação”* comenta Paiva.

Para Flávio Florido, de início o fotojornalismo participativo gerava certo receio, mas atualmente ele acredita que seja um aliado do fotojornalismo. Florido acredita ser importante, observar o olhar do próprio cidadão, que algumas vezes pode ser mais real do que o de alguém da redação. Apesar de ser uma fonte de informação,

Florido ressalta a importância de um profissional experiente para analisar esse material enviado pelos cidadãos.

Diferente de Florido, Dario Oliveira aponta que este aumento de uso de material da população tende a diminuir com o tempo. Ele acredita que os veículos que utilizam esse material com certa frequência, em médio prazo, irão cair em descrédito. Para o profissional, futuramente fotógrafos mais experientes e que apresentem um olhar diferenciado serão mais valorizados no mercado. *“Registrar alguma coisa todo mundo pode fazer, agora contar uma história, passar realmente uma mensagem, só um fotografo experiente pode fazer de forma objetiva e eficaz”*, prevê Oliveira.

Atualmente a circulação de imagens na rede é gigantesca, permitindo que um jornal possa obter seu material fotográfico sem produzir a imagem. Pode-se observar na rede as imagens como uma espécie de massa, e esse coletivo iconográfico e as mudanças que ele traz devem ser levados em consideração, como observa Silva Júnior: *“Twitter, facebook, second life, myspace, blog, Ipod, iPhone, youtube, web 2.0, são palavras que surgiram na última década e são o sintoma de uma mudança dentro de outra mudança, a coletivização da produção”*. (SILVA JR, 2010, p. 7)

O cidadão comum encara as novas plataformas como oportunidade de se manifestar, muitas vezes perante o poder público. O jornalismo participativo do século XXI deixa o pequeno espaço das “cartas do leitor” e das denúncias anônimas e segue rumo a um amplo universo que, traz à frente do processo o que Shirky (2011) *“compreende como motivação para alcançar não um todo, mas necessidades pessoais e do grupo ao redor, sem depender de um interlocutor como mediador dos apelos”*. Neste sentido, também pode-se observar as colocações de Rodembusch:

O jornalismo pode ser um dos meios no qual, em nome da democratização das informações, qualquer pessoa tem a possibilidade de passar de receptor a produtor de conteúdo. Para isso, plataformas digitais assumem um papel dianteiro no processo de tornar público o que não interessaria à mídia tradicional. O YouTube, por exemplo, é hoje uma das principais formas de compartilhamento gratuito de conteúdo e se posiciona como uma ferramenta para a ruptura com as mídias de massa (RODEMBUSCH, 2015, p. 3-12).

A repórter e editora Joyce Cury aborda a questão do fotojornalismo participativo como algo inevitável. *“É um processo que não tem mais volta. Imagine*

uma cidade como São Paulo, com o trânsito cada vez mais caótico. Se acontece alguma coisa na frente da casa de uma pessoa que tem uma câmera compacta ou um celular, ela tem a possibilidade de registrar aquele momento e enviar para algum veículo de comunicação, que vai publicar quase na hora, por conta do imediatismo da notícia, algo que já falei anteriormente, e porque talvez até deslocar um profissional para o lugar, o fato já não estaria mais lá”, exemplifica a repórter.

Cury esclarece ainda que no mundo ideal, o correto é enviar um repórter que tem conhecimento para fazer tal registro, mas isso nem sempre é possível.

Com a acelerada evolução tecnológica e a popularização das câmeras digitais, o fotojornalismo sofre impactos no tocante à participação do cidadão comum na produção da informação visual. Editores de fotografia passam por um dilema quando se deparam com uma foto de cidadão comum que apresenta mais significado do que a de um fotógrafo da casa.

Para o professor Ivan Feitosa, o jornalismo participativo é bem visto nos casos onde haja a impossibilidade da chegada do repórter-fotográfico no local, entretanto, ele salienta que, a partir do momento em que as empresas de comunicação passam a usar este material do cidadão, no lugar do material do repórter, a questão já recai sobre aspectos éticos e de caráter. Segundo Feitosa, *“as empresas jornalísticas, elas se aproveitaram disso para ter um bocado de gente trabalhando de graça para elas. Uma consequência é a demissão em massa que vemos em todo o mundo. É uma “sacanagem”... acho que foi o Chicago Tribune, que demitiu todos os repórteres-fotográficos e deu Iphone para os repórteres de texto. Na verdade o que está se vendo é um nivelamento por baixo”,* denuncia o professor.

Feitosa ressalta a questão cultural do brasileiro de procurar levar vantagem em tudo. O professor compara esta questão do jornalismo participativo com a problemática do estágio, na qual muitas empresas utilizam mais estagiários que o permitido por lei visando uma mão de obra mais barata.

4.6 Dimensão do padrão estético

Outro aspecto identificado pela pesquisa questiona se a fotografia digital teria alterado o padrão técnico e estético das imagens no jornalismo. Thiago Bernardes afirma que os fotógrafos de antigamente apresentavam um estilo ou padrão de

fotografar e todos tinham suas marcas próprias nas fotos. Ele acredita que atualmente isso mudou bastante e que os repórteres fotográficos mais novos, não buscam definir um padrão próprio, *“não buscam sua linguagem própria e sim a linguagem que está todo mundo fazendo, ele vai muito atrás do momento”*. O profissional comenta ainda que antigamente os fotógrafos não tinham referências, não conheciam outros trabalhos e por isso predominava mais um estilo próprio.

O professor português Jorge Pedro Sousa, perante este cenário de efemeridade, propõe uma volta ao passado, quando fotos de imprensa eram mais pensadas e analisadas e não serviam como simples ilustração dos textos e sim, possuíam sentido próprio. Assim, as fotos opinativas voltariam a ganhar espaço em parte da imprensa.

Assiste-se a uma industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística centrada no imediato e não no desenvolvimento global dos assuntos, nos processos de investigação, embora, por contraste, o fotojornalismo de autor, na linha da *Magnum*⁷, ganhe adeptos e prestígio (SOUSA, 2004, p. 200).

Referindo-se a esta questão, Allan Morici afirma que independente do estilo do repórter ou da imagem, o mais importante é que a foto de imprensa tenha a estética do repórter fotográfico profissional e não a estética do amador. Já para Dario Oliveira, a estética da foto de imprensa é a mesma tanto no padrão analógico como no digital. A imagem deve contextualizar a cena ao máximo. *“Se uma imagem conta toda uma história ela tem a estética do fotojornalismo”* afirma.

Na passagem do século XIX para o século XX, o fotojornalismo viveu um momento marcante, no qual a fotografia estava diretamente ligada aos movimentos artísticos como o cubismo, dadaísmo e futurismo, dentre outros, que influenciaram não só a fotografia, mas também algumas gerações de fotógrafos que transitavam entre reportagem e arte.

De acordo com Newhall (1964), este período foi marcado por quatro correntes: a primeira delas é a fotografia pura, na qual a organização da imagem é perfeita, nada é acaso, a maestria técnica assegura à obra uma perfeição já presente no espírito do fotógrafo; a segunda corrente é representada por uma busca

⁷ A Magnum (nome retirado de uma enorme garrafa de champagne) é uma empresa fotográfica francesa, que surgiu em 1947, liderada pelo fotógrafo húngaro Robert Capa (1913- 1954) que já fotografava em cenários de guerra desde os anos 30. Participaram também da Agência Magnum o fotógrafo polonês David Seymour “O Chim” (1911-1956) o francês Henri Cartier Bresson e o inglês George Rodger.

formal, em que a significação dos objetos é praticamente eliminada; a terceira corrente é representada pelos fotógrafos documentaristas, aqueles que mostravam o que consideravam os verdadeiros problemas da humanidade: aqui, a imagem fotográfica não é mais que um produto intermediário, cujo destino é uma difusão generalizada sob a forma de livros, jornais e filmes com o objetivo de persuadir a opinião pública; finalmente a quarta corrente é aquela formada por alguns fotógrafos que utilizam a fotografia simbolicamente. A imagem para eles não é mais que uma alegoria; o objeto representado é um ponto de partida para uma significação segunda; a imagem adquire uma potência nova onde é necessário interpretar.

Assim, após a breve explicitação destas correntes propostas por Newhall (1964) é possível imaginar caminhos que possam levar a novos enfoques para o fotojornalismo, não carregando consigo, necessariamente, o fato informativo ou a notícia em si, mas suas consequências e anterioridades.

A repórter Joyce Cury acredita que atualmente é possível pensar em mudanças tanto do padrão técnico, quanto no estético. Ela acredita que hoje é mais fácil corrigir problemas técnicos devido à possibilidade de conferência da imagem de modo instantâneo. Segundo ela *“dá para experimentar mais porque também não há gastos com filmes, revelação, nada disso. Claro que a fotometria, por exemplo, continua sendo a fotometria do analógico; saber qual lente usar, qual velocidade, abertura, o que focar. Tudo isso a gente transporta para o digital. Agora, hoje, é muito mais difícil um editor aceitar uma falha técnica de uma fotografia porque você tem muito mais chances de acertar”*, afirma.

A profissional acredita que quanto à estética, trata-se de uma questão de formação do olhar, que tem muito mais a ver com a bagagem do fotojornalista, do que com a fotografia ser analógica ou digital. No entanto, é fato que hoje as referências estão muito mais acessíveis. *“Você pode visitar um museu em Paris sem sair de casa, pode conhecer fotógrafos, pintores, qualquer coisa, por meio da Internet. Então, hoje é fácil acessar referências estéticas, trocar informações, compartilhar tudo”*, explica a repórter.

De acordo com CORREIA (2013), um movimento artístico que pode ser destacado é o hiper-realismo, que surgiu nos Estados Unidos na década de 60, quando os pintores produziam obras tão fiéis à realidade, que chegavam a ser confundidas com fotografia.

Figura 61 – Pintura hiper-realista “*Smirk*” da artista Alissa Monks produzida em 2009
Óleo sobre tela, 48x64



Fonte:

Outro movimento estético é a lomografia, no qual fotógrafos utilizam câmeras extremamente simples e de baixo custo, utilizando das distorções e de outras peculiaridades para criar efeitos nas imagens, como saturação das cores, perda de foco e recursos como filtros e dupla exposição, além de fotografar, ao acaso, cenas do cotidiano, prática comum para os lomógrafos.

Figura 62 – Fotografia lomográfica feita em estação de metrô por uma câmera La Sardina



Fonte:

Percebe-se, portanto, que padrões estéticos da fotografia e da pintura se misturam e recriam novos padrões como a pintura realista e a fotografia artística. Estes movimentos mostram uma inversão de valores uma vez que a pintura passa a registrar uma cena com muita objetividade, e a fotografia, embora mostre a

“realidade”, o faz com distorções, podendo deixar a imagem irreconhecível e abstrata como acontece em algumas pinturas.

4.7 Dimensão da banalização no fotojornalismo

Esse novo padrão em que se insere o fotojornalismo, o padrão digital, tem uma relação bem próxima com o quarto jornalismo, proposto pelo professor (MARCONDES FILHO, 2000). Segundo ele, nesse tipo de jornalismo, a sociedade também produz as informações, as empresas estão cada vez mais ligadas, atribui-se maior importância aos impactos visuais, além da imprensa enfrentar crises de credibilidade, de circulação e de profissionalismo.

Assim colocado, outra dimensão abordada na pesquisa questiona se essa multiplicidade de imagens que envolvem as pessoas não estaria tornando o fotojornalismo mais vulgar, enfatizando mais a quantidade em detrimento da qualidade. Na abordagem desse ponto, percebe-se nas entrevistas que muitos fotógrafos reconhecem certa perda de qualidade imagética e também que há espaço para fotos mais bem trabalhadas, no sentido de apresentar algo a mais do que somente a informação objetiva e concreta. É quase uma unanimidade a ideia de que hoje o fotojornalismo pode imprimir imagens mais simbólicas que despertem a crítica e reflexão entre seus leitores. Nesse sentido, Gonçalves tece o seguinte comentário:

Para fazer frente a outras imagens, principalmente as televisivas que são mais afeitas aos valores da sociedade contemporânea (desejo do instantâneo), a retórica da velocidade toma conta do fotojornalístico e a qualidade informativa, por vezes, é desconsiderada. Da tomada de imagem à publicação, tudo tem que acontecer o mais rapidamente possível. O que passa a determinar a eficiência de uma imagem não é mais o seu conteúdo, mas o tempo da produção e veiculação, que devem ser cada vez mais encurtados (GONÇALVES, 2012, p. 83).

Para o repórter Thiago Bernardes, no início da utilização das câmeras digitais houve sim um momento de banalização e perda de qualidade no fazer do fotojornalismo. Entretanto, o repórter reconhece que atualmente esta possível banalização tenha diminuído: *“por um momento, parecia que todos faziam fotos e é o que a gente costuma dizer: hoje todo mundo é DJ, fotógrafo ou modelo. Hoje acho que esta banalização diminuiu um pouco porque conseguimos saber quem é amador e quem é profissional, mas sem dúvidas a fotografia perdeu um pouco do brilho”*, revela Bernardes.

Como profetizou Marshall McLuhan “*o mundo se tornou uma aldeia global*”, onde tudo está interligado por satélites, fotos circulam o mundo em segundos, porém muitas vezes sem nenhum sentido e de forma banal.

Outros pesquisadores também se preocupam com a velocidade de produção da imagem, como Vilches (2006), que alerta para a grande quantidade de imagens que atualmente chega à mídia:

A internet e a imagem digital contribuem de maneira decisiva para o desejo dos leitores de acompanhar o mundo em tempo real. Ao mesmo tempo, provocam a sensação do *dejá vu* e inúmeros equívocos informacionais: na enxurrada de imagens, na velocidade da edição, parece faltar, ou se perder, a imagem necessária (VILCHES, 2006, p. 80).

Para Allan Morici ainda é possível enxergar fotos com boa qualidade dentre as muitas disponíveis na rede. Ele explica que os editores e profissionais de dentro das redações não devem se contentar com a quantidade e devem buscar as fotos boas, com qualidade na informação e na estética. Ele ressalta que a quantidade de fotos ruins é grande, mas afirma que se investigar a fundo pode-se encontrar material com qualidade.

Corroborando com Morici, o repórter-fotográfico Rodrigo Paiva acredita que não é possível controlar tal excesso de imagens comuns na Internet. Dentre as inúmeras fotos, Paiva explica que existem dois produtos diferentes, fotos comuns muito parecidas entre si e fotos que chamam mais a atenção por apresentarem algo esteticamente inovador. “*O que importa é o profissional se profissionalizar cada vez mais e fazer um bom trabalho. Está banalizado? Sim! Mas não tem o que fazer, a não ser um bom trabalho*” afirma Paiva.

Para o repórter-fotográfico Dario Oliveira vive-se hoje um *boom* da fotografia. Segundo ele, essa geração da primeira década do século 21, que ele nomeia de “*geração self*”, ainda precisa desenvolver seu paladar para consumir algo mais refinado. “*Esta geração “self” irá enxergar a fotografia mais refinadamente num futuro próximo. Vai exigir uma qualidade maior dos portais virtuais ou de mídia impressa*”.

Nessa nova dinâmica interacional de mundo, parece que a imprensa está mais ligada em garantir a velocidade acima de tudo, inclusive passando por cima da qualidade da informação e de maiores reflexões, como critica e questiona Benazzi:

Nos dias atuais é grande o número de fotos ilustrativas. Uma pergunta radical emerge: os fotógrafos “se tornaram preguiçosos” e não andam mais nas ruas, ou a informação foi, de vez, colocada em segundo plano? A partir do alto número de imagens ilustrativas, abre-se o campo para uma nova investigação e o comparativo com publicações de anos anteriores (BENAZZI, 2012, p. 4).

Para a professora de fotojornalismo e repórter Su Georgios Stathopoulos, o repórter-fotográfico da atualidade passou a sofrer mais pressão da redação na questão do tempo. Os repórteres devem enviar as imagens o mais rápido possível e isso pode interferir no produto final. Para a professora, realizar um trabalho mais ousado e criativo no cotidiano das coberturas para a imprensa é bastante difícil: *“Eu acho muito fácil no spot news você fazer uma fotografia mais ousada, mas e no dia a dia? No dia a dia, principalmente no arroz com feijão, é que temos que colocar em prática esse desafio. Acho que a gente trabalha muito mais com coisas bobas, com uma pauta boba, do que com grandes pautas e é aí que está esse desafio”*, diz a professora.

Barthes (1990) em seu livro *“O Óbvio e o Obtuso”* recomenda ao fotógrafo inovar, ir além das capacidades e das circunstâncias que fazem a foto. Não banalizar a imagem e a atividade fotográfica seria buscar novos meios, novos temas e maneiras de fotografar. Talvez para o fotógrafo amador a única coisa que interesse seja a fotografia final, de algum tema comum do qual goste, sem importar o caminho percorrido para se chegar a essa imagem. Com uma câmera digital simples e seguindo esse caminho ele vai obter o que deseja, mas dificilmente conseguirá uma imagem surpreendente, que vá além de suas expectativas.

Sobre a quantidade de fotos circulando e de uma possível banalização da mesma, o repórter-fotográfico Levi Bianco considera que uma vertente positiva das redes sociais é dar a possibilidade de cada indivíduo buscar e ver aquilo que lhe interessa. Ele afirma que utiliza o que tem na rede e que muitas vezes essas fotos lhe servem de inspiração: *“Algumas pessoas não têm bons equipamentos e até postam fotos irrelevantes, mas essas não são profissionais e não têm o conhecimento necessário, mas quando você vai acompanhando os fotógrafos você vai adquirindo certo olhar”*, explica o repórter.

Segundo Munhoz (2007), na passagem do milênio três importantes avanços técnicos na área digital impuseram mudanças na rotina do fotojornalismo: (1) a digitalização da transmissão dos negativos que aceleraram os ganhos de tempo e

dinheiro, ainda que o sistema precário só permitisse enviar duas ou três fotos por dia (1995); (2) o uso de câmeras digitais quando as fotos passaram a ser transmitidas em poucos segundos, diretamente do local do acontecimento (1998); (3) a digitalização de arquivos de grandes agências e a criação de bancos de dados integrados na *Internet*, que possibilitaram as empresas como as agências *France-Press*, *Associated Press* e *Reuters* passassem a oferecer, em tempo real, fotos dos acontecimentos, a partir de qualquer lugar do mundo.

Para o repórter Keyni Andrade, a grande quantidade de imagens que circula na rede é o resultado da democratização da fotografia. Ele explica que não importa a falta de criatividade aparente dessas fotos; o que importa é o uso que se faz desse material. *“A grande profusão de imagens é o resultado da democratização da fotografia. E isso é ótimo! Não me preocupa a popularização da linguagem fotográfica, mas sim a forma como a usamos. Se somos vazios, sem conteúdo e sem criatividade, fotografamos de forma vazia, sem conteúdo e sem criatividade, mesmo dominando totalmente a linguagem”*, afirma Andrade.

A repórter Joyce Cury tem o mesmo posicionamento de Keyni e acredita que a grande quantidade de fotos na rede não banaliza as imagens e a linguagem do fotojornalismo, pelo contrário, podem contribuir no sentido de trazerem mais referências. *“Acredito que essa profusão faz com que a linguagem fotográfica seja mais acessível e não vulgarizada. Com o acesso facilitado, lógico, mais pessoas estão fotografando e, por consequência, há muitas imagens “parecidas”, mais clichês circulando. Uma coisa é você aprender a técnica, a mexer no equipamento. Outra coisa é você conseguir produzir um material informativo de qualidade, seja a situação que for. Nesse sentido, quanto maior a circulação de imagens, mais referências você pode ter e isso não é vulgarizar a linguagem”*, defende a repórter.

Para o professor Ivan Feitosa existe hoje uma quantidade muito grande de imagens, que de certa forma funcionam como poluição, tornando mais difícil visualizar os bons trabalhos. Segundo ele, na época em que o jornal era somente impresso, o espaço para veicular as imagens era limitado. Atualmente esse espaço é quase infinito com a presença do jornalismo na *Internet*. Por isso que, para Feitosa (2016) *“hoje é difícil de ver imagens que marcam e ficam na memória das pessoas como antigamente”*. O professor cita as fotos da passeata dos Cem Mil, em 1968, e a de Jânio Quadros, como exemplos de fotos marcantes.

Figura 63 – Foto da “Passeata dos 100 mil” de Evandro Teixeira publicada em 1968 no Jornal do Brasil



Fonte:

Figura 64 – Foto de Erno Schneide- Jânio Quadros com os pés enviesados venceu o Prêmio Esso de Jornalismo de 1962



Fonte:

Essa nova circuitaria ou circuito das imagens e informações possibilitou um aumento gigantesco na quantidade de imagens, chegando às redações por meio das mãos de inúmeros fotógrafos e amadores, que muitas vezes podem reconfigurar uma notícia ou não focar o fato principal da mesma. A pesquisadora Simoneta Persichetti fala da importância do debate acadêmico e aponta dois tipos de fotógrafos.

O que discutimos aqui são dois momentos distintos do fazer e entender o que é notícia. De um lado, a imagem-notícia, na qual o fotojornalista se assume como tal, como alguém que deve trazer informação via imagem. Aquele que escreve com a fotografia, com a luz; e de outro, o fotógrafo que não assume sua responsabilidade em informar. Preocupado apenas com a estética, como se isso fosse possível, faz do jornalismo imagético uma informação esquizofrênica. É o culto do eu, do fotógrafo que vira grife e não do trabalho que se sobrepõe a ele (PERSICHETTI, 2006, p. 189).

Os profissionais entrevistados são unânimes em afirmar que atualmente a sociedade vive mergulhada num “oceano de imagens”. Nesse momento, no qual as plataformas são diversas e a produção de imagens é corriqueira e natural, parece ser cada vez mais dificultoso para identificar e visualizar os bons trabalhos. Também se pode perceber certa tendência entre muitos fotógrafos que apontaram para uma foto mais autoral, interpretativa e até mais subjetiva, como alternativa para o atual momento de grande volume de produção e veiculação de diversos gêneros de imagens.

4.8 Dimensão do fotojornalismo opinativo

De acordo com Buitoni (2011), a evolução e popularização da fotografia banalizam seu propósito social, pois geram uma contradição entre quantidade e qualidade. Em meio a uma imensa quantidade de fotografias, as de qualidade estética e/ou informativa são relativamente poucas. A facilidade tecnológica e a pressão do tempo fazem com que as imagens dos jornais, revistas e do jornalismo na *Internet* venham perdendo qualidade, ao invés de se aperfeiçoarem, como seria de se supor ao deparar-se com tantas ferramentas e equipamentos. *“Com potencial técnico à disposição, cabe às empresas jornalísticas definirem novas estratégias para acompanhar todas essas novidades e tirar proveito delas”* (BUITONI, 2011, p. 6).

A pesquisadora Cremilda Medina (1978) expôs uma classificação de fotos jornalísticas que contempla a foto opinativa que, segundo ela, leva o leitor a ter uma opinião sobre o fato retratado.

Na categoria das “opinativas” estão imagens altamente interpretativas, carregadas de opinião. São condizentes com a ideologia proposta pelo fotógrafo e/ou pelos demais profissionais que participam do fluxo de produção fotojornalística. Conduzem o leitor a ter uma opinião sobre o motivo fotografado e podem vir acompanhadas de uma legenda ironizando a situação retratada, perfazendo papel similar ao de uma charge. Não são comumente encontradas no fotojornalismo contemporâneo (MEDINA e LEANDRO 1978, p. 28).

Percebe-se também que, dentre os repórteres entrevistados, aparece uma visão positiva sobre a questão da maior utilização das fotos opinativas ou autorais. Todos acreditam ser positiva a utilização de imagens mais simbólicas, nas quais os repórteres-fotográficos possam ter maior grau de interferência, posicionamento e opinião. Entretanto, alguns salientam a pressão do tempo e a dinâmica do jornalismo como fatores que dificultam a produção de imagens mais refinadas.

O repórter e editor Thiago Bernardes acredita que toda foto contém, necessariamente, uma carga de autoria, pois a foto de um repórter é sempre diferente da de outro, inclusive cobrindo o mesmo assunto ou pauta. Bernardes acha importante para os repórteres imprimirem um estilo em suas fotos. *“Coordeno mais de 50 repórteres-fotográficos espalhados por aí e eu sempre falo para eles: é importante mandar rápido? É. Mas não dá para mandar qualquer coisa, tem que ter ali o seu “carimbo”. Hoje eu consigo saber de que repórter são as fotos sem a necessidade de ver o nome dos fotógrafos. É o carimbo que falei. Dentre os iniciantes, você pega cinco trabalhos diferentes e vê que é tudo meio igual, muito parecidos entre si, não conseguem se diferenciar”*.

Na velocidade contemporânea não há espaço para a reflexão sobre o fazer a foto opinativa ou interpretativa; entretanto, alguns repórteres-fotográficos, e até mesmo o seu destinatário, sentem certa necessidade de uma quantidade maior de fotos mais aprofundadas e mais reflexivas na imprensa brasileira, como uma alternativa à superficialidade apresentada pela mesma. Em seu *site Fotojornalismo Opinativo*, o repórter-fotográfico Francisco Rojas se apresenta demonstrando claramente a necessidade de mudanças no fotojornalismo.

Fotógrafo graduado em jornalismo e pós-graduado em fotografia que tem interesse em construir uma forma livre de expressão através da narrativa fotográfica, com um olhar humano, artístico e informativo. Tenho como objetivo dar uma opinião parcial e de caráter em relação aos fatos que nos cercam (ROJAS 2012, p. 2).

Para o repórter Allan Morici, atualmente as redações e as linhas editoriais vem concedendo maior abertura para os trabalhos de fotógrafos que imprimam este estilo ou prezem pela estética, além é claro, da informação. *“Hoje muitos fotógrafos estão realizando este trabalho mais interpretativo e artístico. É uma tendência”,* prevê Morici.

É possível perceber que muitos autores acreditam que este seja um bom momento para se discutir e se aproximar de um gênero com mais qualidade.

Acredita-se ser possível a produção de imagens que possuam uma objetividade menor, visto ser essa a única objetividade possível no jornalismo. Imagens que, sem perder seu compromisso com o real concreto, indaguem mais do que respondam a perguntas, imagens que nos levem ao mundo; que permitam que sentidos outros se infiltrem. Imagens que permitam o exercício do pensamento, e não a mera constatação de fatos (GONÇALVES 2012, p. 04).

O pesquisador Celso Luiz Bodstein (2006), em sua tese de doutorado *“As Ficcionalidades no Fotojornalismo”*, acredita que a grande quantidade de fotos que hoje circula nos meios eletrônicos está fazendo com que jornais e revistas publiquem fotos mais autorais, opinativas ou mais interpretativas, para fazer frente a um conjunto de imagens meramente factuais, divulgadas pelas mídias eletrônicas. O pesquisador, exemplificando essa questão, apresenta duas maneiras pelas quais um repórter-fotográfico pode observar uma cobertura jornalística.

Ao cobrir um determinado acontecimento, para usar um jargão jornalístico, o profissional pode ter em mente somente o compromisso de registrá-lo. Ou pode, por meio do mesmo registro, conferir-lhe sentido. Para isso, o fotojornalista normalmente vale-se da sua experiência de vida, do seu repertório intelectual, da sua consciência em relação àquela realidade, entre outros elementos (BODSTEIN 2006, p. 102).

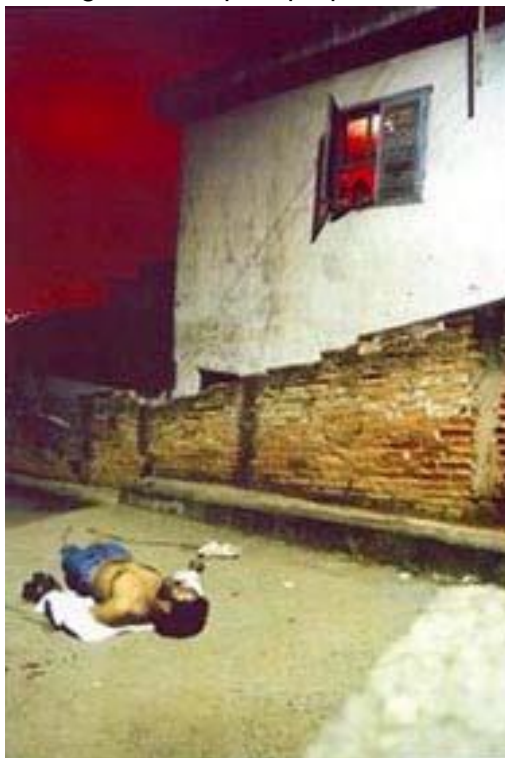
Trata-se, nas palavras de Bodstein, de uma elaboração fotográfica mais pensada, mais complexa e sofisticada.

Para o repórter Rodrigo Paiva uma prática que está se tornando cada vez mais comum nas redações é a produção de toda uma história através das imagens.

Para ele, “o repórter escolhe uma pauta interessante, vai até um lugar e depois vende esta história para os jornais, uma espécie de narrativa visual”.

A foto, em seguida, representa um exemplo do fotojornalismo opinativo ou interpretativo, ou ainda autoral. Trata-se da foto de um assassinato na periferia de São Paulo em 2001, na qual a autora Marlene Bergamo, com utilização de *software*, coloriu o céu com um tom avermelhado. Desse modo a repórter-fotográfica deixou sua marca ou estilo na foto, assumindo uma atitude perante o fato, fazendo o leitor refletir e tirar suas conclusões.

Figura 65 – Foto de assassinato na periferia de São Paulo mostra o céu alterado digitalmente pela própria autora



Fonte: Marlene Bergamo - Agência Folha.

Para o repórter-fotográfico Frâncio de Holanda é cada vez mais comum o uso de fotos autorais ou opinativas, uma vez que os veículos desejam mostrar um olhar autoral sobre determinados acontecimentos, uma espécie de documentário fotográfico. Holanda conta que assistiu a uma palestra no MoMA, em Nova York, onde o assunto era exatamente esse. “*Falavam da possibilidade de uma história toda contada por fotos*”, disse o repórter. Frâncio também comenta que atualmente, além da arte estar mais inserida no jornalismo, muitas pessoas estão usando fotos jornalísticas como quadros e peças de decoração. “*Neste contexto há um*

movimento contrário, onde a foto jornalística se transforma em peça de arte. Portanto, a relação fotojornalismo e arte é bastante intensa”, explica o profissional, que além de repórter-fotográfico possui uma galeria fotográfica em São Paulo denominada f2.8.

Já para o repórter-fotográfico e editor do UOL Flávio Florido, a opinião não é inerente ao fotojornalismo e não deve ser impressa nas fotos. Segundo ele, a partir do momento que o repórter expõe seu olhar e ponto de vista na foto, ele pode estar atrapalhando ou interferindo negativamente na função de informar. Segundo ele, *“a opinião do repórter não pode estar vinculada com a informação”*.

Diferentemente de como pensa Florido, Bodstein acredita que o viés autoral pode sim estar associado ao jornalismo. Segundo ele esta é uma nova maneira de se olhar o fotojornalismo, no entanto, sem perder de vista o compromisso com a informação e a verdade. Ele considera também que as escolas de jornalismo devem mudar suas metodologias, uma vez que o paradigma do fotojornalismo também mudou, trazendo importantes inovações conceituais.

A maioria das escolas de jornalismo no Brasil está exclusivamente preocupada em ensinar a seus alunos aspectos técnicos da fotografia, como tempo de exposição e controle de luminosidade. Esse é um problema que precisamos superar. A meu juízo, a universidade deve ter um refinamento pedagógico, de modo a fornecer elementos para que os estudantes desenvolvam uma consciência singularizada do mundo social. Falta, entre outras coisas, discussões conceituais acerca do papel da fotografia no jornalismo (BODSTEIN 2006, p. 104).

Difícilmente os jornais impressos e revistas conseguem competir com a velocidade dos meios eletrônicos, principalmente a *Internet*. Parece lógico que do mesmo modo que a reportagem aprofunda mais que a notícia, uma foto também pode ir além da informação, abrindo margem para interpretação e maiores reflexões. Segundo Bodstein, o jornalismo impresso deve ir além da informação puramente objetiva.

Quando ocorre algo importante, os sites e até mesmo os blogs registram os acontecimentos quase que instantaneamente, inclusive por meio de imagens. Apenas para se ter uma ideia, a estimativa é que cerca de 6 bilhões de fotos sejam produzidas em 2006 em todo o mundo por meio de câmeras de telefones celulares. De alguma forma, parte desse material concorrerá com a produção dos jornais. É por isso que o jornalismo impresso tem que oferecer um diferencial aos seus leitores. Esta diferença, para mim, está exatamente na sua capacidade de ir além do factual (BODSTEIN 2006, p. 104).

A foto da Figura 66 foi analisada pelo pesquisador e, segundo ele, se enquadraria como foto opinativa, por não focar o fato em si, mas sim as consequências desse fato, ou seja, a mãe em fuga juntamente com o filho.

Figura 66 – Feições de guerra - Mãe e filho albaneses, dentro de um ônibus, fogem de Selce, na Macedônia.



Fonte: AP- Gilles Press

O repórter fotográfico profissional Keyni Andrade, relaciona as fotos opinativas ao grau de instrução do repórter e comenta que as fotografias são autorais, interpretativas e opinativas, desde a criação de uma deontologia jornalística, que defina critérios para o fazer fotográfico no jornalismo, pois o papel daquele que faz fotojornalismo é interpretar e opinar. Segundo o repórter, *“por mais que se discuta uma postura neutra sobre os fatos, isso não existe. Fotografar é ver sob determinado ponto de vista. Cada um vê a seu modo. O olhar é único. Ele pode ser banal, mas isso será sempre devido a fatores externos que influenciam a formação de cada um. Por isso, insisto que somente uma formação sólida pode fazer o diferencial no olhar fotográfico e consequentemente destacar o autor”*.

Keyni afirma que não adianta ter somente boas ideias, é necessário talento para fazê-las e talento se desenvolve com aprimoramento técnico e principalmente com conhecimento e visão de mundo. Keyni diz que é esse conjunto que dará desenvoltura para o fotojornalista desenvolver um trabalho fotográfico. E finaliza: *“Toda fotografia é autoral, como já dizia João Bittar, grande fotojornalista e ex-editor de fotografia da Folha”*.

Também deve ser considerado o conceito de imagem complexa proposto pelo professor Josep Maríà Català Domènech (2015), a partir dos conceitos de pensamento complexo de Edgar Morin (2005). Català procura mostrar que o pensar complexo é aquele que deixa de lado a visão simples e objetiva, para adotar a complicação, a dúvida e a incerteza. Ele explica que a imagem complexa não consiste em algo preciso. É uma forma de ver as imagens.

A primeira questão a ser colocada para melhor conceituar o modo complexo de ver as imagens é desvincular a ideia de que a imagem é algo simples e objetivo. Existem níveis de complexidade e isso depende da relação que o observador estabelece com aquela imagem, para assim surgir esta relação de complexidade. As imagens não estão isoladas, não existe um plano e sim um conjunto deles. Quando se interroga uma imagem se dá conta que ela está relacionada com outras imagens e outros planos. Segundo Català (2015), quando estas imagens são inseridas e estão circulando em novos meios como a internet, essas relações de complexidade se colocam de forma ainda mais evidente, na qual uma imagem pode lhe dirigir a outros lugares. O autor afirma tratar-se da materialização de uma ecologia do visual, ou seja, não se ater a essa imagem em concreto, mas permitir vê-la como parte de um todo. Vive-se agora um *“conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología”* (CATALÀ, 2005, p. 43).

Levi Bianco acredita nesta nova tendência proposta por Català, e afirma que, apesar de difícil, sempre procura imprimir em suas fotos uma estética diferenciada. *“Ganhei um prêmio da Leica por um trabalho que fiz sobre as arquibancadas de futebol e, eu acho importante quando o fotógrafo consegue mostrar um trabalho mais elaborado, que vai além da pauta”*, contou Bianco, que provavelmente fez seu ensaio em dias que não havia jogos e o mesmo pôde explorar as nuances das arquibancadas vazias.

Para a repórter fotográfica Joyce Cury, a foto autoral também é algo que sempre existiu, mas hoje, talvez pelo custo mais baixo do digital, é algo que tem se proliferado demais. Seja no próprio veículo, seja de forma independente, a repórter afirma ter visto, ultimamente, ensaios e trabalhos documentais esteticamente muito bonitos e relevantes feitos por fotojornalistas.

As imagens complexas contribuem para o jornalismo, principalmente quando o assunto ou pauta contenha uma carga relevante de subjetividade e emotividade, cujo texto perde a capacidade de contextualizar.

Neste contexto de caracterização ou classificação, Català (2011) divide as imagens pelo que chama de suas funções primárias. São quatro categorias: *função informativa*, *função comunicativa*, *função reflexiva* e *função emocional*, conforme mostra o quadro por ele proposto:

Funções		Âmbito	
Informativa	A imagem constata uma presença	da Informação	Imagens que reproduzem
Comunicativa	A imagem estabelece relação direta com o espectador/usuário.	da Comunicação	Imagens que representam
Reflexiva	A imagem propõe ideias	da Reflexão	Imagens que pensam
Emocional	A imagem cria emoções	da Emoção	Imagens que sentem

Fonte: Català (2011)

Rossi (2013) elaborou um estudo sobre o Prêmio *Word Press Photo* no qual constatou que o predomínio das imagens informativas ocorreu até o fim dos anos 1970 e de forma absoluta: de 1955 a 1979, de 22 vencedoras, 16 (72,7%) seriam informativas. Já a década de 1980 pode ser chamada de os anos de transição. Das dez vencedoras, estavam três informativas, três emocionais, duas comunicativas e duas reflexivas. Transição feita, a partir dos anos 90 e até 2013, as informativas claramente saem de cena – de 23 vencedoras apenas três fotografias (13%) estariam sob a categoria informativas – e duas rubricas aparecem com mais força: comunicativas (39,1%) e reflexivas (também 39,1%). Ao longo de toda a premiação (1955-2013) percebe-se o predomínio das imagens informativas (34,5% do total), fruto da vantagem conseguida nos primeiros 25 anos do prêmio. As informações apresentadas por Rossi (2013) mostra que existe uma tendência crescente em

relacionar as fotos da imprensa com imagens mais interpretativas e próximas de uma estética mais artística sem deixar a informação de lado.

Portanto, após a explicitação destas correntes, categorias e tentativas de classificações propostas por Newhall (1964), Català (2011), Bodstein (2006) e Medina (1979), dentre outros, é possível imaginar caminhos que possam levar a novos enfoques para o fotojornalismo, não carregando consigo, necessariamente, o fato informativo ou a notícia em si, mas em alguns casos, suas causas, consequências e interpretações. Parece também faltar um espaço, principalmente em meios impressos, que possibilite expor e difundir este gênero do fotojornalismo - a foto opinativa - que pode ser relevante, tanto quanto as fotos mais objetivas, que tradicionalmente estão nos jornais e revistas. Assim como para a comunicação verbal existe a notícia e o artigo, para a comunicação não verbal necessitaria existir uma divisão mais adequada entre fotos informativas, que acompanham notícias e reportagens, e fotos mais opinativas, reflexivas e interpretativas, que possam acompanhar os vários formatos do gênero opinativo.

De acordo com Buitoni (2012), a multiplicidade e diversidade das configurações visuais no paradigma digital exigem novos conceitos e novas arquiteturas de aplicação. O peso da representação, a questão do real, a entronização do áudio, a interatividade e os fluxos na Web solicitam instrumentos de observação e análise.

Como ponto de encerramento do presente capítulo é pertinente citar a frase de Umberto Eco: *“Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão, e não um convite à hipnose”* (ECO, 1988, p. 177).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO

Conforme apresentado no capítulo anterior, oito dimensões puderam ser analisadas, a partir das entrevistas que compuseram o estudo de caso do presente trabalho, além do referencial teórico apresentado.

Em relação à dimensão da mudança de paradigma é possível concluir que, unanimemente, os entrevistados confirmam o estabelecimento de um novo paradigma no fotojornalismo, o qual está de acordo com os autores estudados e que dão suporte teórico para este assunto. Contudo, também é possível concluir que existem subdimensões nessa análise que são plausíveis de serem citadas como elementos conclusivos, e que confirmam a tal mudança paradigmática.

A ação de captar a imagem e transmiti-la quase que instantaneamente para as redações, muitas vezes a partir da própria câmera, também gerou outras mudanças significativas para o fotojornalismo, como a possibilidade de fotografar com maior rapidez. Outro fato que pode ser considerado diz respeito aos repórteres fotográficos, principalmente os mais novos que não viveram o padrão analógico, estão fotografando em maior quantidade, e obtendo boas imagens somente após muitas tentativas. Diferentemente dos repórteres que utilizavam filmes, que muitas vezes tinham apenas 36 possibilidades de obter boas fotos, os repórteres atuais chegam a fazer 200 ou 300 imagens, e depois, através da edição, localizam 10 ou 15 imagens boas, e mais de 150 fotos são descartadas por não atenderem os padrões jornalísticos. Como mencionou um dos entrevistados, *“os repórteres fotográficos de hoje não estão dosando o dedo”*. Os repórteres fotográficos entrevistados consideram fundamental a presença de um fotojornalista profissional para fazer uso desse novo paradigma tecnológico, e que seja capaz de lidar com a complexidade dessa nova tecnologia.

Na visão dos entrevistados, é indispensável à presença do repórter fotográfico na utilização dos novos aparatos tecnológicos, pois somente um profissional possui controle absoluto desses novos equipamentos e procedimentos, além de possuir também conhecimentos de como agir e pensar o fato jornalisticamente.

Outra consequência acarretada pela mudança de paradigma revela maior participação do repórter fotográfico no processo. Atualmente o repórter fotográfico participa muito mais do processo como um todo e não somente de uma parte dele, como acontece no padrão analógico. Hoje o repórter fotográfico além de fotografar,

faz o tratamento da imagem, edita, faz a legenda e efetua o envio. Pode-se concluir também que a máquina digital permite ao fotógrafo fazer imagens que anteriormente seria impossível de serem realizadas. Atualmente podem fotografar em locais mais escuros sem *flash*, as lentes são mais claras, com maior alcance, e as máquinas são mais rápidas. Algumas chegam a fazer 15 fotos por segundo.

Outra provável mudança relacionada ao fotojornalismo é no tocante a recepção e leitura da imagem. Como afirmou um dos entrevistados “*o leitor do século XXI está mais desconfiado*” das imagens da imprensa, pois atualmente estão muito mais suscetíveis às interferências e manipulações, diferentemente do século XIX, onde a fotografia era considerada por muitos, um testemunho da verdade.

Portanto, a compreensão de um novo paradigma parece não estar ainda completamente absorvida pelos entrevistados; entretanto sua narrativa sempre afirma que existe um “*novo mundo*” no fotojornalismo, baseado nas novas tecnologias, na ausência do filme fotográfico, na presença do pixel e de grandes recursos, tanto de hardware quanto de software, disponíveis para a produção e difusão da informação fotojornalística. “*A mudança é da água para o vinho*”, afirmou um dos entrevistados.

É importante ressaltar aqui, que após o entendimento da evolução tecnológica da fotografia como um ciclo, é inevitável não pensar em qual seria o próximo paradigma fotográfico que irá tomar o lugar desse atual padrão digital. Em 2026 a fotografia irá completar 200 anos de existência, apresentando o estabelecimento de dois paradigmas ao longo desses anos – o padrão fílmico e agora o digital.

Para o futuro é possível imaginar uma espécie de fusão entre o aparelho fotográfico e o homem que está às suas costas. Em uma visão futurista, pode-se conjecturar que o homem poderá incorporar o aparelho em seu próprio corpo, fazendo-o assim desaparecer; a máquina fotográfica faria parte do corpo do homem, como se o mesmo usasse seu próprio aparelho ótico fisiológico, e este estivesse integrado a um sistema computacional. Também é possível imaginar um fotógrafo, sem portar nenhum equipamento, operando diretamente da própria redação um sistema de câmeras interligadas e espalhadas pelas cidade, onde o mesmo controlaria e utilizaria as imagens produzidas por essas câmeras. (vide crônica nos anexos) “*2100 Uma odisseia na cidade*”.

Sobre a dimensão dos conceitos analógicos percebe-se que todos os entrevistados destacaram a importância das teorias e conceitos primários da

fotografia e do fotojornalismo. Conceitos antigos como o da própria luz, das cores, perspectiva, tipos de enquadramentos, tipos de planos, dentre outros, ainda são muito válidos para a fotografia, assim como os conceitos de representatividade e da informação icônica são válidos para o fotojornalismo.

Levando a questão para o ambiente científico, é possível notar que os conceitos do paradigma que foi deixado para trás serão sempre muito valiosos e necessários para o paradigma que assume seu lugar, pois a criação e a usabilidade desse novo paradigma é baseada no anterior, que brevemente será abandonado. Desse modo, pode-se pensar que um novo padrão de produção a ser aceito pelo mercado é, de certa forma, dependente dos conceitos e pressupostos do padrão antigo. Na verdade o que evolui ou avança são esses próprios conceitos que ganham novas estruturas, novos modos de operação e passam a ser vistos de outras maneiras e de outros pontos de vista. Refletindo dessa maneira, pode-se afirmar também que a evolução da ciência, de forma geral, está mais relacionada com transformações do que com criações.

Portanto, vários conceitos do fotojornalismo analógico continuam sendo extremamente importantes para a fundamentação e amadurecimento do atual paradigma digital; entretanto, novos conceitos, teorias e produtos vão surgindo e sendo delineados no contexto do atual padrão.

O próprio conceito da representatividade do fotojornalismo mudou. No final do século XIX e início do século XX as fotografias eram vistas pelo receptor comum, como realidade ou recortes do real, e atualmente esse conceito que relaciona a fotografia à realidade dos fatos, vem perdendo força e abrindo espaço ao processo de mutação, a partir do final do século XX.

Acredita-se também que novos conceitos e práticas ainda estão surgindo, devido à acentuada popularização da fotografia, com o advento das câmeras digitais. Questões como um provável aumento das manipulações de imagem e participação do público no fotojornalismo levam cientistas e profissionais a adotarem novas medidas, técnicas, modos operantes e finalmente novos conceitos.

Além do conceito da objetividade, o conceito estético também vai se alterando no fotojornalismo, que atualmente parece carecer de fotos mais significativas, interpretativas e mais bem pensadas em termos de composição. Seria a revalorização de conceitos usados no século passado que aproximava a fotografia da estética artística. (*vide nos anexos 30 imagens premiadas do séc. XX*). Portanto,

estudos como os de Philippe Dubois, Jacques Aumont, Roland Barthes, Ansel Adams, Rudolf Arnheim, John Berger, dentre outros, que foram desenvolvidos totalmente no contexto analógico, continuam válidos no contexto digital.

Outra conclusão aqui ressaltada é no tocante à relação do leitor com a imagem, e de que forma o mesmo está lendo ou vendo a mesma. A relação leitor-imagem chegou a um nível de proximidade e dependência muito acentuado. Desde a década de 60 do século passado, quando as revistas nacionais como *Manchete* e *Realidade* passaram a valorizar mais as imagens e o fotojornalismo, a intimidade do leitor com a foto vem progredindo de maneira acentuada; nos dias atuais vive-se cercado por imagens que chegam por todos os lados. Folhetos publicitários distribuídos nas ruas, cartazes em postes, muros, locais públicos e privados, símbolos e ícones foram multiplicados, monitores dentro dos trens e consultórios, *tablets* e celulares sempre nas mãos das pessoas, fazem das fotos nossas constantes companheiras na atualidade. Como proferiu Cartier Bresson: “o século XX seria o século das imagens”. Hoje a mãe não liga mais via telefone para saber como está seu filho. Anteriormente a esta ideia, ela provavelmente receberá fotos de seu filho brincando que substituem a necessidade da comunicação verbal via telefone. As pessoas também podem estar se sentindo menos saudosas umas das outras, pelas diversas possibilidades de relacionamentos à distância via computador, como por exemplo, o aplicativo *Skype*.

Mais uma situação que chama bastante a atenção, e tem relação com certa dependência atual das imagens, refere-se à necessidade constante que as pessoas tem demonstrado de registrarem momentos marcantes, como se aquelas imagens funcionassem como uma espécie de atestado ou ingresso em determinados grupos sociais. Algumas imagens televisivas do Papa Francisco visitando o Brasil em 2013, ou do show dos Rolling Stones em Cuba em 2016, mostram milhares de pessoas, com máquinas fotográficas em punho, mais preocupadas em captar as imagens do que com a presença física da personalidade ou astro do rock. É notória aqui uma inversão de valores, onde a realidade perde espaço para o virtual, o irreal. Atualmente já se fala em patologias e transtornos de pessoas que não conseguem mais sobreviver emocionalmente sem celulares e computadores em redes.

Figura 67 – Multidão vai às ruas do Rio de Janeiro em 2013 para saldar Papa Francisco



Foto: Bruno Gonzalez / Extra

Alguns artistas já perceberam uma mudança acentuada nas plateias dos shows musicais, que atualmente não apresentam a mesma energia e frenesi como nos tempos passados, pois estão preocupados em registrar o momento. No meio teatral a problemática também é percebida, como mostrou o jornal Folha de S. Paulo, publicando no dia 21 de agosto de 2015, no caderno Ilustrada, uma interessante reportagem mostrando certos exageros de usuários de celulares e *tablets*, durante as apresentações. *“Eles (o público) não param de filmar e fotografar”*, reclamam atores e produtores.

Estudos apresentados pelo aplicativo *Flurry Analytics* mostram que o número de pessoas viciadas em *smartphones* aumentou em 60% em apenas um ano. Em 2014 eram 176 milhões de pessoas que se diziam viciadas no tal equipamento, e em 2015 esse número passou para 280 milhões; nos dias atuais, presume-se que já passam de 300 milhões a quantidade de viciados em *smartphones*.

Figura 68 – Pessoas fotografam e filmam o astro Johnny Depp em pre estreia de Aliança do Crime.



Fonte: John Blanding/The Boston Globe/Getty Images

Outra conclusão a que se chega é que atualmente as pessoas estão impregnadas pelas imagens, sejam fotográficas ou em vídeos, e estão intensamente presentes no cotidiano social. A conclusão é lógica: basta imaginar que, ao entrar em um cômodo com cinco imagens nas paredes, a percepção de tais imagens se apresenta de uma forma; mas quando se adentra em um cômodo repleto de imagens, essa percepção é diluída e a análise de imagens específicas passa a ser acrítica. O leitor de hoje vê as imagens assim, sem percebê-las com maior profundidade, justamente pelo volume que essas têm chegado ao receptor.

Uma das dimensões que mais gerou considerações conclusivas foi a relacionada à manipulação no fotojornalismo. Conclui-se aqui que o paradigma digital, embora não tenha trazido consigo a manipulação das imagens, possibilitou um sensível aumento dessa prática, em relação ao paradigma analógico. É importante ressaltar aqui a existência de vários tipos de manipulações possíveis, sendo algumas não relacionadas à mudança de paradigma, como no caso de manipulações antes do ato fotográfico em si, quando repórteres pedem poses e posições específicas para os fotografados (encenações e composições de ambientes).

As conclusões aqui apresentadas sobre esse aspecto da pesquisa recaem sobre as manipulações posteriores ao ato fotográfico, as quais apresentam aumento acentuado e preocupam os veículos de comunicação, repórteres fotográficos, bem como o próprio público receptor que, em outras épocas, já foi mais confiante nas imagens jornalísticas.

Outra consideração conclusiva, acerca da manipulação, é a existência de uma linha muito tênue que separa a manipulação e o tratamento das imagens. É evidente que todos os repórteres fotográficos devem adequar suas fotos ao veículo e ao meio onde irão disponibilizar as suas imagens. Para a televisão as imagens são tratadas de um modo e para veículos impressos o tratamento é outro. Pequenas alterações no brilho, na saturação das cores e nos níveis de branco da imagem são aceitos como tratamento. Já os cortes, adições, subtrações de elementos e montagens são considerados como manipulação. No entanto, acredita-se que muitos repórteres fotográficos e editores, em determinadas situações, não sabem delimitar até que ponto estão tratando ou manipulando algumas imagem.

A partir do momento em que os veículos estão exigindo dos repórteres fotográficos que utilizem determinados arquivos para salvar suas fotos, dificultando

assim as interferências, tem demonstrado a preocupação com a segurança em detrimento da qualidade, pois os arquivos que possibilitam mais qualidade, permitem também maiores chances de manipulação. Nessa escolha percebe-se que a qualidade da imagem é deixada para trás.

O caminho da foto, desde a captação até a publicação, apresenta três momentos quando profissionais que lidam com as imagens e fazem suas interferências. São interferências técnicas e computacionais feitas por repórteres fotográficos, editores de imagem e diagramadores ou designers. São tantas mãos que tratam as imagens, em momentos distintos do processo produtivo das mesmas, que algumas vezes o tratamento pode transpassar para a manipulação, mesmo que de forma subconsciente.

A foto apresentada abaixo, que ilustrou a capa da revista *The Economist*, de maio de 2010, mostra o presidente americano Barack Obama, solitário, em uma praia da Louisiana, avaliando as consequências de um vazamento de petróleo ocorrido no Golfo do México.

Figura 69 – Capa da The Economist com foto manipulada



Fonte: The Economist

Entretanto, a foto original produzida pela *Reuters* (abaixo) mostra que a conceituada revista, manipulou a imagem, e a autora da manipulação, na tentativa de se justificar afirmou: “*retiramos as outras pessoas para não confundir os leitores*”, afirmou a editora de imagens Emma Duncan.

Figura 70 – Foto original produzida por repórter fotográfico da *Reuters*



Fonte: Reuters

Conclui-se que a questão da manipulação tem sido encarada com mais cuidado e seriedade no campo teórico e nas discussões acadêmicas; entretanto, quando se observa o dia-a-dia do processo produtivo dos jornais, percebe-se uma diferença entre a teoria e a prática. No contexto imediatista do jornalismo, equívocos acontecem principalmente hoje, quando se trabalha com um material que não é produzido exclusivamente pelos repórteres profissionais, mas também por amadores que colaboram e participam indiretamente do processo produtivo. Vários portais de notícias, jornais e revistas, atualmente dispõem de um profissional, geralmente editor de imagens, somente para analisar as fotos que chegam à redação via cidadão, justamente para evitar a publicação de imagens manipuladas, com defeitos técnicos e estéticos, montagens ou fotos com informações errôneas e irreais. Tudo para evitar equívocos involuntários, como ocorreu com o jornalista William Waack, da Rede Globo, por exemplo, que no dia 23 de fevereiro de 2016, apresentou um vídeo de alagamento, após uma forte chuva ocorrida em São Paulo, e no dia

seguinte teve que se desculpar com o público, pois o vídeo era de uma cidade do interior paulista. São as consequências de grandes alterações na cadeia produtiva da notícia, que desde a chegada das plataformas digitais e integração em rede, apresentam novos desafios para a mídia no tocante a esse conjunto de mudanças no meio de produção.

Outras conclusões aqui apresentadas são relacionadas à questão da participação do público na produção de conteúdos para os jornais, ou o chamado fotojornalismo participativo, que em muitas situações não é bem visto pelos repórteres profissionais.

Parece inevitável, em alguns casos específicos, utilizar fotos de leitores ou cidadãos que viram ou participaram de ocorrências de interesse público. É justo trazer fotos de leitores, por ocasião de acidentes, catástrofes e situações que impossibilitam a presença do repórter no local. Porém, segundo todos os entrevistados, ela se torna injusta, quando essa prática passa a ser adotada também em situações do cotidiano. Conclui-se, portanto, que muitas empresas jornalísticas estão utilizando essa “mão de obra” do cidadão comum para diminuir seus custos de produção. Após a intensificação dessa modalidade de obtenção de imagens, foram registradas muitas baixas nos quadros de repórteres fotográficos, nas redações do mundo todo.

O fotojornalismo participativo não esbarra somente na questão da empregabilidade, mas também na questão da qualidade das imagens apresentadas, que muitas vezes são triviais e sem maiores significados.

Pessoas amadoras, que não estudaram fotografia ou jornalismo, apresentam uma visão muitas vezes equivocada sobre determinados acontecimentos. As fotos de coberturas jornalísticas devem ser produzidas por profissionais da imagem visando sempre o aumento da qualidade das informações pela imagem e a isenção necessária na cobertura dos fatos.

Portanto, outra linha tênue ou zona cinzenta é aqui percebida. Encontramos cidadãos gerando as mais variadas imagens, desde sessões das Câmaras Municipais até jogos de futebol e de outros eventos. Editores podem se confundir quando recebem imagens melhores e mais informativas de cidadãos comuns, do que as fotos dos próprios repórteres escalados para essas ocasiões.

Figura 71 – Cidadãos agindo como repórteres fotográficos em diversas situações do cotidiano



Fonte: Portal da Imprensa Crédito- SXC

Os repórteres acreditam, de forma unânime, que a prática do jornalismo participativo teve reflexos na sua empregabilidade, e que muitas vezes as empresas de comunicação se aproveitam do discurso de maior participação do leitor para obter uma mão de obra mais barata. Situação parecida é o uso exacerbado (acima do permitido) de estagiários pelas empresas, que veem nos mesmos, estratégias de diminuição de custos de produção. Entretanto, as empresas de comunicação acreditam que *“o jornal historicamente foi aberto à participação externa. Sempre acolheu sugestões de pauta e opiniões”*, ressalta Roberto Gazzi, Diretor de Desenvolvimento Editorial do jornal *Estado de S. Paulo*, primeiro veículo a fazer uso dessa prática no Brasil.

Portanto, após a apresentação dessas duas visões, dos repórteres e das empresas, ou seja, dos empregados e dos empregadores, cabe aqui ao pesquisador concluir que essa é uma questão que ainda não se consolidou totalmente e ainda está aberta a discussões, definições e novos delineamentos, não só no contexto profissional, mas também no científico.

Sobre a questão do padrão estético, e se o mesmo teria sido alterado após a mudança de paradigma no fotojornalismo, conclui-se que estes vão se alterando temporalmente, e em cada época pode-se perceber tendências distintas.

Assim conclui-se também que as sociedades atuais, principalmente as mais abertas, estão vivendo em uma ambiência nunca vista antes. Convivendo hoje com uma massa de imagens conectada aos indivíduos. Portanto, essa massa de imagens, muitas vezes fúteis, triviais sem significado, acaba por diluir os trabalhos mais significativos e esteticamente mais bem pensados. Existem trabalhos de

fotógrafos e repórteres fotográficos que apresentam muita qualidade, mas que muitas vezes, não são vistos por falta de espaço, não pelo fato do espaço ser restrito, mas sim por ser totalmente tomado por essa massa de imagens.

Conclui-se também que o repórter fotográfico da atualidade vem apresentando certo desprovimento de conhecimento de mundo, histórico e político, o que torna mais difícil a produção de imagens que marcam por um estilo ou conjunto de características.

Outro aspecto conclusivo refere-se à carência de imagens jornalísticas na imprensa atual que vão além daquelas somente informativas. Parece ser necessário imprimir imagens com uma estética mais simbólica e reflexiva, de acordo com a temática abordada, além de imagens com característica estética artística, para reportagens mais aprofundadas ou artigos de opinião. A imagem seguinte, de Wagner Araújo, sobre o campeonato brasileiro de Triátlon de 2014, possui grande representação estética por parecer uma pintura com a técnica artística do pontilhismo. Imagens deste tipo devem circular com mais frequências principalmente em veículos impressos.

Figura 72 – Imagem registrada em Manaus durante o campeonato brasileiro de triátlon de 2014



Fonte: Wagner Araújo

Devido à popularização da fotografia digital, somada às multiplataformas possibilitadas pela rede, a fruição da imagem foi enormemente potencializada, gerando a massa de imagens já citada, formada por fotos dos mais variados tipos, lugares, autorias, técnicas etc. Essa massa iconográfica é formada, na maioria das vezes, por fotos banais, descompromissadas, fugazes e geralmente sem sentido.

Outra conclusão referente à questão da banalização no fotojornalismo é relativa aos métodos de trabalho do repórter que, com o paradigma digital, parece apresentar maior dinamismo e agilidade. Esse dinamismo muitas vezes leva o repórter a trabalhar de forma mais rápida e muitas vezes sob pressão, o que resulta em produtos ou imagens com menor qualidade jornalística.

Essa agilidade trazida pela máquina digital conduz o repórter fotográfico à ansiedade, trabalhando em altíssima velocidade, para levar a informação o mais rápido possível aos seus leitores. Vale lembrar que até mesmo os repórteres de veículos impressos, que tem um pouco mais de tempo, hoje trabalham com maior dinâmica devido à necessidade de alimentar os sites e portais desses veículos.

Essa dinâmica pode forçar o repórter a não permanecer até o final da pauta, ou seja, do acontecimento, e assim não explorar espacialmente o local da cobertura e não conjecturar outras possibilidades fotográficas. Na mente do mesmo só passa o fato de captar a imagem rapidamente, e fazer o envio o mais rápido possível, para publicação imediata. E isso não depende mais do meio que irá veicular a imagem; todos estão trabalhando de forma mais dinâmica, sempre objetivando a exclusividade ou o famoso “furo” jornalístico.

É importante documentar aqui que a Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinegrafistas do Estado de São Paulo (Arfoc-SP), juntamente com Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo (SJSP) criou em abril de 2016 uma comissão para discutir e exigir melhores condições de trabalho para os repórteres fotográficos. Os profissionais falaram em exploração, trabalho análogo ao da escravidão e, segundo eles, diversos veículos têm oferecido R\$ 2 reais por foto. A situação foi lamentada pela categoria que reuniu medidas para reverter o caso. Os repórteres fotográficos dizem que a situação se agravou com as agências intermediárias que vendem as fotos para as grandes empresas. O encontro reuniu 35 repórteres fotográficos e foi comandado por Rubens Chiri (presidente da Arfoc), Paulo Zocchi (presidente do SJSP) e Raphael Maia (assessor jurídico do sindicato).

Vale relembrar aqui que o jornalismo participativo, juntamente com esse novo ritmo de trabalho, sem mencionar o aspecto positivo, pode gerar um trabalho mais raso e muitas vezes nivelado por baixo, em termos de qualidade. Essa mesma ansiedade acima mencionada, pode estar também afligindo os leitores, que muitas vezes consomem ou leem as imagens de forma muito rápida e sem maiores reflexões. A foto do Senador Aloisio Mercadante foi interpretada pelo autor da

pesquisa, como sendo uma dessas fotos óbvias e triviais, que não trazem um diferencial ou elementos reflexivos.

Figura 73 – Foto de Aloisio Mercadante no Senado debatendo questões sobre verba indenizatória dos senadores.



Fonte: Wilson Dias-10-07-2012/Agência Brasil

Diferentemente, a foto da presidente Dilma Rousseff mostra que a composição dos elementos, o enquadramento, a calma e paciência do repórter foram fundamentais para a produção mais significativa, que além de informar, leva o receptor à reflexão.

Figura 74 – Imagem em que a presidente Dilma Rousseff parece ser transpassada por uma espada em evento oficial em fevereiro de 2012



Fonte: Wilton Junior/AE

Finalizando essa análise conclusiva pode-se apontar que existe um movimento, tanto por parte dos profissionais quanto dos pesquisadores, no sentido de apontar para a foto opinativa como uma alternativa de mais qualidade para o fotojornalismo. Dessa forma é possível concluir que a discussão, ou novas discussões sobre classificação, tipificação e representatividade das imagens da imprensa são importantes e fundamentais nesse momento. Essa discussão remete aos conceitos de Barthes (1990) quando ele afirma que as imagens possibilitam duas formas de leitura. O semiólogo defende que as imagens podem gerar uma leitura denotativa, informativa e óbvia ou podem gerar uma leitura conotativa, interpretativa e obtusa. Outros autores também discorrem sobre o assunto e apresentam classificações semelhantes, mas todas apontam para uma polarização entre imagens mais objetivas e outras mais subjetivas.

Conclui-se aqui que existe a possibilidade de separar fotos informativas das fotos interpretativas e que a imprensa, principalmente a impressa, deve intensificar o uso desse segundo tipo de imagem, deixando a primeira para ser mais explorada pela mídia eletrônica, que exige mais dinâmica e velocidade de produção.

É necessário aqui ressaltar que a atual pesquisa cobriu a trajetória prevista, que objetivou explorar a passagem do fotojornalismo analógico para o digital. Essa mudança, da prata para o pixel, trouxe consigo um conjunto de mudanças e desdobramentos, culminando nas consequências aqui abordadas, colocando essa transformação como paradigmática e sendo assim, sujeita a muita discussão.

Após a mudança do paradigma analógico para o paradigma digital e de vivenciar um conseqüente momento de ruptura, hibridismo e dúvidas, ocorre o estabelecimento definitivo do paradigma digital, como uma nova ciência atrelada à possibilidade da rede, com conseqüentes desdobramentos e consequências como:

- Significativo e acentuado aumento de produção de imagem consolidando uma massa imagética que orbita pela rede.
- Aumento progressivo de casos de manipulação de imagens independentemente se intencionais ou não. Percebesse neste ponto a necessidade de criação de alguns parâmetros de manipulação e tratamento de imagens, assim como a melhor diferenciação destes dois procedimentos que acompanham a produção da imagem.
- Aproveitamento voraz da utilização da “mão de obra” do cidadão comum que é cada vez mais incentivado a colaborar com sua produção de imagens.

- Maior fugacidade e superficialidade no modo de trabalho do repórter, que não conta mais com “aquela 1 hora de revelação e ampliação dos negativos”, quando poderia “pensar” e “refletir”, servindo como pausa no processo produtivo, também são desdobramentos da mudança de padrão de produção.

Outra consequência é que por um lado, o processo produtivo do fotojornalismo ficou mais ágil com o padrão digital, mas por outro, o repórter fotográfico, que teve seu tempo de trabalho reduzido, passou a trabalhar de forma mais rápida e afetando sua forma de produção. É perceptível, até mesmo pelas imagens, que os fotógrafos não param mais diante dos fatos para entendê-los e observá-los. Muitas vezes os repórteres chegam *in loco* com uma visão muito fechada e não observam as outras faces do fato, seus anteriores e suas consequências.

Também é uma consequência da mudança de paradigma, a atual postura agitada do repórter fotográfico na nova dinâmica de produção, o que interfere na possibilidade da realização de uma foto mais reflexiva, que muitas vezes, não está presente na mídia brasileira. Perante essa massa de fotos que circula sem nexos, fotógrafos e pesquisadores veem grandes possibilidades de impressão de outras imagens diferenciadas que possam ser distinguidas das demais, pelo menos na mídia impressa, que detém mais tempo e possibilidades de produzir informações de qualidade. Se no contexto da comunicação verbal tem-se a diferenciação tão antiga entre o “*News*” e o “*Comments*” poder-se-ia também, no contexto da imagem, tal diferenciação aparecer de forma mais objetiva visando um aumento na crítica através da imagem.

É importante também ressaltar que são necessárias mais características definidoras das imagens opinativas, mais pesquisas bibliográficas e análises empíricas ainda para melhor conceituar e observar esse possível gênero do fotojornalismo. Essa mudança de paradigma no fotojornalismo está interligada com várias outras possibilidades de produção, que aqui não devem ser engessadas ou definidas de forma prematura, mas sim analisadas e discutidas conforme suas demandas temporais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, A.A. **Jornalismo cidadão - Brasil em transição**: um balanço do final do século XX. Rio de Janeiro, 2003.
- ALVES, O. *Palmtop* dispensa *notebook* e envia imagens via celular. **Folha de S. Paulo**. Caderno de Informática. 23 abr. 2003.
- ANDER-EGG, E. **Introducción a las técnicas de investigación social**: para trabajadores sociales. 7ed. 1978.
- ARMSTRONG, A.G. **Net gain: expanding markets through virtual communities**. Harvard Business School Press. Boston 1997
- AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1990.
- AZOUBEL, Diogo. **"Fotojornalismo na Compós**: análise comparativa dos artigos científicos apresentados no Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação." *Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM* 2.3 (2015): 217-224.
- BAITELLO, N. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BAPTISTA, E.S.L. **Fotojornalismo digital no Brasil**: imagem na imprensa na era pós-fotografia. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo, Edusp, 2002.
- _____. **Fragmentos sobre universos fragmentados**: mídia e temporalidade. Revista Significação. São Paulo: Annablume, 1996, p. 11-12; 93-107.
- BARATA, J. **A fotografia de imprensa em Moçambique na era digital**. RJR v. 34 ago, 2014.
- BARDIN, Laurence: **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011
- BARTHES, R. **A câmera clara**. Lisboa: Edições 70, 80, 1984.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARROS, Aidil de Jesus Paes de e LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de pesquisa: propostas metodológicas**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BAUER, M. W. & GASKELL, G. (Orgs.) (2002). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático.(P. A. Guareschi, Trad.). Petrópolis: Vozes.

BENAZZI, L.A. **Fotojornalismo: taxonomias e categorização de imagens jornalísticas**. Londrina, 2000.

BITTAR, J. **Fotojornalismo digital e edição**. II Ciclo de Estudos do Jornalismo. Vtória, FAESA, 2000.

BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. **Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano**. 2006. 260 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000388231>>. Acesso 12 junho 2015.

BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. **Imagens literárias do fotojornalismo: símbolo complexo e construção de não-referentes para a notícia**. 2007. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_252.pdf>. Acesso em 19 mar. 2015.

BONI, P. C.; SOUZA, F. **Fotojornalismo cidadão: a fotografia a serviço da cidadania**. Studium, Campinas, v. 27, 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/2/index>>. Acesso em: em: 20 mai. 2013.

_____. **A ética no fotojornalismo da era digital. Discursos Fotográficos**, Londrina, v.2, n.2, p.11-42, 2006.

_____. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. São Paulo, ECA/USP, 2000. Tese de doutorado.

BORGER, Admir. "O desafio da inovação e o processo de descontinuidade tecnológica: fotografia: um estudo de caso." *Revista Mediação* 16.18 (2014).

BORGES, A.S. **O virtual e a memória no novo contexto teórico da fotografia**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

BITTONI, Dulcília Helena Schroeder (2007), **Imagens semoventes: fotografia e multimídia no webjornalismo**, Santos: Trabalho apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

_____. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

CARNICEL, Amarildo, Celso Bodstein, and Nelson Chinalia. "**Fotografia, Memória, Arte Contemporânea e Cidadania**"- Amazônia e o direito de comunicar; Belém, 2011.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**: São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CATALÀ, J. M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

CHINALIA, N.S. **Fotojornalismo**: a manipulação visual da notícia. In: I Encontro Paulista de Professores de Jornalismo, Universidade de Sorocaba, São Paulo, organizado por FNPJ – Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, 2005.

CHIODETTO, Eder. **Fotojornalismo**: realidades construídas e ficções documentais. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05072009-232727/pt-br.php>>. Acesso 12 junho 2014.

COLLINS; HUSSEY. **Pesquisa em Administração**: um guia prático para alunos de graduação e pós-graduação; trad. Lucia Simonini -2.ed. porto Alegre: Bookman, 2005.

COLO, O. ESTÉVE, W.; JACOB, M. **Photojournalisme, à la croisée dès chemins**. Paris: Editions CFD/Marval, 2005.

CORDEIRO, Maria Fernanda, and Paulo Cesar Boni. "**Fotojornalismo esportivo**: a influência da televisão na imagem impressa." *Discursos Fotográficos* 1.1 (2005): 141-166.

CORRÊA, J. R. **A evolução da fotografia e uma análise da tecnologia digital**. Viçosa - MG Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV, 2013

COSTA, C. **O celular com câmera e o fotojornalismo**: uma análise do papel do aparelho dentro do jornalismo nos dias de hoje. Disponível em: <<http://cvcintiacosta.wordpress.com/monografia/>>. Acesso em:

COUCHOT, E. **Technologie dans l'art**: de la photographie a la réalité virtuelle. Paris: Jacqueline Chambon, 2003.

CRESSWELL, J. W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EISENHARDT, K. M. **Building Theories from Case Study Research**. Academy of Management Review, v. 14, n. 4, p. 532-550, 1989.

FATORELLI, A. **Fotografia e novas mídias**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

FAVILLA, A. L. **A imagem híbrida**: a síntese entre o universo fotográfico e o digital. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1998.

FERREIRA, S.V. **Do testemunhal ao virtual**: 40 anos de fotojornalismo carioca. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

FONTCUBERTA, J. **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1986.

FREEMAN, M. **Fotografia digital: el color**. Editora EverGreen, 2006.

GIACOMELLI, I. L. **Impacto da fotografia digital no fotojornalismo diário**: um estudo de caso. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000. Dissertação de mestrado.

Gil, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. **Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo**. E-compós, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009. Disponível em. Acesso em: 28 jan. 2012.

GODOY, Arilda Schmidt. **A pesquisa qualitativa e sua utilização em Administração de Empresas**. Rev. adm. empres. [online]. 1995, vol.35, n.4, pp.65-71.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

HARTLEY, John.; McWILLIAM, Kelly (ed.). **Story circle: digital storytelling around the world**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.

HOCKNEY, D. **O Conhecimento Secreto**: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: editora Cosac Naify, 2001 298p.

QUIVY, R.; CAMPENHOUDT, L. V. **Manual de investigação em ciências sociais**. Lisboa: Gradiva, 2008.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**; tradução Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LEITE, E. **A história da fotografia no Brasil**. Disponível em: <http://www.fotodicas.com/historia/historia_foto_brasil.html>. Acesso em: 01 out. 2012.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

KOSSOY, B. **Hercule Florence, 1833**: a invenção isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Anhembi, 1977.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**: Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2007. 260 p.

MACHADO, A. **A Ilusão Especular**: uma introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAMEDE, J.C. **A realidade da imagem**: um estudo da visualidade a partir da fotografia, Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 1997.

MARCONDES, C. **Comunicação e jornalismo**: a saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker Edições, 2004.

MARTINS, C. **A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética**: Apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo 2010. 2010.

MARZO, J. L. (org.). **Fotografia y activismo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MASSAROLO, João Carlos. **Jornalismo transmídia**: a notícia na cultura participativa. Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo, Brasília, v. 5, n. 17, p. 135-158, jul./dez. 2015.

MEDINA, C.; LEANDRO, P. R. **A arte de tecer o presente**: jornalismo interpretativo. São Paulo: Média, 1973.

MELLO, António. **Manipulação de foto na IstoÉ é um retrato de corpo inteiro da mídia corporativa**. Disponível em: <<http://blogdomello.blogspot.com.br/2013/07/>>. Acesso em: 30 de outubro 2015.

MELO, J. M. **A esfinge midiática**: São Paulo: Paulus, 2004.

MENDES, R. **Fotografia e inclusão (social)**: revendo experiências das últimas três décadas. Revista D'Art do Centro Cultural de São Paulo, n.12, p.71-75, 2005.

MEYER, Pedro. **Entrevista-** Disponível em: <<http://zonezero.com/editorial/enero06/january06.html>>. 2006. Acesso em: 30 de outubro 2015.

MONTEIRO, Charles. **"História, fotografia e cidade**: reflexões teóricometodológicas sobre o campo de pesquisa." *MÉTIS: história & cultura* 5.9 (2011).

MORAES, D. (org.). **Sociedade midiaticizada**: Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**: Porto Alegre: Sulina, 2005.

MUNHOZ, P. C. V. **Fotojornalismo, internet e participação**: os usos da fotografia em *weblogs* e veículos de pauta aberta. Salvador: UFBA, 2006. Dissertação de mestrado.

_____. **Manipulação, prática profissional e deontologia na fotografia de informação:** identificando novos parâmetros. *Brazilian Journalism Research* (Online), v. 10, p. 192-217, 2014.

_____. **Estágios de desenvolvimento do fotojornalismo na internet.** *Diálogos & Ciência – Revista da Rede de Ensino FTC*, ano V, n. 11, set. 2007.

MUNIZ NETO, A. **O fotojornalismo na era digital.** Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1999.

NEWHALL, Beaumont. **L’histoire de la Photographie, depuis 1839 et jusqu’à nos jours.** Paris: BéliérPrisma, 1967.

NOTH. Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

OLIVEIRA, Erivam **Moraes de. As mídias digitais como suporte comunicacional:** o renascimento do fotojornalismo nas ondas tecnológicas. *REBEJ – Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*. Ponta Grossa, v.1, n. 10, p. 111-136, jun a dez. 2012.

_____. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital.** Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>>. Acessado em 30 out. 2012.

_____. **Hércules Florence:** pioneiro da fotografia no Brasil. São Paulo: ECA/USP, 2003. Dissertação de Mestrado.

_____. **O resgate da ética no fotojornalismo:** a banalização das imagens nos meios de comunicação. *Revista de Ciências Humanas*, v. 10, n. 2, p. 428-438, jul./dez. 2010

OLIVEIRA, E. M.; VICENTINI, A. **Fotojornalismo:** uma viagem entre o analógico e o digital. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

PAVLIK, J. V. **El periodismo y los medios de comunicación.** Barcelona: Paidós Comunicación, 2005.

PEIXOTO, João Guilheme de Melo. **Entre a teoria e a Prática:** manuais de fotojornalismo e os novos conceitos para a atividade. *Revista Ícone*, v. 14, n.2, 2012

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (Org.). **Hélio Campos Mello.** Coleção SENAC de Fotografia. São Paulo: SENAC, 2003, v.2.

_____. **A encruzilhada do fotojornalismo.** *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.2, n.2, p.179-190, 2006.

RISSE, D. **O fotojornalismo muda com o digital?** Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2002.

RITCHIN, Fred. **After Photography**. WW. Norton & Company, 2009.

RODRIGUES, J.L. **Comunicação e imagem**: as instigâncias da fotografia. (entre a tradição, a manipulação e a alteração). Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

ROSSI, Edson. **World Press Photo e o efeito-verdade no fotojornalismo**. Revista Eletrônica CoMtempo. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, 2013.

SACOMANO, J. A. C. **Do caos ao equilíbrio**: a mudança paradigmática do fotojornalismo analógico para o digital. E-book internacional Brasil/Espanha ISBN: 978-85-8208-015-3 São Paulo, 2012.

_____. **Do “caos” ao equilíbrio**: a mudança paradigmática do fotojornalismo analógico para o digital." Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM 1.1 (2013): 105-116.

_____. **Paradigma Digital no Fotojornalismo e seus Desdobramentos**. Instituto Hellmeister de Pesquisa- Revista Informar 2ª ed. 2016.

SADE, Sérgio Luiz. "Entrevista concedida aos autores em 25 de outubro de 2003." *Londrina (PR)*.

_____. **Fotografia, Fotógrafo e Fotojornalismo**: uma pesquisa de inter-relações. São Paulo, UNIP, 2003. Dissertação de mestrado

SALLET, Beatriz. **O fotojornalismo reconfigurado pelos processos midiáticos da Web**. I Colóquio Semiótica das Mídias, UFPB, 2012.

SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SANTAELLA, L. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTOS, M. **Por outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SASSAKI, A. **Mudança de atitude**. In: Caderno Especial “Fotografia Digital”. O Globo. Rio de Janeiro: 30 de abril de 2004.

SCHMITT, F.B. **Fotografia: ao analógico ao digital**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

SCOLARI, Carlos. **Transmedia storytelling**: new ways of communicating in the digital age. In: ACCIÓN CULTURAL ESPANHÓLA. AC/E Digital Culture Annual Report 2014. Madri: Acción Cultural Española, 2014.

SILVA JR, José Afonso. **Da foto à Fotografia: os jornais precisam de fotógrafos?** Revista Contemporânea, Comunicação e Cultura, v.12, n.1, p. 55-72, jan-abr, 2014

_____. **Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em tempos de Convergência.** Discursos Fotográficos. Universidade Estadual de Londrina – UEL, 2012.

SONTAG, S. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, J. P. **Por que as notícias são como são?** Construindo uma teoria da notícia. Disponível em: <[http:// www.bocc.ubi.pt/_esp/autor. php?codautor=13](http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=13)>. Acesso em: 10 mai. 2013.

_____. **Uma história do jornalismo em Portugal até o 25 de abril de 1974.** 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/>. Acesso em: 10 mai. 2013.

SPINELLI, Egle Müller. **Desenvolvimento do Uso de Multimídias em Portais Brasileiros.** Anagrama, v. 7, n. 1, 2013.

STORM, Brain. **A different approach to storytellin.** Nieman Reports, 2010.

STRUVE, M.A.; OLIARI, D.E. **O espelho e a máquina: uma reflexão sobre os paradigmas e a fotografia.** 1º Seminário Nacional - Discurso, Cultura e Mídia. 2009

TACCA, Fernando de. **Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação.** Psicologia e Sociedade, v.17, n.3, 09-17, set-dez, 2005.

TEIXEIRA, E. **O Brasil é um país rico em imagens.** Papo na Redação. 06/08/2004. Comunique-se. Disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br>>.

VELASCO, S. **Vik Muniz revela no MAM seu fascínio pelos ícones visuais, populares e sofisticados.** Disponível em O Globo. Acessado em 15 de mar. 2009.

VICENTINI, Ari. **A inquisição digital.** In: *I Encontro Paulista de Professores de Jornalismo*, Universidade de Sorocaba, São Paulo, organizado pelo FNPJ – Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, 2005.

VILCHES, L. Migrações midiáticas e criação de valor. In: MORAES, D. (org.). **Sociedade midiaticizada.** Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

VIRILIO, P. **La machine de vision.** Paris: Editions Galilee, 1988

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: Planejamento e Métodos.** Bookman editora, 2015.

ZILBOVICIUS, M. **Modelos para a produção, produção de modelos: gênese, lógica e difusão do modelo japonês de organização da produção.** Vol. 109. Annablume, 1999.

ANEXOS

Antes de apresentar os documentos que compõem estes anexos é importante deixar claro que o autor não considera estes elementos menos importantes do que aqueles que estão contemplados no corpo do trabalho. Acredita também que estes elementos são fundamentais, pois, além de conceder maior autenticidade ao trabalho, contribui para um melhor inter-relacionamento entre a categoria e as ideias de profissionais que trabalham diretamente com imagens. Trazer aqui as transcrições das entrevistas, apesar de longas, é importante, pois muitas vezes o leitor poderá chegar a outras conclusões e resultados não observados pelo próprio autor da pesquisa.

No que se refere ao texto apresentado como crônica - “2100 - Uma odisseia na cidade” -, apesar de não ser nem um pouco ortodoxo, com a inclusão de elementos da ficção e da fantasia em trabalhos acadêmicos, o autor vê esta ação como uma válvula de escape à rigidez da academia e da teoria. Após a produção do texto (crônica), que não objetivava a pesquisa, o autor se viu compelido a contemplá-lo nos anexos, uma vez que a temática apresenta forte relação com a pesquisa.

Sobre as trinta imagens eleitas pelos internautas do blog *eMania* como sendo dos melhores fotógrafos dos últimos tempos, é importante ressaltar que a maioria das fotos e fotógrafos destacados, pertencem ao contexto analógico do fotojornalismo, mesmo porque o paradigma digital é tão novo, que ainda não gerou um constructo, tanto prático quanto teórico, que possibilite grandes compilações de imagens e fotógrafos. Por isso, a maioria das fotos selecionadas é analógica, e a maioria dos fotógrafos aqui destacados também apresenta grande parte de suas produções ainda elaboradas no contexto analógico. Entretanto, é lógico pensar que à medida que o tempo passa fotos digitais e fotógrafos extraordinários já nascidos no contexto digital, vão ganhando cada vez mais espaço dentre os trabalhos e profissionais excepcionais.

TRANSCRIÇÃO NA ÍNTEGRA DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

Thiago Bernardes

Formado pela Universidade Social da Bahia (FSBA) em jornalismo já atuou como repórter fotográfico nos maiores jornais do Brasil e atualmente é editor fotográfico da agência *FramePhoto* coordenando o trabalho de 50 profissionais no Brasil e no Mundo.



Thiago Bernardes atuando em cobertura esportiva.



Futebol com F?/Ensaio Fotográfico produzido em maio de 2010. Foto Thiago Bernardes



Manifestação na Avenida Paulista organizada pela Frente Parlamentar em Defesa dos Direitos da Comunidade LGBTT. Foto Thiago Bernardes

1) É possível dizer que devido ao avanço da tecnologia digital, o fotojornalismo, em comparação com o analógico, assumiu um novo paradigma, um novo padrão?

Thiago Bernardes - Acho que hoje vivemos sim outro padrão de fotojornalismo. O digital em alguns pontos foi muito positivo principalmente no tocante a velocidade e agilidade. Atualmente não existe perda de material uma vez que o repórter pode refazer aquilo que ficou ruim ou não deu certo, pela possibilidade de conferir imediatamente o resultado das imagens. Quando comecei a fotografar, o padrão era o filme, então você tinha outro esquema para medição de luz, era mais complexa, existia uma obrigação de acerto inicial do repórter fotográfico e hoje a obrigação de acerto é menor porque você tem mais recursos. Antigamente saíamos para fotografar com um rolo de 36 chapas e hoje, em um evento chegamos a tirar mil, quinhentas fotos. Então o padrão de fotografia mudou com o digital, com certeza.

2) Atualmente o fotojornalismo pode ser desenvolvido com a utilização dos mesmos conceitos surgido no período do analógico?

TB - Acho que o fotojornalismo de hoje não deve ser interpretado pelos mesmos conceitos da época do analógico. Acho que precisa haver uma mudança principalmente nas faculdades e cursos, pois o fotojornalismo de hoje é diferente do que era ontem, pela tecnologia, pela atualidade, pelo funcionamento e até pela busca da passagem da informação que é outra hoje, não é a mesma. Acho que deve haver uma mudança nas escolas e o profissional já deve vir para o mercado com estas questões na cabeça.

3) Do ponto de vista do leitor, é possível dizer que houve mudanças na maneira de ler ou de interpretar uma imagem do fotojornalismo digital, o leitor vê diferente as imagens de hoje?

TB - O leitor de hoje faz uma leitura diferente em relação ao leitor de antigamente. Ele hoje tem mais acesso às fotografias, nos celulares e câmeras fotográficas mais baratas, antigamente os leitores não sabiam como as fotos eram produzidas. Hoje com a internet e as informações o leitor tem mais noção de como as fotos são feitas, todos tem facebook, instagram e celular com câmeras fotográficas. Até a qualidade estética mudou. Se você pegar as fotos produzidas antes para os álbuns de família podemos perceber que a produção fotográfica de pessoas comuns (não repórteres) melhorou muito. Sobre a questão de a fotografia ser um testemunho da verdade, esta percepção também mudou, pois na época do filme era muito difícil você mudar ou alterar uma cena, um céu numa cor, etc. Tinha que se fazer um trabalho muito difícil para mexer no negativo. Hoje não, se você faz uma foto com o céu cinza e se conhece o Photoshop você vai botar um céu azul, no digital você consegue mudar uma lixeira, um carro, uma pessoa de lugar. E é aí que vem a questão da ética. O fotógrafo de hoje tem que estar preparado não só nas questões técnicas, mas também nas questões éticas. A ética no fotojornalismo foi quebrada muitas vezes com a tecnologia digital e a gente tem inúmeros casos disso, Fotógrafos renomados que perderam concursos grandes porque mexeram nas fotos, jornais que publicaram fotos que não eram reais depois tiveram que pedir desculpas aos leitores e voltar atrás. Para você ter uma ideia, a *Reuters* hoje exige que seus funcionários e colaboradores não fotografem em RAW que é o arquivo bruto onde você pode mais mexer, isto é, a empresa exige o arquivo em *jpeg* que é um arquivo comprimido que você tem mais dificuldades de mexer. Mas mesmo em *jpeg* ainda dá para mexer nas fotos; entretanto os editores tem mais possibilidade de descobrirem esta interferência mais rápido. Então as grandes agências atualmente estão abrindo mão de fotos no formato RAW que é o arquivo bruto, que tem mais qualidade e preferindo outros formatos com menor qualidade, mas que diminuem as chances de manipulações e interferências nos arquivos, isto é nas fotos.

4) O repórter fotográfico digital pode ser comparado ao analógico quanto a questões estéticas, atualmente se busca as mesmas questões estéticas?

TB - As coisas evoluíram as coisas mudaram e o olhar do fotógrafo também. Nos repórteres fotográficos mais antigos, na época do filme, a estética destes profissionais era mais definida e mais fácil de perceber. O padrão estético dos profissionais mais antigos era bem definido, cada profissional tinha sua marca, seu estilo. Hoje com o digital, e principalmente para quem está começando, ele não apresenta um padrão definido, este profissional não busca definir um padrão próprio, ele não busca sua linguagem própria e sim a linguagem que está todo mundo fazendo, ele vai muito atrás do momento. Por exemplo, todo mundo hoje usa sépia, ele vai fazer fotos em cima de cores sépia, o Sebastião Salgado está mostrando que a fotografia preto e branco é diferente, ele vai lá e começa a

fotografar em preto e branco. Antigamente os fotógrafos, cada um tinha sua história....Você pega o Jorge Araujo, ele tinha todo um estilo, o Eduardo Knapp já tem um outro jeito. Então era assim, antes eu tinha um fotografo Y para um tipo de cobertura ou assunto, o fotografo X era melhor para outro tipo de cobertura. Hoje com o digital a fotografo apresenta a estética que o jornal quiser, hoje o fotografo pode mexer muito, foco, contraste, luz, cor, etc. Hoje com esta coisa do padrão de estar tudo muito aberto, solto, a estética é muito ampla e antigamente o fotógrafo de jornal tinha uma estética para jornal, o de revista para revista e assim por diante. Hoje você pode entrar na internet e acompanhar um trabalho de fotógrafos da China, dos Estados Unidos e antes não. Anteriormente não se tinha tantas referências e assim ele criava a própria referência dele e assim seu próprio estilo.

5) Como você vê o fotojornalismo participativo ou a prática dos cidadãos encaminharem fotos para a imprensa?

TB - Essa questão do fotojornalismo participativo, dos leitores colaborarem com material fotográfico é um erro, eu acho perigoso e vai de encontro com tudo que aprendemos no jornalismo e na comunicação. Vou te explicar porque. Quando você coloca um profissional treinado, que estudou para fazer isso, ele busca sempre a verdade, do melhor ângulo para mostrar o fato; já a pessoa que está na rua está fazendo, está fazendo por fazer, está ali clicando trezentas, quatrocentas fotos e distribuindo. Esta pessoa não tem compromisso com a verdade, ela não tem o registro ético daquilo que pode e não pode fazer no fotojornalismo, se pode por um rosto, uma marca, etc. Os veículos, as rádios estão somente interessadas em ter um material gratuito e não se preocupam com a verdade da situação. Existe um caso, que não vou relevar o veículo por questões éticas, um dos maiores portais do Brasil, que numa tragédia aí em São Paulo começaram a receber várias fotos de cidadãos, sendo uma delas, uma criança pegando fogo e se jogando no chão. Depois os próprios leitores do Portal avisaram o veículo de que se tratava de uma foto montada ou manipulada. O que o Portal fez? Buscou um profissional, um super profissional para ser editor de imagens do Portal para que isso não acontecesse mais. Daí você vê a importância de se ter um profissional estudado, gabaritado para estar a frente disso. Não é que eles pararam de publicar imagens de cidadãos, mas a partir desse episódio, colocaram um profissional para investigar estas fotos de cidadãos e dar um aval ou não para o uso de determinadas imagens vindas dos cidadãos. Imagine “queimar” um grande jornal, editora, revista por causa de alguém que mandou uma imagem que não era real. Eu pessoalmente não gosto e acho uma falta de profissionalismo. Acho que as pessoas que enviam fotos deveriam repensar isso e os internautas cobrarem dos veículos um profissional para fazer este trabalho. Pois uma foto mal publicada pode arruinar a vida de uma pessoa, uma instituição e pode virar um grande problema.

6) Com a grande quantidade de imagens na internet, é possível dizer que o fotojornalismo esteja passando por um momento de banalização da imagem ou algo parecido?

TB - No início do digital houve sim uma certa banalização das imagens. E o que a gente costuma dizer: hoje todo mundo é DJ, fotógrafo ou modelo. Hoje acho que esta banalização diminuiu um pouco porque conseguimos saber quem é amador e quem é profissional, mas sem dúvida a fotografia perdeu um pouco do brilho. Para fechar este assunto, pode pesquisar; os bons jornais e agências de notícias não abrem mão dos fotógrafos profissionais porque sabem que este é muito importante.

7) Atualmente qual é o papel dos repórteres fotográficos?

TB - Acho que o papel ou a missão dos repórteres fotográficos de hoje e de ontem não mudou. Continuam tendo o papel de trazer a verdade dos fatos através de imagens, e mostrar o fato como ele é sem inventar nada. Só que houve uma mudança: hoje em dia não basta só trazer o fato, o fato deve vir acompanhado de uma estética de uma luz, pensando no veículo, como é o veículo, em como ele vai encaixar sua imagem. Acho que o “depois” da foto mudou. Antes o fotografo só trazia o fato através das fotos e hoje ele participa mais de outras questões após a captação da foto.

8) Em sua opinião está surgindo no fotojornalismo uma tendência de fotos mais autorais, mais opinativas ou artísticas?

TB - Em primeiro lugar acredito que toda fotografia já é autoral, mesmo que você a faça “brifado” ou pensando no cliente, ela já é autoral porque a minha foto é diferente da sua em qualquer circunstância. Se a gente colocar uma garrafa no chão e der uma máquina para mim e para você, nenhuma foto irá ficar igual, pode ser parecida, ter o mesmo ângulo mas não igual. Você pode ver as

fotos da Marlene Bergamo quando ela começou a fazer noite, madrugada, e veja que ela tem todo um estilo. É preciso pensar que você está fazendo a foto para alguém, pensar na necessidade do cliente, do jornal e mesmo assim há espaço para estas fotos mais autorais. Coordeno mais de 50 repórteres fotográficos espalhados por aí e eu sempre falo para eles: é importante mandar rápido? É. Mas não dá para mandar qualquer coisa, tem que ter ali o seu “carimbo”. Hoje eu consigo saber de que repórter são as fotos sem a necessidade de ver o nome dos fotógrafos. É o carimbo que falei. Principalmente dos fotógrafos com mais experiência, pois os iniciantes, você pegar 5 trabalhos diferentes e vê que é tudo meio igual, muito parecido o que não acontece com os mais experientes que conseguem se diferenciar.

Alan Morici

Repórter fotográfico com mais de 15 anos de experiência no mercado do fotojornalismo. Já trabalhou nos principais jornais do Brasil e atualmente comercializa suas imagens para jornais, revistas, agências nacionais e internacionais.



O repórter fotográfico Allan Morici em cobertura esportiva



Foto de Mano Menezes, com características autorais em coletiva



Aluna é levada pela PM durante ato contra a reorganização das escolas estaduais na Avenida Nove de Julho.

Foto - Alan Morici/FramePhoto/Folhapress



Haitianos fazem fila para tirar carteira de trabalho em São Paulo, em 2014. Foto: Alan Morici/Terra- incrível a posição do índio

1) Em sua opinião, o fotojornalismo digital trouxe tecnologia suficiente para que pudessem chamá-lo de novo padrão?

Alan Morici - O digital é uma nova tendência, faz parte do conjunto de novas tecnologias que surgiram para somar, e agora, a tendência é evoluir. Antigamente as pessoas tinham um pouco de medo, mas hoje não, hoje já existe uma adaptação.

2) É possível trabalhar no fotojornalismo digital utilizando as mesmas teorias construídas na época do analógico?

AM - Acredito que a essência permanece a mesma. Algumas coisas podem ter mudado, a exemplo da agilidade da informação, da forma de consumo – entretanto - o conceito do fotojornalismo, a ética, a imparcialidade dentre outras características continua igual, não mudaram e não devem mudar.

3) É possível dizer que o a tecnologia digital alterou a leitura da imagem ou a percepção do leitor?

AM - Acredito que não tenha havido alteração, contudo, a imagem ficou mais banalizada; dessa forma, a gente acaba consumindo muita coisa que não tem relevância, informações fúteis, mas não houve alteração. Acho que a leitura da imagem continua a mesma, quando a imagem tem uma boa qualidade, quando é boa, ela terá o mesmo impacto que tinha anteriormente. A imagem boa é boa sempre.

4) Você acha que a fotografia digital aumentou as possibilidades de manipulação da imagem?

AM - Hoje é bem mais fácil, antigamente já existia, mas não era tão fácil de fazer. Para haver manipulação no analógico era necessário ter um bom laboratorista, um profissional experiente para poder fazer uma manipulação; já atualmente, existem inúmeros programas que permitem mudar completamente uma imagem.

5) Como você analisa a pratica do jornalismo participativo?

AM - Eu acho que, desde que haja um cunho informativo e interesse social, pode ser considerado válido. Não adianta uma exorbitante quantidade de imagens se nenhuma delas tiver relevância, lembrando que o trabalho do profissional deve ser valorizado, a imagem de qualidade deve ser valorizada, se não houver um profissional, o amador flagrou o momento e não havia tempo de fazer algo melhor, pode ser aceito, mas se tiver um profissional o trabalho dele deve ser valorizado.

6) Esse tipo de prática pode afetar a empregabilidade?

AM - Com certeza afeta, hoje vemos as redações cada vez mais enxutas porque os veículos utilizam informações e matérias de colaboradores, e é isso que não pode acontecer. Se não houver um profissional no local o material do colaborador é aceitável, mas do contrário não é.

7) A grande quantidade de imagens disponível na internet proporciona a banalização da linguagem fotográfica?

AM - A banalização existe, entretanto, no meio dela ainda é possível enxergar a fotografia de qualidade. Se tiver bons profissionais dentro das redações, eles não irão se importar com a quantidade ruim de material que está disponível na internet. Se você esquece a quantidade e prioriza a qualidade, você continuará encontrando a fotografia boa em meio a todas as imagens ruins que estão disponíveis.

8) Atualmente qual seria o papel do repórter fotográfico perante a sociedade?

AM - O repórter fotográfico é também um jornalista, dessa forma, o conceito básico é levar a informação através da imagem. O que o repórter faz com a caneta e com o computador, o repórter fotográfico faz com a câmera; ele utiliza as imagens para contar uma história, essa é a ferramenta dele. Todos os códigos de ética, todos os conceitos adequados ao jornalismo servem para o fotojornalista.

9) Como você analisa a questão da fotografia autoral, em que o repórter tem a possibilidade de fazer fotos mais trabalhadas ou mais opinativas?

AM - Existe uma linha bem tênue entre o trabalho autoral e o jornalismo. Com o trabalho autoral o fotógrafo expõe escancaradamente a sua opinião, o viés que ele dá para o trabalho; sendo assim, nem todo trabalho autoral pode ser jornalístico, pois a partir do momento que você expõe a sua opinião em uma foto, você não está retratando de fato o que aconteceu.

10) Existe a possibilidade do trabalho autoral se aproximar do fotojornalismo?

AM - O que existe é que devido ao fato de falta de espaço nas redações ou das linhas editoriais, cada vez mais os fotojornalistas estão fazendo trabalhos autorais.

Cláudio Vieira

Repórter fotográfico do Jornal “O Vale” de São José dos Campos com mais de 30 anos de experiência em fotojornalismo.



Trem em trecho na RMVale. Foto: Claudio Vieira



Carnaval na cidade de São Luís do Paraitinga em 2016. Foto: Claudio Vieira



'Chuva de raios' no bairro Jardim da Granja, em São José dos Campos. Foto: Claudio Vieira

1) Há 20 anos atrás estávamos em um momento analógico, passamos por um momento híbrido e hoje vivemos o modelo digital, então seria correto afirmar que vivemos um novo padrão em relação à produção da fotografia?

Cláudio Vieira - Hoje o mundo é virtual, matérias de jornais, por exemplo, estão sendo tiradas do papel e transformadas em digital, foi o que aconteceu com a fotografia.

Muitas pessoas que fotografavam com o analógico tiveram que se adaptar à mudança de plataforma; todavia, hoje é tudo mais fácil, tudo mais rápido. Acho que com o tempo a qualidade aumentou, no começo tínhamos somente 2 MB de cartão de memória, hoje temos 128 GB, acho que houveram mudanças não somente na maneira de ver, mas também na maneira de se fazer, de fazer a fotografia, o fotojornalismo. A tendência é cada vez mais ser virtual.

2) Quais as mudanças no cotidiano do repórter fotográfico depois da entrada do digital?

CV- A mudança hoje é a praticidade, a agilidade, a velocidade com que a informação chega para o leitor. Acredito que esse é um dos grandes pontos positivos da mudança do analógico para o digital.

3) Quais as vantagens e desvantagens com a mudança do analógico para o digital?

CV- As vantagens seriam justamente a velocidade da chegada da informação, a agilidade com que ela chega. Tanto para o repórter quanto para o editor, porque a informação fica mais rápida, então ela chegando rápido na redação o método de trabalho tende a ser mais ágil.

As desvantagens que vejo é a perda do prazer em fazer o álbum, as pessoas mais velhas ainda sentem esse prazer de revelar as fotos, mas os mais jovens não têm esse costume. Quanto ao jornalismo, a desvantagem é a perda da cultura de ler o jornal, a cultura de folhear o jornal, isso tem se perdido com o tempo.

4) Podemos afirmar que os editores começaram a trabalhar digitalmente antes dos fotógrafos, no sentido de digitalizar uma foto que originalmente não era digital?

CV - Hoje o mundo é virtual, matérias de jornais, por exemplo, estão sendo tiradas do papel e transformadas em digital, foi o que aconteceu com a fotografia.

Acredito que sim, pois antigamente não tinha o digital, então qualquer documento era digitalizado, aqui no jornal mesmo utilizávamos muito o scanner de mesa. Para enviar uma arte, para enviar um documento tinha que digitalizar, então eles começaram a trabalhar com a plataforma digital bem antes da gente.

5) Você acredita que os repórteres tiveram dificuldade para se adaptarem ao surgimento da fotografia digital?

CV- A geração de hoje tem muito mais facilidade para se adaptar. Quando eu entrei no jornal tinha laboratório, revelação para depois sair para a rua e fotografar, então muitos repórteres ficaram um pouco receosos com as mudanças do digital, acharam que não ia dar certo, sobretudo pela importância atribuída ao negativo, entretanto, tem como provar a autenticidade da imagem, afinal, é um negativo digital, um arquivo digital.

6) Você acredita que tiveram pessoas que desistiram da carreira devido as mudanças?

CV - Sim, principalmente os mais velhos. Eles relutaram um pouco e sentiram dificuldades em se adaptar.

7) Você acredita que a foto digital permite maior manipulação da imagem?

CV - Se pararmos para ver, antigamente já havia manipulação. Se olharmos as revistas antigas, por exemplo, você não vê fotos com defeito, é a necessidade da perfeição. Hoje em dia, muitas vezes saem fotos faltando partes do corpo da modelo. Acho que tudo é a evolução e hoje ficou mais fácil de manipular. Já existia manipulação, mas hoje é muito mais fácil para manipular.

8) Você consegue diferenciar manipulação e tratamento?

CV - Cores muito vibrantes, muito contraste, cortes muito horizontais ou muito verticais são exemplos de manipulação. Existe uma grande busca pela perfeição.

9) Você acha que a foto de imprensa perdeu a credibilidade com o advento da fotografia digital?

CV - Atualmente tudo é manipulado. Houve um caso no *WordPress*; foto em que o fotógrafo criou a cena, daí ele foi obrigado a devolver o prêmio devido ao fato da cena ter sido manipulada. Ele manipulou a cena e a legenda, ele informou na legenda que a cena era um determinado acontecimento quando na verdade não era.

10) O que você acha da possibilidade dos veículos utilizarem uma espécie de selo para identificar as imagens que foram manipuladas?

CV - Eu acho que o veículo ganharia bastante credibilidade, devido ao fato de que se depois houver alguma espécie de erro e ele fizer uma errata, tendo utilizado um selo, ele ganha credibilidade.

11) Como você avalia a questão do jornalismo participativo na imprensa?

CV - Eu acho que deve haver mais liberdade de imprensa. Ontem eu li uma matéria sobre um repórter do *Diário do ABC*, que foi fotografar um jogo de futebol e foi agredido pelo jogador que entra em campo com faixas pedindo paz e igualdade, dessa forma, eu acho que deve haver mais participação dessa categoria com a imprensa, pois eles pedem paz e eles mesmos agredem o repórter.

12) Como você analisa o fato de os veículos utilizarem fotografias de leitores e cidadãos comuns?

CV - Atualmente é o que está “bombando” no mercado, todo mundo faz isso, é a maneira que tem sido encontrada para informar e para desenvolver pautas, pois as redações estão a cada dia ficando mais enxutas. Ontem o Estadão demitiu 125 profissionais, inclusive da área de fotografia. As redações estão cada vez mais enxutas, a terceirização da mão de obra está cada vez maior. Teve um jornal nos EUA que demitiu todos os fotógrafos, inclusive um que era vencedor do *Pulitzer*, e os repórteres que ficaram ganharam *iphones* para saírem às ruas e fotografarem. Hoje tem muitas agências correndo atrás de informação, e uma pessoa faz uma imagem, não sabe se tem registro nem a procedência do material, mas tem o trabalho publicado nas redes sociais e veículos.

13) Você acha que o repórter fotográfico corre o risco de tornar-se apenas um cumpridor de pautas?

CV - Antigamente se dizia que o repórter fotográfico era apenas um apertador de botão, o cara que apenas registra; acredito que essa percepção pode voltar, pois não existe mais um respeito com o profissional. Nos anos 90, somente quem tinha um bom equipamento fotográfico eram os profissionais ou quem tinha poder aquisitivo, as outras pessoas possuíam as chamadas “xeretinha” (câmeras portáteis) e os jornais não aceitavam fotos tiradas de “xeretinhas” e hoje em dia até foto de celular é aceita por jornais; tudo está muito banalizada.

14) Até que ponto o fotógrafo ou o editor podem interferir em uma foto?

CV - Atualmente os jornais possuem pessoas responsáveis pelo tratamento da imagem, e essas fotos, na maioria das vezes são enviadas por e-mail ou meios digitais, então não tem um limite, diferentemente da época do analógico, em que o repórter/fotógrafo sentava com o editor e ambos decidiam o quanto poderiam manipular a imagem, respeitando a realidade.

Rodrigo Paiva

14 anos de experiência com fotojornalismo profissional, formado em publicidade com especialização em fotografia pelo SENAC São Paulo.



Fotógrafo flagra violência contra jornalista (Imagem: Rodrigo Paiva)

1) É possível dizer que devido ao avanço da tecnologia digital o fotojornalismo, em comparação com a analógico, assumiu um novo paradigma, um novo padrão?

Rodrigo Paiva - Eu não vejo mudanças no padrão, acho que o fotojornalismo mudou na maneira de capturar, a forma que se captura a imagem, mas hoje, apesar das mudanças, vemos coisas que também necessitam da utilização de um determinado padrão, a diferença é que hoje fazemos no computador tudo o que fazíamos em laboratório, mas se o fotógrafo não souber trabalhar com o programa, ele ficará atrasado e não permanecerá no mercado, a mudança foi somente de suporte.

2) Atualmente o fotojornalismo pode ser desenvolvido com a utilização dos mesmos conceitos surgido no período do analógico?

RP - O conceito não muda, toda teoria que trazemos do analógico não muda, a máquina não irá interferir em nada na maneira de se fazer a imagem. Não importa qual o suporte que será utilizado, o fotojornalista pode fazer a fotografia utilizando uma câmera de celular ou a melhor câmera do mundo que o olhar dele será o mesmo, isso não muda. O fotojornalista, antes de tudo, tem que ter uma visão de jornalista, se ele tiver um olhar de jornalismo ele será um ótimo fotojornalista.

3) Do ponto de vista do leitor, é possível dizer que houve mudanças na maneira de ler ou de interpretar uma imagem do fotojornalismo digital, o leitor vê diferente as imagens de hoje?

RP - O leitor hoje tem acesso a todos os tipos de imagens, dessa forma, não será qualquer imagem que causará impacto, mas o impacto jornalístico, se o fotojornalista conseguir fazer uma imagem que explica toda a história em uma foto, continuará sendo uma boa foto, o bom fotojornalista conseguirá levar o jornalismo para o leitor.

4) O repórter fotográfico digital pode ser comparado ao analógico quanto a questões estéticas, atualmente se busca as mesmas questões estéticas?

RP - Eu continuo buscando, eu não vejo diferença da maneira de captação. O analógico hoje é um artigo de luxo, com o avanço da tecnologia é impossível ficar pensando como era, tem-se que aprender com os fotógrafos do passado para se fazer o futuro.

5) Com o fotojornalismo digital é possível ter mais possibilidades de manipulação da imagem?

RP - Tem, mas antes também tinha. De qualquer forma, hoje tem muita manipulação grotesca também, tem situações em que basta olhar para perceber que houve manipulação na foto, mas não vejo como um grande problema porque com o analógico também existia manipulação, manipular ou não, vai da ética do jornalista.

6) Qual a diferença entre manipular e tratar uma imagem?

RP - Manipular é quando você insere objetos em uma foto, por exemplo, quando você coloca na foto um indivíduo que não estava lá, isso é manipular, já o tratamento, é o brilho, o contraste, saturação dentre outros efeitos, que não é uma manipulação, entretanto, não é a realidade e acaba distorcendo a realidade, é uma distorção que muitas vezes ganha prêmio.

7) Como você analisa o jornalismo participativo?

RP - Eu acho ótimo. Acredito que quando o jornalista tem competência isso não irá interferir na empregabilidade e nem atrapalhar ele, mesmo porque, se o jornalista não estava lá no momento e um leitor fotografou, parabéns para ele e que ele seja remunerado por isso. Se eu estiver na rua e acontecer algo, eu faço a foto com o celular, o que vale é a informação.

8) Com a grande quantidade de imagens na internet, é possível dizer que o fotojornalismo esteja passando por um momento de banalização da imagem ou algo parecido?

RP - Eu acho que são produtos diferentes, de qualquer forma, não é possível controlar esse excesso das imagens, o que importa é o profissional se profissionalizar cada vez mais e fazer um bom trabalho. Está banalizado? Sim! Mas não tem o que ser feito, a não ser fazer um bom trabalho.

9) Com a fotografia digital é possível dizer que o repórter está mais inserido na produção do jornal, no processo de produção do jornal ou não houve mudanças?

RP - Na época do analógico o fotojornalista era visto como o faxineiro do jornal, o repórter chamava, dizia que queria tal foto e pronto. Atualmente isso mudou o fotógrafo, por ele ser jornalista, ele não precisa mais do repórter, ele faz a foto. O próprio fotógrafo pode descobrir a história dele, fazer a imagem, o texto e o vídeo. O fotojornalista tem que ser primeiro jornalista, ele faz a foto, pode fazer a entrevista e escrever a matéria.

10) Em sua opinião está surgindo no fotojornalismo uma tendência de fotos mais autorais, mais opinativas ou artísticas?

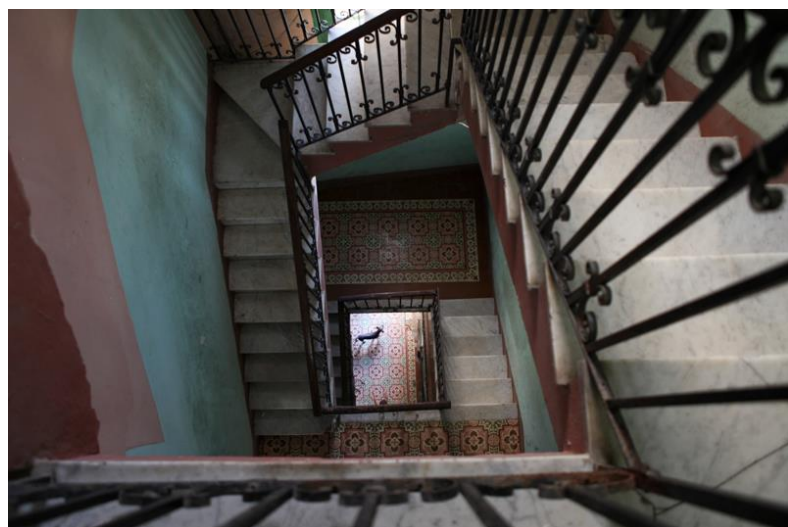
RP - Sim, eu acho que cabe. O fotojornalista vai lá descobre a história, faz uma fotografia mais elaborada e vende a história pronta para o jornal.

Frâncio de Holanda

Estudou jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCamp) e possui 20 anos de experiência como repórter fotográfico profissional. Atualmente além de fotografar para vários veículos da imprensa possui uma galeria de fotos chamada *f2.8*



Fotografias da exposição ***Olhar Cuba*** onde o fotógrafo Frâncio de Holanda mostra sua primeira impressão ao chegar a Havana





1) O fotojornalismo digital introduziu inovações suficientes de tal modo que possa ser chamado de um novo paradigma ou padrão?

Frâncio de Holanda - Acho que a técnica mudou, mas o repórter fotográfico precisa conhecer os conceitos básicos da fotografia da época do analógico. O equipamento digital não é automático como muitos pensam. É preciso explorar todas as possibilidades existentes na máquina digital. Você usa um ISO mais alto e não precisa usar flash à noite; as lentes são mais claras, algo que se aproxima do cinema; o próprio balanceamento de branco, etc. Os fotógrafos de hoje trabalham com seus *Presets* dentro da câmera onde você pode personalizar a máquina para você. Existe o *preset* de dia, de noite e tudo isso lhe dá um novo padrão de fotografia. E isso, ao contrário do que se possa imaginar, faz com que o repórter fotográfico de hoje tenha que estudar mais e conhecer as aplicações da máquina digital. Se o repórter fotográfico souber usar a tecnologia da máquina ele pode usufruir disso. Por outro lado, os veículos estão exigindo as imagens em RAW (o bruto, como se fosse o negativo, sem formatação prévia) afim de diminuir as possibilidades de interferências técnicas.

2) Você acha que hoje o fotojornalismo digital pode ser interpretado utilizando as mesmas teorias construídas para o fotojornalismo analógico? Praticar o fotojornalismo, enfim...

FH - Eu acho que pode, sim, só que com muito mais rapidez do que com o analógico.

Quer dizer, os conceitos básicos do analógico, que a gente aprendeu, como estudos do Barthes, do Philippe Dubois. Questão do enquadramento acho que tudo é válido hoje. Luz, conceitos da luz, enquadramento, exposição, corte, regra dos três terços...

FH - Tudo, tudo. Para quem aprendeu isso, continua a mesma coisa. Só que muito mais rápido. Você consegue hoje em dia fotografar com a sua máquina, passar já para o seu celular e já distribuir essa foto para o mundo inteiro. Porque o fotojornalismo impresso, ainda ele é no dia seguinte, mas todo jornal que se preze já tem a sua versão *online*. Então o fotojornalista não tem mais o luxo de fazer uma pauta, chegar na redação, descarregar, transmitir, não. Ele tem que ter a rapidez de transmitir aquilo porque aquilo já vai para o ar.

Fotografar, transmitir, parece que hoje é uma pegada muito mais rápida do que antigamente, né?

FH - Muito mais, né. Antes a gente fotografava, mandava o filme para o laboratório, aí a foto era impressa, o editor escolhia...

3) Mas e o ato fotográfico? Você acha que hoje também é mais rápido? O clicar... O cara chega *clac, clac*, clica, do mesmo jeito do analógico?

FH - Depende do que for.

4) Você acha que hoje alterou a questão da leitura da imagem do ponto de vista do leitor? Você acha que o leitor, atualmente, quando ele vê uma foto no jornal, ele faz a mesma leitura da época do analógico? Ou essa leitura pode ser diferente também?

FH - Eu acho que se for um leitor jovem, ele vai, se for no jornal, vai achar isso já antigo. A foto, ele já vai achar antiga, porque ele é um cara que vê aquilo nas redes sociais, nos sites, então ele vai achar antigo. Agora, em termos de luz e de enquadramento, mudou pouca coisa eu acho. Em relação às cores, à profundidade de campo, com as lentes mais claras, de hoje em dia. Porque existe uma tendência, com todos os fotógrafos, principalmente os fotógrafos de guerra, fotógrafos de rua, de usar lentes fixas e com aberturas mais claras, entendeu?

O que possibilita mais chances de acerto?

FH - Não. Possibilita você ser um fotógrafo mais compacto, como se era antigamente na época do Robert Capa, que trabalhava com uma 50 [mm] só e nada mais. Para ser um cara compacto, estar no meio da 2ª Guerra Mundial, correndo pra cá e pra lá com uma bolsinha só e uma maquininha pequena.

Ter mais versatilidade, né?

FH - A gente já passou por uma época que os fotógrafos carregavam, assim, uma porrada de equipamento, aquela coisa física, pesada. A tecnologia chegou, daí todo mundo queria ter computador, 3 lentes...

Lente grande, boa, 20 kg, 25 kg.

FH - Então, principalmente para rua, e para guerra, quanto mais compacto o cara for, melhor.

5) E do ponto de vista da questão da verdade? A gente usa até o termo que a fotografia é o testemunho da verdade até certo ponto. Você acha que, no tocante a essa questão da fotografia e a verdade, você acha que pode ter mudado atualmente com o digital?

FH - Não, eu acho que não.

Você acha que ela ainda continua sendo algo que comprova que alguma coisa aconteceu?

FH - Claro, acho que ela é um documento. Como era antigamente, se, quem estiver usando ela, tiver documentando o que foi feito e não houver manipulação, né. Porque com os softwares que existem hoje em dia, mas que já existem há algum tempo desde a época do analógico – porque a gente tem que lembrar também que na época do analógico já existia o Photoshop, tudo era digitalizado.

Dá pra falar que o processo digital no jornal entrou antes propriamente da fotografia digital porque o scanner normal já era digital...

FH - Já era uma digitalização da foto.

Exatamente.

FH - Então, a documentação continua sendo fiel ou até mais.

6) Podemos falar que o repórter-fotográfico digital pode ser comparado ao repórter-fotográfico analógico, quanto a questão da estética? Hoje em dia, é usada a mesma estética? Digamos, uma boa foto hoje, uma boa foto na época do analógico, seria a mesma foto? Ou a fotografia digital traz uma outra questão da estética também na foto?

FH - Eu acho que não, eu acho que existem os saudosistas que acham que... Que nem vinil... Tem muita gente que acha que as cores que tinham no filme, no tempo da química, no C41 que era usado no filme colorido, ficava alguma coisa. Realmente ficava o resquício de alguma coisa, de alguma

química, de algum tipo de impressão. Mas é isso que a gente falou. Isso daí, o filme, ele era digitalizado, e aí antes dele ir para a página, por exemplo, de um jornal ou antes dele subir para um *site*, ele recebia um tratamento, uma limpeza, se tivessem algumas impurezas do filme, por exemplo.

Como se uma foto analógica fosse tratada digitalmente?

FH - É, é isso que acontecia sempre. Então não existe muito isso da mudança da estética. Isso vai muito do olhar de cada um, de cada fotógrafo. E assim, a não ser uma diferença mínima de luz entre um filme e outro. Por exemplo, um filme de ASA 100, ele puxava mais para um azul; um filme de ASA 800 ele puxava mais para um amarelo, entendeu? Da mesma maneira que um cara vai usar o ISO dele, o ISO dele ele vai puxar. Ou então, o tipo de luz que ele tá medindo é na sombra, é no sol, e aí isso vai estar mais azul ou mais amarelo. Tem uma briguinha entre *Nikon* e *Canon*, por exemplo. Todo mundo acha a *Nikon* muito mais quente, tem uma temperatura de cor muito mais quente do que a *Canon*, por exemplo, que é uma temperatura mais fria, mais puxando para o azul, a outra mais puxando pro amarelo. Então, essa estética é independente de analógico ou digital.

7) Você acha que o fotojornalismo, hoje, sofre mais, com mais influência da questão da manipulação hoje no digital do que na época do analógico?

FH - Então, depende do que for manipulação, né. Manipulação para mim é você inserir alguma coisa na foto que não existe. O resto é tratamento. Você tratou a foto, você deu um contraste a mais nela...

Você adequou a foto para as especificações do jornal...

FH - Você iluminou um pouquinho mais onde tinha uma sombra. Você não inseriu nenhum elemento que não existia na foto, então isso não é manipulação nenhuma. Mesmo porque, se você manipular uma foto e colocar um elemento que não existia nela, hoje em dia é muito mais fácil você descobrir isso do que na época do analógico. Porque todas as máquinas e todas as fotos elas têm registradas em cada foto, cada jornal que você trabalha... Para você transmitir uma foto para o jornal, eles exigem que tenha uma série de dados que sejam inseridos naquela foto. Os dados técnicos da imagem. A própria câmera registra dados técnicos da imagem. Por exemplo, por uma foto você pode conseguir... Se você roubou a minha máquina e se você postar uma foto que você fez com a minha máquina roubada no *Facebook*, por exemplo, eu posso achar você, saber aonde aquela foto foi tirada. Porque existem coisas, existem dados inseridos na foto que te levam à pessoa ou local em que a foto foi feita, entendeu? Então, isso é uma maneira de se assegurar que a coisa não foi manipulada e de onde foi feita a foto, que horas ela foi feita. Tem milhares de informações ali, que antes [no analógico] não existiam, que é o IPTC de cada foto.

8) Como você vê a questão do jornalismo ou do fotojornalismo participativo? Do lance dos cidadãos mandarem imagens para os veículos, portais, jornais impressos, para os mesmos aproveitarem esse material?

FH - Eu acho que é válido, que é positivo. Eu vou dar o exemplo de uma rádio que tinha aqui em São Paulo antes de todo mundo estar com celular. Todo mundo já tinha celular, mas não tinha, por exemplo, *Waze*, não tinha os aplicativos de você saber onde estava mais trânsito, onde estava menos trânsito. Essa rádio, o que ela pedia? Ela pedia para todos os ouvintes dela ligarem na rádio e falar "ó, a Rebouças tá lotada", "ó, a Heitor Penteado tá lotada", "ó, tem um acidente aqui...". Então, quem estava escutando aquela rádio, rolava uma troca de informação ali, entre os ouvintes da rádio, entendeu? Isso ajudava a rádio com o jornalismo amador, uma prestação de serviço que você estava colocando. Então, eu acho que se um veículo tem essa possibilidade de ter fotos de leitores, de ter fotos amadoras, de leitores que querem... "Ai, caiu um helicóptero na frente da minha casa...", pum, fez a foto e mandou para um veículo qualquer, pô, ele tem essa oportunidade de usar. Mas ele [o veículo] não vai viver disso, não vai conseguir viver disso, entendeu? E nem a pessoa que está mandando a foto também não vai conseguir. Nenhum dos dois vai conseguir viver disso.

Simplesmente é válido...

FH - Eu acho válido.

9) Interfere na empregabilidade do repórter-fotográfico? Você acha que estão usando essa mão-de-obra das redes sociais e isso interfere?

FH - Acho que não, acho que em uma época até chegou-se a pensar nisso, que os fotógrafos iam perder os empregos, mas eu acho que não. Eu acho que cada vez mais, sabe, se o amador está aprendendo a fazer fotos com o celular dele, a gente está aprendendo a tirar fotos com nossas máquinas, passar para os nossos celulares, distribuir com uma rapidez muito maior para mais veículos do que um cara só que coloca aí no *Facebook*. Então, eu acho que são duas coisas diferentes, eu acho que é legal, eu acho que é bacana essa difusão da fotografia. Acho que para o fotógrafo, de certa maneira, é bom.

10) A grande difusão de imagens pelas redes sociais tem causado uma banalização da fotografia de imprensa ou da fotografia mais de revista, jornal impresso, por exemplo?

FH - Não, eu acho que pelo contrário, isso valoriza.

11) A nova tecnologia digital pode colocar o repórter-fotográfico como um “cumpridor de pautas”, fotografando com maior rapidez, produzindo fotos menos reflexivas? Quer dizer, essa tecnologia atual, pode, digamos, fazer com que o jornalista seja apenas um cumpridor... Vai lá, fotografa... Ou pelo contrário, ele participa mais do processo da elaboração do jornal como um todo?

FH - Acho que tem mais chance de participar e foi como eu te disse, a tecnologia digital, ela não ajuda nada se o cara não sabe a técnica de fotografar. Se ele não sabe a técnica de fotografar, não adianta ele ter a máquina mais maravilhosa na mão. Ele não vai saber, entendeu? Ele vai colocar no automático ali e vai fotografar, mas isso qualquer um pode fazer. Agora, ele não vai ter o que ele quer. Ele vai ter o que a máquina está dando para ele. E o que a máquina está dando para ele, pode ser uma foto escura, pode ser uma foto borrada, pode ser um monte de coisas. Isso daí acontece desde a época da fotografia analógica. Então, a tecnologia, só quero deixar bem claro isso, que a tecnologia digital não tem nada a ver com a técnica fotográfica.

12) Mas, Frâncio, ainda nessa questão, por exemplo, antes o fotógrafo era pautado para fazer uma foto, ele fotografava e deixava aquela foto no jornal. Hoje, ele fotografa e deixa essa foto ou ele trabalha um pouco mais em cima dessa foto? Com texto, até certos tratamentos... Você acha que mudou isso aí?

FH - Eu acho que mudou, eu acho que com a fotografia digital chegaram os programas de tratamento. Programas de tratamento já existiam antes, né? O Photoshop já existia antes da fotografia digital. Então, chegaram outros programas que você tem mais fluidez, que você é mais rápido para tratar uma foto e programas de transmissão de foto. Então você tem mais tempo pra isso, mas você na verdade... Se a gente for comparar quando a gente fotografava com filme, chegava, entregava o filme para o laboratorista e pronto, acabou. Você via só depois a foto, no jornal do dia seguinte. Hoje em dia, você tem que fotografar, descarregar no seu computador, editar, fazer essa edição de uma maneira rápida dependendo da pressão que você está sofrendo naquela hora. Se está perto do fechamento ou não, se você está em outra cidade... E dependendo da situação em que você se encontra. Então, você tem que editar aquilo, legendar, colocar legenda em todas as fotos explicando exatamente que situação é aquela, porque, hoje em dia, a legenda tem que ser cada vez mais complexa e mais clara para que não tenha dúvida do que você fez. Porque você está mandando a legenda e quem está recebendo está acreditando no que você fez. Então você não vai colocar qualquer coisa. E a transmissão.

13) E o tratamento também, Frâncio? Dá pra falar que o tratamento também? Porque edição, a meu ver, é o fato do cara escolher dentre várias fotos, então teria o tratamento também.

FH - Então é você descarregar, editar, tratar e transmitir.

14) Para finalizar, Frâncio, daria para falar, em poucas palavras, qual é hoje o papel do repórter-fotográfico dentro do jornalismo?

FH - É o mesmo papel de sempre. O de documentar a realidade que existe em volta dele ou da missão que ele tem que cumprir, que foi lhe dada, entendeu? Trazer informações através de imagens. É a documentação da realidade, o que o fotojornalista sempre fez, o que o Robert Capa fez e é o que o fotojornalista continua fazendo da mesma maneira.

15) Como você vê a questão de uma fotografia de imprensa mais autoral, mais subjetiva, que abra mais chance para interpretação. São fotos opinativas que alguns falam, outros falam que são fotos autorais, umas fotos mais trabalhadas, mais até se aproximando, de repente, de questões da arte... Como você vê esse tipo de foto, Frâncio?

FH - Eu acho que isso está acontecendo cada vez mais. Acho que cada vez mais os jornais, os veículos todos de uma forma geral, inclusive os digitais, querem cada vez mais um olhar autoral sobre um fato, uma situação. Um documentário que ele vai fazer. Eu tive a oportunidade de assistir a uma palestra da curadora de fotografia do MoMA e ela falou, da mesma maneira que acontece o contrário, os veículos estão interessados num olhar autoral, o MoMA, por exemplo, está interessado, dentro da área de fotografia deles, de ter documentários. Então, a coisa está cada vez mais perto, sabe? O fotojornalismo, arte e a fotografia autoral estão cada vez mais se fundindo de uma maneira. Mais próximos. As pessoas, hoje em dia, coisa que antigamente não queriam, mas hoje em dia elas querem ter fotos de fotojornalismo na parede da casa delas. Hoje em dia, as pessoas querem um fato real, de repente, enquadrado e emoldurado na parede de casa.

Flávio Florido

Repórter fotográfico e editor com mais de 25 anos de experiência. Repórter fotográfico e editor do jornal Folha de São Paulo e atualmente repórter e editor do Portal UOL também do Grupo Folha.



Flávio Florido em cobertura das Olimpíadas de Londres, 2012
Fonte: arquivo pessoal



Nesse show intimista, as cantoras do Mawaca fazem uma apresentação com vozes e percussões tocadas por elas mesmas Fonte: Flavio Florido

1) Podemos afirmar que atualmente vivemos um novo padrão de produzir fotos em relação há 20 anos atrás?

Flávio Florido- Eu acho que a essência continua a mesma. Talvez tenha mudado a forma do processo, mas se a pessoa tem interesse em levar a profissão fotojornalista a sério e documentar o que realmente está acontecendo, ela tem que seguir os mesmos princípios, que são: não alterar, não mentir... São princípios que no analógico já eram feitos. É importante relacionar a verdade com a imagem e saber o impacto que aquela imagem pode causar nas pessoas.

2) É possível contar as mudanças que ocorreram no cotidiano do repórter fotográfico com a entrada da fotografia digital?

FF- Em função dessa mudança o repórter tornou-se um profissional muito mais completo porque além dele conhecer fotografia e técnicas fotográficas, que era muito mais difícil para ter acesso, ele passou a entender do digital, que eu considero muito mais fácil, só que, além disso, é necessário entender de programas de computador, foto panorâmica, vídeo... Tem se tornado um trabalho muito mais multimídia e o profissional tem que estar preparado porque, além de conhecer de fotografia, ele tem que conhecer de programas de computação, habilidades que não eram necessárias com a fotografia analógica. Atualmente tudo está focado diretamente na informação, antigamente não se fazia legenda, hoje ela é utilizada, então o repórter tem que saber falar bem, saber escrever bem a norma culta da língua, entre outras especificidades que se fazem necessárias, ele tem sido obrigado a começar e a terminar todo o processo sozinho, são coisas que antigamente o repórter não tinha condição.

3) Quais as vantagens e desvantagens com o padrão digital?

FF- A desvantagem é que o mercado está sendo desvalorizado porque todos fazem, não há mais uma valorização do serviço. A grande maioria das pessoas não tem noção do valor que a fotografia tem, ou mesmo do impacto que uma imagem pode causar na vida do leitor, o brasileiro em geral não tem consciência da necessidade de respeitar o outro, de respeitar o meio em que vive, e isso é muito preocupante. Fotografar de forma aleatória, sem ao menos ter consciência do que pode acontecer, pode causar grandes transtornos e um grande exemplo disso é quando você vê reportagens sobre pessoas que cometem suicídio por terem tido imagens pessoais publicadas. Atualmente não tem como ter um controle do que é publicado, com o advento da internet a publicação de imagens ficou muito acessível, as pessoas precisam ter mais consciência da importância e do valor de uma imagem, mas esse também é um processo bastante lento.

4) Sem falar especificamente do repórter fotográfico, você percebeu mudanças na rotina dos profissionais com a entrada da fotografia digital?

FF- Houve mudanças para todos os profissionais, na redação não é mais possível trabalhar sozinho. Atualmente estou fazendo um vídeo, mas eu não domino essa área, e então, tenho recebido auxílio de vários colegas; antigamente isso era mais separado, cada um tinha a sua função, de qualquer forma, essa interação permite que o produto final seja mais bem elaborado.

5) Houve dificuldade de adaptação com a transição do analógico para o digital?

FF- Existe dificuldade até hoje, até hoje vivemos em constante aprendizado e às vezes tudo parece muito difícil. Em geral as pessoas têm certa resistência de fazer o novo, além disso, muita gente já tinha uma condição estabilizada, e com a transição, tiveram que reaprender, tiveram que engatinhar novamente, mas eu acho que o processo é de constante aprendizado.

6) É possível afirmar que a fotografia digital permite maior manipulação de uma imagem?

FF- Acredito que existam várias formas de ver a manipulação, por exemplo, no aspecto do fotojornalismo, quando você tem um evento marcado, a exemplo de eventos sociais, eventos com a presidente dentre outros que haja um script e você já saiba o que vai acontecer, para mim isso já é uma forma de manipulação, e sendo assim, já não é fotojornalismo. É uma questão de perceber o quanto você pode alterar a imagem sem alterar a foto.

7) Existe diferença entre tratamento de imagem e manipulação de imagem?

FF- Eles são diferentes, mas ao mesmo tempo pode não ser, depende. Vivemos em um momento no qual as pessoas já não têm interesse em ver aquilo que é verdadeiro, elas querem uma espécie de embalagem, algo que esteja perfeito. Acredito que tratamento é quando se aproxima a imagem o mais possível da realidade, quando não há grandes divergências do que de fato ocorreu.

8) O que você acha do veículo identificar uma foto que foi retocada, para que o leitor saiba que de alguma forma aquela foto foi mexida?

FF- Essa é uma questão que não faz parte do meu cotidiano, eu não participo da fase de manipulação, de qualquer forma, para mim, o melhor é não manipular e não fazer qualquer tipo de alteração que possa distorcer a realidade. Posso lhe garantir que você nunca verá uma fotografia minha manipulada ou alterada.

9) Com o advento da tecnologia digital é possível afirmar que a foto de imprensa perdeu credibilidade?

FF- Não acredito nisso, acho que o que ocorreu com a imprensa é que ela vem sendo muito mais questionada do que era antes, e de certa forma, isso é bastante positivo porque faz com que possamos pensar no que estamos fazendo, nos faz perceber que a qualquer momento alguém pode solicitar uma informação, isso é bem positivo, até porque, fica mais participativo.

10) Como você vê no jornalismo participativo a prática dos cidadãos encaminharem fotos para os veículos de comunicação?

FF. Antigamente eu tinha receio, mas hoje vejo como algo positivo, mesmo porque, você não pode estar em vários lugares ao mesmo tempo. Também vejo como uma forma de receber a opinião da pessoa que está participando, às vezes ela pode ter uma visão ou uma opinião diferente da que uma pessoa da redação teria se estivesse no local, essa é uma forma de constatarmos a verdade, entretanto, é necessário ter alguém com experiência que possa checar toda a informação.

11) É possível dizer que essa participação afeta na empregabilidade do repórteres fotográficos?

FF- Atrapalha um pouco, por isso é necessário ter na redação alguém que tenha experiência e que interprete bem o assunto.

12) É possível afirmar que com o avanço da fotografia digital o repórter passou a fotografar de forma mais mecânica?

FF- Eu acho que isso é muito particular, eu, por exemplo, não mudei a minha forma de fotografar, mas também tem todo um conceito e uma preparação. As pessoas mais preparadas conseguem fazer um trabalho melhor, quando se conhece o processo todo não muda muita coisa.

13) Devido a gigante produção de fotos existe uma vulgarização da linguagem fotográfica?

FF- Eu acho que o que ocorre, não só na fotografia, mas em todos os setores, é que existe uma gama de possibilidades infinitas, e antigamente, o acesso que tínhamos era muito restrito, hoje em dia todo mundo pode enviar a fotografia. Eu acho que não mudou, acho que algo que sempre existiu e irá continuar existindo é a necessidade de desenvolver o interesse das pessoas.

14) Como você vê a questão da possibilidade de uma foto mais autoral, uma foto que o repórter fotográfico possa imprimir, expor uma opinião e atribuir um valor para a imagem?

FF- Teoricamente não se pode ter opinião, a opinião tem que ser ausente, e quanto mais ausente melhor é para conseguir transmitir a mensagem que se tem interesse em passar, porque a opinião do repórter não está vinculada ali. Quando você desenvolve um trabalho e coloca a sua opinião isso pode lhe atrapalhar.

15) Como você vê aquele caso de jornalismo participativo no site UOL com a foto do acidente da TAM, em que as pessoas ficaram na dúvida se era real ou se não era real, é por isso que você acredita na necessidade de ter cuidado com esse tipo de fotografia?

FF- No momento que aconteceu eu não estava na redação, eu não cheguei a ver a fotografia, mas eu acho que o excesso de imagens permite que as pessoas percam um pouco a noção sobre o que é verdadeiro ou não. Muitas vezes as situações ocorrem devido à necessidade do imediatismo, de qualquer forma, acredito que o autor teria que ser um grande profissional de informática para manipular a imagem.

16) Em relação a fotografia do Alan de Almeida, como você avalia a possibilidade de ele ter colocado a máquina dentro de um aquário para fazer a imagem, é uma forma de manipulação ou não?

FF- Acho que na verdade isso seria uma ilustração, acredito que possa ser visto e ser considerado como ilustração, e se por acaso ele admitisse ter colocado a câmera dentro do aquário, seria válido.

17) Até que ponto o fotógrafo pode interferir em uma foto?

FF- Nunca! Em nada! O fotógrafo jamais pode interferir em uma imagem. É necessário saber a verdade que está na imagem, a pessoa que está envolvida fez com qual propósito? Acredito que esse seja um aspecto muito interessante de se pensar, de olhar. O fotógrafo não pode interferir, não pode ter opinião.

Dario Oliveira

Repórter fotográfico da *Folha de São Paulo*, *FuturaPress*, *Código 19* dentre outras agências fotográficas. Com mais de 10 anos de experiência já trabalhou nos principais jornais do Brasil.



Obras da Linha 6-Laranja do Metrô vão alterar o tráfego de veículos por até três anos na região do Pacaembu Dario Oliveira/Codigo19/Folhapress

1) O fotojornalismo digital introduziu inovações suficientes de tal modo que possa ser chamado de um novo paradigma ou padrão?

Dario Oliveira - Estou atuando na área de fotojornalismo há 3 anos, não tive contato com fotografia analógica, porém, devido o expertise acumulado nestes anos, creio que com os novos recursos das câmeras HD/SLR o trabalho para fotógrafos desta nova geração ficou mais “fácil”, para os fotógrafos mais experientes abriu-se um novo horizonte de possibilidades, o que veio a ser possível com o aumento do ISO, velocidade, compensadores de luz, white balance, edição e envio de imagens da própria máquina e por aí vai.

2) O fotojornalismo digital com suas inovações pode ser interpretado e analisado pela mesma teoria construída para o fotojornalismo analógico?

DO - Fotojornalismo em relação à mídia final pode ser definida (para mim) em uma única palavra - CONTEXTO - tanto para o analógico ou digital, se a imagem define bem o fato, não vejo diferenças nos dois segmentos.

3) A foto digital alterou a “leitura” da imagem do ponto de vista do leitor?

DO - Como mencionei na questão 2, não, na minha opinião não muda.

4) O repórter fotográfico digital pode ser comparado ao repórter fotográfico analógico quanto às questões técnicas e estéticas?

DO - Fotógrafo é fotógrafo, porém qualquer pessoa pode efetuar um registro de um flagrante, contextualizar o fato, representar no registro ONDE, COMO E QUANDO, já basta para levar informação ao público midiático em geral.

Exemplos:

Glamour – um flagrante de atores em atividades diárias normais ou constrangedoras, feita por uma câmera analógica, HD SLR ou celular, é fotojornalismo.

Crime - uma pessoa esfaqueando outra, cabe também (na minha opinião) como fotojornalismo.

O que ocorre é, nunca com um registro capturado por um jornalista com o celular, irá ter o background de um fotógrafo experiente por trás deste registro, juntamente com a capacidade de contextualizar o fato de forma realmente eficaz.

Posso complementar: jornalista, amador, cidadão comum, podem executar um registro contextualizado, mas um fotojornalista pode contar uma história toda, em muitas vezes, em uma única foto.

5) Você considera que o fotojornalismo digital pode sofrer influência da manipulação da imagem mais facilmente que o fotojornalismo analógico?

DO - Sempre comento isso com meus colegas da área, registro de um fotógrafo experiente, sempre passa o grau de experiência em seus registros. Meus registros incluem sempre alguma coisa de semiótica, simbologia e temperatura para destacar sobre e do que se trata a cena. Por exemplo, em uma pauta de carnaval, uso cores quentes e aplico algum tratamento na pós-produção para realçar o calor da cena, saturação de cores para destacar a alegria do momento. Com o imediatismo da notícia, trabalhar com arquivos em formato RAW, e fazer pós produção em softwares de edição, ao meu ver, é válido e eficaz. Porém condeno a manipulação digital nos casos em que se altere o real contexto da cena.

6) Como você vê o fotojornalismo participativo ou a prática dos cidadãos encaminharem fotos para a imprensa?

DO - Ninguém vive de ar, mas, sinceramente ainda contemplo uma luz no fim do túnel para os fotojornalistas que procuram aplicar seus conhecimentos em seus registros, como mencionei acima, registrar alguma coisa do mundo pode fazer, contar uma história, passar realmente uma mensagem com seus cliques, só um fotógrafo experiente pode fazer de forma objetiva e eficaz. Creio que, o fato dos veículos midiáticos estarem neste boom de vídeos e fotos de celulares, vai cair em descrédito, o que acarretará em problemas para quem os utiliza em seus veículos. Digo isso pois, imagine a procedência destes arquivos em um mundo onde tudo pode ser manipulado. Quais problemas a aplicação deste material pode trazer para um veículo de mídia? Um fotógrafo de renome, com expertise, preza pelo seu trabalho, tem um nome a zelar. Este profissional, em médio prazo, vai voltar a ser valorizado.

7) Atualmente qual é o papel do fotojornalista?

DO - Contextualizar um fato através do seu olhar, ter responsabilidade de fornecer qualidade e veracidade com rapidez aos seus parceiros.

8) A nova tecnologia digital coloca o fotojornalista como um cumpridor de pautas, fotografando com maior rapidez e produzindo fotos menos reflexivas?

DO - Para os que não tem o expertise sim, creio que tanto as agências que agregam este tipo de profissional e as mídias que as consomem devido a preço e rapidez, a qualidade da notícia que chega ao público fica bem degradada. No meu caso, falando pelo segmento de trabalho que faço, é bem diferente (devido ao fato de me dedicar 100% do meu tempo a essa atividade durante 3 anos), mesmo com o imediatismo que os tempos atuais exigem, contemplo minhas “pautas” como um ensaio, como um documentário, isso só vem com horas e horas de trabalho de um fotógrafo. Ao meu ver, isto é o que separa o joio do trigo, muitos dos meus colegas que já tem um certo tempo na profissão, ainda não contemplam e não enxergam a pauta desta forma, o que é um diferencial. Não adianta ser um “happy finger” e sair clicando duas mil fotos por pauta, se o cara não usa a cabeça e

não tem técnica, o resultado final é o mesmo que comparar o desenho de uma criança com um quadro de um artista adulto. Complementando, um fotojornalista ou um bom fotógrafo se posiciona bem, faz estudo de campo em suas áreas de atuação e por aí vai. Registro contextualizado, na sorte, qualquer um pode fazer utilizando qualquer recurso atual, até mesmo com *drone*, celular o que for, mas o olhar de um fotógrafo experiente, nada substitui.

9) A grande profusão de imagens tem proporcionado uma vulgarização da linguagem fotográfica?

DO - Sim, isso é fato, mas creio que seja um boom, uma bolha, a mesma geração que está fotografando nas pautas duas mil fotos pra tirar um registro que presta, vai desenvolver o seu “paladar” para consumir algo de melhor qualidade. Esta geração “self”, de uma forma ou de outra, irá enxergar a fotografia mais refinadamente, num futuro próximo, vai exigir uma qualidade melhor de portais virtuais ou de mídia impressa.

10) Como você vê a questão da foto autoral, ou seja, da possibilidade do repórter produzir fotos mais interpretativas e opinativas?

DO - No meu caso, como comentei acima, uso tudo que aprendi nestes anos atuando nas ruas, nos meus registros, as fotos interpretativas e opinativas já se definem assim quando são efetuadas. Digo isso, pois, mesmo um jornalista que escreve artigos ou um fotógrafo experiente, em papel ou virtualmente, está transcorrendo, de uma forma ou de outra, o que ele vivencia ou vivenciou. Nada é cem por cento imparcial!

O que ocorre é: qual mídia consome seu trabalho?

Em qual segmento do público esta mídia atua?

Qual seu posicionamento político ou partidário?

Exemplo: já fiz registros do decorrer de diversas manifestações em prol de um segmento partidário e de outro, a mídia X, publicou a manifestação em seu início, conotando falta de adesão a determinada causa.

Já a mídia Y, publicou registros do ato com volume, conotando grande adesão ao ato.

O fotojornalista faz o registro, quem dá o rumo da coisa toda, são as mídias impressas ou virtuais. Mesmo tentando manter imparcialidade (no meu caso).

Su Georgios Stathopoulos

Fotojornalista mestre em Comunicação Social trabalhou como repórter fotográfica no jornal “Diário de Bauru”, “Jornal da Cidade” e Folha de S. Paulo. Atualmente professora universitária e autônoma como fotógrafa.



1) Há 20 anos atrás estávamos em um momento analógico, passamos por um momento híbrido e hoje vivemos o modelo digital, então daria para afirmar que vivemos um novo padrão em relação a produção da fotografia?

Su G. Stathopoulos - Eu acho que é possível pensar em um novo suporte, mas não em um novo padrão. Você está usando a mesma fotografia, no sentido da fotografia jornalística, informativa, o conceito dela é o mesmo, o suporte que é outro, mas será que a fotografia não é a mesma? Você não pensa da mesma forma? Temos mais rapidez, um deadline mais curto... Mas eu acho que a produção, o ato fotográfico em si, ele é bem próximo do que era, tem a ideia, tem a informação, tem a pauta, a questão do suporte que é outra. Acredito que não é mais necessário ter uma relação tão distante quanto era antes, pois, hoje você já vê a sua foto na hora, já trata a foto e possível padronizar a fotografia da maneira que você gosta, e antes era necessária a participação de outras pessoas, mas o ato fotográfico é o mesmo. Embora a evolução tecnológica tenha agilizado o trabalho do fotógrafo, eu acho que por outro lado complicou um pouco, o fotógrafo acaba sendo mais sintético, tem que enviar a foto rapidamente... Mas é bem melhor fotografar com o digital do que com o analógico, nem se compara.

2) Você acha que hoje o fotógrafo fotografa na base da tentativa e erro, vai fotografando até sair uma fotografia boa?

SGS - Eu acho que quem pensa assim é o fotógrafo amador, pois profissionalmente você já tem uma noção, você carrega essa noção da época do analógico. Quando você vai na base da tentativa e erro, você não sabe fotografar. Tem situações que são precisas, você não pode fazer errado, não tem como errar.

3) Quais foram as principais mudanças no cotidiano do repórter depois da entrada da fotografia digital?

SGS - Eu peguei a mudança de suporte, e o que eu percebia em relação ao trabalho, é que as redações foram fechando as edições mais cedo, com isso, o fotógrafo tinha que mandar as fotos mais rapidamente, o que fazia com que as pautas acabassem ficando mais fragmentadas, pois o fotógrafo saía com um horário bem curto e tinha que fazer o envio mais rápido. E se acontecesse alguma coisa legal depois? Aí acabava não fazendo, então eu acho que isso culminou no comprometimento do trabalho do fotojornalista. Ele tinha que fazer tudo muito rápido, e se a coisa mais importante acontecesse depois do envio? Acredito que tenha ocorrido um pouco de precarização do trabalho, o esse foi um dos problemas que o digital trouxe, pois, atualmente existe muita gente mandando foto, fazendo foto... Mas... Será que a foto tem uma boa qualidade? O amador está preocupado com o registro, mas não tem a cultura fotojornalística que o profissional tem. Acho que existe um empobrecimento do mercado fotográfico. As agências estão produzindo fotos com preços pífios, as redações estão enxugando, e com isso, a qualidade da fotografia acaba sendo suspeita e isso acaba empobrecendo o mercado.

4) Em sua opinião, quais as vantagens e desvantagens com o padrão digital?

SGS - Acredito que uma das principais vantagens é não precisar perder tempo com a revelação das fotos, dessa forma, é possível ganhar muito mais tempo trabalhando com o digital. É muito mais tranquilo trabalhar com o digital, antigamente tínhamos 36 fotogramas para trabalhar e hoje temos uma infinidade, não é necessário ficar trocando o filme. Você tem um pensamento diferente no ato fotográfico, mas a gente traz um pouquinho da questão da linguagem do analógico. Eu acho que acaba ganhando na fotografia digital, é pensar fotograficamente de forma analógica que faz o fotógrafo ser mais superior, o faz pensar mais.

5) Sem falar especificamente do repórter fotográfico, outros profissionais tiveram suas funções modificadas com a entrada da fotografia digital?

SGS - Eu acho que alterou todo o mercado. Alterou não somente o mercado da fotografia, mas também a produção. Atualmente existe uma acessibilidade intensa de gente que não tem linguagem fotográfica, não tem cultura fotográfica, mas se acha fotógrafo e, esse tipo de pessoa às vezes tem gama tecnológica muito mais estruturada do que a pessoa que tem somente a proposta da fotografia em si, e de repente, o amador, devido ao seu maquinário, consegue um espaço que muitas vezes o fotógrafo não consegue por ter uma limitação tecnológica, e isso eu vejo como um problema. Eu acho

que o desafio do fotógrafo é procurar cada vez mais melhorar a sua estrutura, até para criar um paralelo com as fotografias mal tiradas, as fotografias produzidas em grande escala.

6) A partir de 1995 os jornais começaram a utilizar máquinas digitais, os repórteres que trabalhavam com a analógica tiveram dificuldade de adaptação?

SGS - Tivemos dificuldade em nos adaptarmos principalmente na produção. A maneira de fazer, de produzir com a digital era totalmente diferente, teve todo um confronto em como enviar a fotografia, em como os jornais colocariam a fotografia disponível internamente - então foi toda uma adaptação, mas foi uma adaptação rápida, na verdade. Acredito que quando se tem uma cultura fotográfica mais sólida, a adaptação se torna mais fácil. É mais fácil você aprender a usar a tecnologia do que aprender a fazer fotografia. É mais fácil aprender a apertar um botão do que aprender um conteúdo, uma linguagem, um sentido.

7) É possível afirmar que a fotografia digital permite maior manipulação de uma imagem?

SGS - Acredito que permite, mas, eticamente não combina, sobretudo a foto jornalística, ela não tem sentido se houver manipulação. De qualquer forma quando uma pessoa antiética manipula uma foto, um especialista em manipulação irá denunciar, pois, a fotografia jornalística é aceita por ser real, esse é o princípio do fotojornalismo, o registro da realidade, sendo assim, se for manipulada irá haver uma intolerância, tanto é que todas as pessoas que tentaram fazer isso foram pegadas e desmoralizadas. Não tem como manipular a realidade.

8) Existe diferença entre tratamento de imagem e manipulação de imagem?

SGS - O tratamento é você alterar o contraste, a saturação entre outros itens que possibilitam que aquelas imagens fiquem de acordo com a linha editorial do próprio veículo que irá utilizá-la, em contrapartida, manipular uma imagem é colocar elementos que não existem ou fazer uma fotomontagem.

9) O que você acha do veículo utilizar um selo para identificar uma foto que foi retocada, para que o leitor saiba que de alguma forma aquela foto foi mexida?

SGS - O jornalismo já fala isso, mas a moda, a publicidade não fala. Você não vê uma foto publicitária com uma estética duvidosa, você só vê perfeição, a foto publicitária tem que seduzir, não pode ter nenhum defeito nela, ela é feita para não haver nenhum tipo de questionamento sobre a qualidade dela, mas a jornalística tem que ser avisada, não dá para não ter ética quanto à manipulação que é feita.

10) Com o advento da tecnologia digital é possível afirmar que a foto de imprensa perdeu credibilidade?

SGS - Não dá para dizer que perdeu credibilidade, até porque, eticamente não se pode inserir elementos em uma situação, por exemplo, se a imagem retrata um acidente, não dá para colocar mais sangue na cena para chamar mais atenção para a imagem. Isso seria antiético, e é facilmente notável, um especialista identificaria elementos que não são pertinentes àquela imagem.

11) Como você vê no jornalismo participativo a prática dos cidadãos encaminharem fotos para os veículos de comunicação?

SGS - Torna o mercado mais precário. Se uma empresa recebe gratuitamente um material de baixa qualidade, por que ela vai se preocupar em manter uma equipe que é cara? Acho que precariza o leitor, precariza o veículo e o mercado. Tem muita gente boa que está fora do mercado porque não tem onde trabalhar e com isso vai para um mercado paralelo.

12) Então isso afeta na empregabilidade dos repórteres fotográficos?

SGS - Com certeza. A prova disso é o mercado das redações que está cada vez mais enxuto. Eu poderia dizer que estamos vivendo uma crise hoje, e que essa crise é motivada pelo excesso de imagens, pelo excesso de produção sem muita qualidade.

13) É possível afirmar que com o avanço da fotografia digital o repórter passou a fotografar de forma mais mecânica?

SGS - Acho que não, não acredito que ele esteja trabalhando de forma mais mecânica. O que eu acho é que ele sofre mais pressões, ele sempre sofreu muita pressão, sempre teve muitas pautas, pouco tempo. A pressão, na verdade, sempre foi um pouco a característica da nossa identidade profissional. Acho que essa é a característica do nosso trabalho, o desafio do nosso trabalho. Diariamente somos desafiados a nos reinventar, nos recriar. A gente trabalha com efemérides, efemérides que têm todos os anos, o ano inteiro, então como é que a gente cria em cima dessa produção? Eu acho muito fácil no *spot news* você fazer uma fotografia mais ousada, mas e no dia a dia? Eu acho que no dia a dia, principalmente no arroz com feijão, que temos que colocar em prática esse desafio, e eu acho que a gente trabalha muito mais com coisas bobas, com uma pauta boba do que com grandes pautas é aí que está esse desafio.

14) Em termos de qualidade final podemos afirmar que a foto digital superou a qualidade da fotografia analógica?

SGS - Eu acho que em nível de qualidade está melhor, não é mais possível produzir analogicamente, a não ser que seja no mundo da arte, mas no mundo do mercado não dá mais para retomar o analógico, não tem mais onde usar isso. O digital superou.

15) Quer dizer então que o filme, o grão de prata acabaram morrendo definitivamente?

SGS - Ele não morreu, ele só mudou de praia, foi para uma galeria, para o museu, para a arte. Lá ele é bem vindo. Eu acho que assassinar o analógico como foi feito no Brasil, acho que é uma burrice. Lá fora você vê várias produções com o analógico. Já aqui houve um aparo da fotografia analógica, quem tinha a máquina teve que vender barato ou então deixa-la em casa como se fosse uma peça de museu, no sentido de contemplação, uma contemplação que o fotógrafo tinha com a máquina e que acabou tendo que deixa-la de lado. Isso ficou um pouco questionável. Talvez o analógico volte ainda no *fine arte*, tenha um valor.

16) Como você vê a questão da possibilidade de uma foto mais autoral, uma foto que o repórter fotográfico possa imprimir, expor uma opinião e atribuir um valor para a imagem?

SGS - Eu acho que a gente trabalha com a imparcialidade teoricamente. Todo mundo acha que o jornalismo é feito só com o imparcial, mas na verdade quando a gente pensa que você está recortando um assunto e fazendo a foto com a sua própria cultura, com a sua própria visão, a linha editorial que você trabalha, você está fazendo um recorte ali, você está cortando alguma coisa, então essa imparcialidade é questionável. Eu acredito que toda vez que você fotografa você tem que mostrar o seu trabalho, imprimir a sua linguagem, mostrar quem você é, e eu acho que esse é o desafio do profissional: conseguir através dessa loucura, desse vulcanismo todo, ser autor.

17) Você já ouviu falar em lomografia? O que é essa lomografia?

SGS - Lomografia é a fotografia mais artesanal possível, é uma máquina que ela é primitiva e com ela você não tem controle dos comandos. Você fotografa e você não sabe se vai ficar legal, é um processo mais primitivo.

Levi Bianco

Repórter fotográfico da Agência *BrazilPhotoPress* em São Paulo com 15 anos de experiência profissional com o fotojornalismo. Levi também apresenta fotos artísticas como essa abaixo, de um ensaio sobre arquibancadas vazias.



1) O fotojornalismo digital introduziu inovações tecnológicas suficiente a tal modo que possa ser chamado de novo paradigma ou padrão?

LEVI BIANCO - Eu comecei a fotografar em 2009, já na era digital, entretanto, com o avanço da tecnologia das câmeras, por exemplo, que eu trabalhava em 2009, que era uma D90, para hoje que é uma D4, as mudanças são da água para o vinho. Com as máquinas de hoje dá para fazer coisas que em 2011 era praticamente impossível. Eu trabalho com fotojornalismo esportivo, então, quando você vai fazer um jogo no Pacaembu, no Canindé... onde a luz é péssima, o que faz a diferença é o equipamento que estamos usando, é possível fazer um bom trabalho sem sofrer tanto. Em casos que exigem velocidade, que a luz é baixa... A tecnologia ajudou bastante.

2) Você acha que as teorias construídas na época do analógico podem ser utilizadas no digital?

LB - Eu acho que tudo que torne a fotografia agradável ao olhar, deve ser utilizado. A regra dos terços tem um pouco dessa função, de tornar a fotografia agradável. Eu sigo bastante, é um padrão, minhas fotos sempre seguiram regra dos terços, simetria, perspectiva... Acho que é importante.

3) Você acha que a fotografia digital modificou a percepção do leitor se comparado com o analógico?

LB - Meu trabalho é inspirado nos grandes fotojornalistas que já trabalharam com o analógico, mas não saberia definir bem essa percepção do leitor.

4) Você acredita que o fotojornalismo digital pode sofrer uma maior influência de manipulação da imagem em relação ao analógico?

LB - Hoje isso é muito mais fácil, antigamente o pessoal conseguia pegar um lance e muitas vezes tinha a técnica de não conseguir pegar a bola, pois fotografava cerca de 20 minutos e já tinha que correr para enviar o filme para a redação. Às vezes não dava para fazer um lance bom, ou então fazia um lance bacana, mas a bola escapava, mas o legal é ter a bola no lance, e na hora de revelar o pessoal conseguia utilizar uma moedinha e inserir a bola, mas era um processo muito mais difícil do que hoje, atualmente você utiliza o *photoshop* e é tudo muito mais simples.

5) Em sua opinião qual a diferença entre tratamento e manipulação de uma imagem?

LB - No meu ponto de vista tratar uma foto seria utilizar um pouco mais de brilho, corrigir algo que não ficou muito bom, mas tudo isso, considerando que não interfira na realidade da foto. Já manipular é quando você insere elementos que não fazem parte da imagem.

6) Como você analisa o jornalismo colaborativo?

LB - Eu acho um pouco complicado porque muitas vezes prejudica os profissionais. Quem manda não tem noção de que está prejudicando os fotojornalistas, atualmente grande parte dos profissionais são *freelancer* que enviam fotos para as agências, e daí, já tem uma grande concorrência entre os próprios profissionais, então acho que é um pouco errado as agências e veículos aceitarem imagens que venham de fora do mercado pois acaba prejudicando o trabalho do fotojornalista.

7) Você acha que isso pode afetar na empregabilidade?

LB - Creio que sim, pois hoje até as fotos das capas dos jornais são reprodução de imagens da tv, então o profissional fica prejudicado, pois se o editor pode ter a foto gratuitamente, ele não vai ter interesse em comprar ou pagar o profissional.

8) O avanço da tecnologia digital torna o fotógrafo um mero cumpridor de pautas que fotografa rapidamente e não consegue fazer fotografias mais reflexivas?

LB - Acho que depende do fotógrafo, tanto analógico quanto digital, a fotografia exige paciência, então não tem como o fotógrafo chegar ao local e querer resolver a pauta de maneira rápida. É necessário ter paciência, esperar algo acontecer... As pessoas que mal começou a manifestação e já estão enviando fotos, por exemplo, acho que o trabalho não sairá bacana. O fotojornalista tem que saber a hora de fazer a foto, a hora de enviar a foto, ele sente o momento em que já é possível dizer que fez um bom trabalho.

9) A grande quantidade de imagens disponíveis na rede tem proporcionado uma vulgarização da linguagem fotográfica?

LB - Eu acho que uma das coisas boas das redes sociais é que você pode seguir quem você admira, eu sigo vários profissionais, o que me serve como inspiração, e para mim essas fotos são uma inspiração do trabalho das pessoas que eu sigo. Algumas pessoas não têm bons equipamentos e até postam fotos irrelevantes, mas essas não são profissionais e não têm o conhecimento necessário, mas quando você vai acompanhando os fotógrafos você vai adquirindo certo olhar.

10) Como você avalia a fotografia autoral, em que o repórter pode produzir uma fotografia mais artística?

LB - Embora eu não faça com muita frequência, eu gosto bastante e, sempre que é possível, eu faço. Eu fui para Belém para o Círio de Nazaré, e era uma coisa bem minha. Ganhei um prêmio da *Leica* por um trabalho que fiz sobre as arquibancadas de futebol e, eu acho importante quando o fotógrafo consegue mostrar um trabalho mais elaborado, que vai além da pauta.

11) Você acha que é possível surgir um movimento dos repórteres fotográficos em busca das fotos com mais estética?

LB- Embora o *"hard news"*, ou até o futebol, não tenham tanto espaço, eu acho que a tendência é esse tipo de trabalho ganhar mais notoriedade sim. Já existem coletivos surgindo com trabalhos autorais... Eu acho bem bacana, sobretudo porque você não vê esse tipo de trabalho nos jornais ou em revistas.

Keiny Andrade

Editor assistente de fotografia e repórter fotográfico profissional do jornal Folha de S. Paulo



Trabalho infantil nas ruas de São Paulo: maior cidade do País ainda não conseguiu erradicar o problema que prejudica o desenvolvimento do País. Foto Keiny Andrade.



Mulheres fazem protesto contra Eduardo Cunha na Av. Paulista.
Foto Keiny Andrade.

1) O fotojornalismo digital introduziu inovações suficientes de tal modo que possa ser chamado de um novo paradigma ou padrão?

Keiny Andrade - Sim, se considerado a transformação no modo de trabalho do profissional, do lado de quem capta a notícia, e no modo de recepção, do lado de quem a consome.

2) O fotojornalismo digital com suas inovações pode ser interpretado e analisado pela mesma teoria construída para o fotojornalismo analógico?

KA - Sim, não há qualquer diferença no modo de interpretação e análise entre o fotojornalismo feito analogicamente ou digitalmente. Na essência, o fotojornalismo é o relato visual dos fatos.

3) A foto digital alterou a “leitura” da imagem do ponto de vista do leitor?

KA - “Ler” uma fotografia é um ato de interpretação, de identificação de signos. Mal conseguimos ler textos. Entre nós, estão cerca de 50 milhões de analfabetos (funcionais e totais). Como podemos achar que uma tecnologia vai modificar a forma de “leitura” de uma foto? A tecnologia é uma facilitadora do processo. Ela não tem nada a ver com interpretação. Em outros tempos, tirava-se menos fotografia porque era mais caro. Hoje, são milhões de fotografias diariamente e todas elas são praticamente iguais. Talvez, esse seja o melhor exemplo para mostrar a falta de capacidade de “leitura” generalizada. Somos, quase todos, analfabetos visuais. A maioria lê do ponto de vista emocional, passional e por experiência pessoal.

De forma bem generalizada, minha impressão é que, com o advento da tecnologia digital, o leitor passou a prestar mais atenção na fotografia, porque ele mesmo a produz excessivamente. No século 20, a digitalização democratizou o processo de produzir fotografia, assim como fez o gelatino brometo no final do século 19.

4) O repórter fotográfico digital pode ser comparado ao repórter fotográfico analógico quanto às questões técnicas e estéticas?

KA - Grosso modo, sim. Porém, há uma diferença técnica: uma mudança no modo de fazer e finalizar. O que antes era laboratório, hoje são os programas de edição. O que era película, hoje é cartão de memória. Não há diferença estética comparável no fotojornalismo analógico e digital, quando priorizamos o conteúdo jornalístico. Questões estéticas estão relacionadas com conhecimento e formação pessoal.

5) Você considera que o fotojornalismo digital pode sofrer influência da manipulação da imagem mais facilmente que o fotojornalismo analógico?

KA- De modo geral, as interferências e manipulações na fotografia digital são infinitamente mais fáceis do que na fotografia analógica. Mas, a manipulação de imagens existe desde quando a fotografia nasceu. Não acredito que é a tecnologia que faz o fotojornalismo ser mais ou menos manipulável. Ela facilitou, mas não é determinante. Depende mais do caráter do profissional do que da tecnologia.

6) Como você vê o fotojornalismo participativo ou a prática dos cidadãos encaminharem fotos para a imprensa?

KA - Muito positivo, mesmo sendo poeira. O filtro continua sendo os profissionais da redação. Eles, mais do que nunca, precisam ser bem formados.

7) Atualmente qual é o papel do fotojornalista?

KA - Narrar visualmente histórias de conteúdo jornalístico, que tenham interesse público e que tragam para superfície as discussões e reflexões sobre as consequências, boas e ruins, do nosso modo de vida em sociedade.

8) A nova tecnologia digital coloca o fotojornalista como um cumpridor de pautas, fotografando com maior rapidez, produzindo fotos menos reflexivas?

KA- De maneira alguma. Hoje, muito mais do que antigamente, o fotojornalista é responsável pela edição que faz. Ele tem que pensar muito mais e ser bem criterioso na seleção daquilo que vai enviar. A urgência de foto no *site* tornou o fotojornalista muito mais seletivo, tanto na hora de captar o acontecimento, como na hora de enviar.

9) A grande profusão de imagens tem proporcionado uma vulgarização da linguagem fotográfica?

KA- A grande profusão de imagens é o resultado da democratização da fotografia. E isso é ótimo! Não me preocupa a popularização da linguagem fotográfica, mas sim a forma como a usamos. Se somos vazios, sem conteúdo e sem criatividade, fotografamos de forma vazia, sem conteúdo e sem criatividade, mesmo dominando totalmente a linguagem.

10) Como você vê a questão da foto autoral, ou seja, da possibilidade do repórter produzir fotos mais interpretativas e opinativas?

KA - Todas as fotografias são autorais, interpretativas e opinativas. Desde que se criou uma deontologia para definir critérios que determinam o fazer fotográfico para o jornalismo, o papel daquele que faz fotojornalismo é interpretar e opinar. Por mais que se discuta uma postura neutra sobre os fatos, isso não existe. Fotografar é ver sob determinado ponto de vista. Cada um vê a seu modo. O olhar é único. Ele pode ser banal, mas isso será sempre devido a fatores externos que influenciam a formação de cada um. Por isso, insisto que somente uma formação sólida pode fazer o diferencial no olhar fotográfico e consequentemente destacar o “autor”. Não adianta ter somente boas ideias, é necessário talento para fazê-las. E talento se desenvolve com aprimoramento técnico e principalmente com conhecimento e visão de mundo. É esse conjunto que dará desenvoltura para o fotojornalista desenvolver um trabalho fotográfico. Toda fotografia é autoral, como já dizia João Bittar (fotojornalista e ex-editor de fotografia da Folha). Eu complementaria dizendo que, para o fotojornalista, fotografar será também um ato político.

Joyce Cury

Graduada em Jornalismo, com especialização em Linguagens Midiáticas e Mestrado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Tem experiência de 10 anos com fotojornalismo. Foi repórter-fotográfica e editora de fotografia do jornal A Cidade por seis anos, em Ribeirão Preto, e repórter-fotográfica *freelancer* para a Folha de S.Paulo.



Operário da construção civil bebe água em mangueira; rede geral de abastecimento de água chega a 47,5 milhões de domicílios Joyce Cury/Folha Imagem

1) O fotojornalismo digital introduziu inovações suficientes de tal modo que possa ser chamado de um novo paradigma ou padrão?

Joyce Cury – Se a gente for pensar em termos da atividade profissional, sim, o digital traz um novo paradigma. Por exemplo, depois do digital o fotojornalista durante a pauta tem que se preocupar com o envio rápido do material ao jornal ou à agência porque agora a gente tem tudo *online*, a internet trouxe essa necessidade. Você vai, suponhamos, fazer um jogo de futebol e já tem que enviar as fotos durante a partida. Então, subir o material rápido às vezes é mais importante que a qualidade em si, eu sinto um pouco isso. Há uma disputa muito maior na venda de fotos porque tem muito mais fotógrafos fazendo as pautas também. O próprio leitor exige isso, quer ver quase que instantaneamente o que está acontecendo no seu bairro, na sua cidade, porque a internet carrega essa questão do instantâneo. Isso reflete diretamente no trabalho do fotojornalista porque ele tem de se adaptar aos novos tempos, a essa rapidez, ainda que muitas vezes sacrifique o próprio trabalho por conta disso.

2) O fotojornalismo digital com suas inovações pode ser interpretado e analisado pela mesma teoria construída para o fotojornalismo analógico?

JC - Em diversos aspectos sim. A ideia da fotografia como algo que “já foi” (a ideia de morte), do Roland Barthes em *A câmera clara*, por exemplo. Isso não muda com o digital. A ideia da fotografia como documento, como testemunho, também não. O que muda, por exemplo, é aquela história que o Philippe Dubois diz da surpresa, do saber o que a gente fotografa apenas horas ou dias depois, na revelação. Hoje, a gente clica e já vê na própria câmera o resultado, já corrige uma coisa ou outra quase no mesmo instante. Por outro lado, há sempre uma dose de surpresa no ato fotográfico, porque se a gente pensar, no momento mesmo do clique, quando o obturador abre e fecha, a gente não tem certeza nenhuma do que acontece. Vou dar um exemplo. Se eu estou fazendo um retrato de alguém, posso planejar tudo, a luz, o enquadramento, o que vai no fundo, tudo. No entanto, pode ser que naquela fração de segundo em que o obturador se abre e se fecha, aconteça algo que não estava previsto, por exemplo, uma borboleta passar pelo personagem. Isso já aconteceu muitas vezes comigo, de eu não ver um detalhe que ocorreu no momento do clique e ter a surpresa apenas quando a foto já está no computador. Acredito que é preciso acrescentar novas questões para se pensar o fotojornalismo digital, sobretudo no tocante à ética e ao *modus operandi* do profissional.

3) A foto digital alterou a “leitura” da imagem do ponto de vista do leitor?

JC - Eu não diria que alterou propriamente a “leitura”, mas o leitor está mais desconfiado com as imagens que vê, seja numa mídia impressa, *online* ou televisiva. Isso porque ele sabe que a manipulação com o digital é muito mais fácil e rápida, você pode criar o que quiser com uma câmera e um computador. Isso é fácil de perceber nas redes sociais. Por exemplo, quando é publicada a foto de um artista em uma capa de revista e esse artista está bem diferente do que ele é pessoalmente, as pessoas comentam, deixam de seguir a publicação. O leitor/espectador é (ou deveria ser) a principal preocupação de quem trabalha com notícia. Porque quando você perde a credibilidade uma vez, fica difícil recuperá-la. Vou dar um exemplo. O *World Press Photo* teve há pouco tempo uma questão de manipulação digital e tirou o prêmio de um fotógrafo porque ele adicionou uma luz no *Photoshop* que não existia na cena que ele estava documentando. A gente pode pensar “Ah, deixou a fotografia mais atraente só”. Mas não. Se a ideia é fazer o trabalho de um fotojornalista, não dá para acrescentar nem tirar nada. O máximo que a gente faz é dar um pouco mais de brilho, saturação, nitidez ou contraste numa imagem por conta de sua veiculação. No papel jornal, por exemplo, a fotografia perde muito em todas essas coisas, então você tem que alterar alguns parâmetros para a foto ficar boa na página. Mas isso é tratamento de imagem, muito diferente de você fazer alterações que alterem o que o seu olho viu naquela situação da pauta.

4) O repórter fotográfico digital pode ser comparado ao repórter fotográfico analógico quanto às questões técnicas e estéticas?

JC - Eu acredito que hoje é muito mais fácil resolver questões técnicas porque, como já comentei, a gente vê o resultado na hora e pode melhorar a fotografia no mesmo instante praticamente. Dá para experimentar mais porque também não há gastos com filmes, revelação, nada disso. Claro que a fotometria, por exemplo, continua sendo a fotometria do analógico; saber qual lente usar, qual velocidade, abertura, o quê focar. Tudo isso a gente transporta para o digital. Agora, hoje, é muito mais difícil um editor aceitar uma falha técnica de uma fotografia porque você tem muito mais chance de acertar. Eu costumava falar isso, quando era editora, que é quase inadmissível (salvo em situações em que o fotógrafo tem de ficar escondido ou está no meio de um conflito, por exemplo) uma foto ruim tecnicamente. Quanto à estética, trata-se de uma questão de formação do olhar, que tem muito mais a ver com a bagagem do fotojornalista do que com a fotografia ser analógica ou digital. No entanto, é fato que hoje as referências estão muito mais acessíveis. Você pode visitar um museu em Paris sem sair de casa, pode conhecer fotógrafos, pintores, qualquer coisa, por meio da Internet. Então, hoje é fácil acessar referências estéticas, trocar informações, compartilhar tudo.

5) Você considera que o fotojornalismo digital pode sofrer influência da manipulação da imagem mais facilmente que o fotojornalismo analógico?

JC - A gente sabe que manipulação sempre houve, né. É que hoje o processo é muito mais rápido e fácil. Qualquer um com um *smartphone* consegue editar fotos, inserir elementos, retocar isso ou aquilo. Antes, a gente tinha que esperar o processo de revelação, havia muito mais dúvidas quanto à imagem que iria ser fixada no papel. Muitas vezes a manipulação ocorria no próprio momento da

pauta (o que não difere muito de hoje), quer dizer, o ato de “forçar” a barra para conseguir uma foto atraente. Hoje – e um exemplo é o maior prêmio de fotojornalismo do mundo, o *World Press Photo* –, o fotógrafo faz o quizer na pós-produção. Inclusive inserir uma luz que não existia na cena original, algo que ocorreu há uns 2 anos nesse prêmio. Então, sim, pela rapidez e facilidade, a fotografia digital é mais facilmente manipulável.

6) Como você vê o fotojornalismo participativo ou a prática dos cidadãos encaminharem fotos para a imprensa?

JC - Penso que é um processo que não tem mais volta. Imagina uma cidade como São Paulo, com o trânsito cada vez mais caótico. Se acontece alguma coisa na frente da casa de uma pessoa que tem uma câmera compacta ou um celular, ela tem a possibilidade de registrar aquele momento e enviar para algum veículo de comunicação, que vai publicar quase na hora, por conta do imediatismo da notícia, algo que já falei anteriormente, e porque talvez até deslocar um profissional para o lugar, o fato já não estaria mais lá. Agora, no mundo ideal, claro, essa tarefa só deveria ser feita por fotojornalistas, porque há questões éticas e procedimentos de trabalho que vão muito além de um mero registro. Há uma preocupação do repórter-fotográfico com a informação e com subjetividades que um leigo (um leitor, um espectador) não tem.

7) A grande profusão de imagens tem proporcionado uma vulgarização da linguagem fotográfica?

JC - Acredito que essa profusão faz com que a linguagem fotográfica seja mais acessível e não vulgarizada. Com o acesso facilitado, lógico, mais pessoas estão fotografando e, por consequência, há muitas imagens “parecidas”, mais clichês circulando. Uma coisa é você aprender a técnica, a mexer no equipamento. Outra coisa é você conseguir produzir um material informativo de qualidade, seja a situação que for. Nesse sentido, quanto maior a circulação de imagens, mais referências você pode ter e isso não é vulgarizar a linguagem.

8) A nova tecnologia digital coloca o fotojornalista como um cumpridor de pautas, fotografando com maior rapidez produzindo fotos menos reflexivas?

JC - Uma coisa não tem a ver com a outra. O fato da tecnologia ser digital não implica no profissional ser um cumpridor de pautas. Isso depende muito mais da postura que ele tem, da habilidade e vontade de encontrar pautas e realizá-las, de ir atrás de uma história por conta própria e depois “vendê-la” para o veículo. Digo isso porque você tinha profissionais que apenas cumpriam o que os veículos pediam na época do analógico, então não vejo como o digital interfere nisso.

9) Atualmente qual é o papel ou a missão do fotojornalista?

JC- Penso que o papel ou missão do fotojornalista não mudou, é o mesmo desde sempre, quer dizer, é um profissional que fotografa a notícia, que deve buscar as melhores imagens de um acontecimento factual ou de uma situação de interesse público para seu leitor/espectador. Agora, claro, com o digital mudaram as rotinas de trabalho, conforme eu comentei antes.

10) Como você vê a questão da foto autoral, ou seja, da possibilidade do repórter produzir fotos mais interpretativas e opinativas?

JC - A foto autoral também é algo que sempre existiu, mas hoje, talvez pelo custo mais baixo do digital, é algo que tem se proliferado mais. Seja no próprio veículo, seja de forma independente, tenho visto ensaios e trabalhos documentais muito bonitos esteticamente e relevantes feitos por fotojornalistas. A questão da interpretação, isso é inerente ao ato fotográfico, né? Quando você escolhe uma lente, um ângulo, um fundo, uma determinada luz, você já está dizendo mais do que um “simples registro”.

CRÔNICA

2100- Uma odisseia na cidade

Era mais um dia de trabalho para Stanley Hall que caminhava sob a garoa fina de São Paulo em direção à redação do maior jornal da cidade onde trabalha- o “*Metrópole S.P.*”. Hall é “repórter fotográfico” desse jornal que resiste ao tempo e, em pleno século 22, apresenta uma tiragem diária de mais de 300 mil exemplares impressos por dia. Claro, o “papel” é uma mistura de plásticos tratados, resinas e papel celulose, tudo reciclado. Não é mais feito de celulose pura e a qualidade mesmo assim é muito boa... (a prova d’água, não amarelava, não rasgava, nem amassava e era biodegradável).

Como todo bom repórter fotográfico, Hall caminhava com seu olhar atento observando sempre os detalhes das ruas, das pessoas, do trânsito e da cidade de modo geral. Já eram 09h30 da manhã, e sob aquela garoa fina Hall chegava ao jornal. Mas os repórteres fotográficos de hoje não andam mais pela cidade com seus coletes típicos, cheios de bolsos e suas malas pretas com o equipamento fotográfico. Acabou a figura do fotógrafo com a máquina na mão. Hall faz diariamente a cobertura dos fatos que acontecem na cidade, produz fotos de vários locais da cidade, mas nunca mais segurou uma máquina fotográfica.

A partir de 2070 surge uma nova tendência mundial de cobertura fotográfica para os poucos jornais impressos que ainda restavam. O sistema de câmeras do *New York Times* foi fundado em 2074 na Copa do Mundo dos Estados Unidos, onde o jornal fez a cobertura de todo o campeonato, dentro da própria redação. Todos os estádios tinham câmeras que iam muito além do campo, da torcida e das salas de entrevistas. A partir daí, vários jornais do mundo, principalmente os das grandes cidades, começaram a utilizar um sistema de câmeras distribuídas pela cidade, utilizando cada vez menos as máquinas digitais, veículos para deslocamento e a figura do próprio repórter fotográfico que, neste novo contexto, acabava de ser reinventada. Hoje, em 2100, os jornais ainda utilizam câmeras digitais tradicionais para uma cobertura ou outra, mas a maioria das imagens chega via sistema de câmeras ou através do jornalismo participativo. O jornal “*Metrópole S.P.*” possui um sistema para recepção de imagens dos cidadãos e dos leitores, que gerencia as mesmas por assuntos, qualidade jornalística e técnica, e disponibiliza uma boa

quantidade para possível publicação. Sessões da câmara dos vereadores, jogos de futebol, manifestações, trânsito, festas, shows, teatro... Em todos os lugares veem-se câmeras do jornal “*Metrópoles S.P.*” Os fotógrafos de hoje, trabalham sem a máquina na mão e sem a necessidade de circular pela cidade.

Hall e outros desses novos fotógrafos controlam um sistema de câmeras fotográficas espalhadas e instaladas estrategicamente por pontos nevralgicos da cidade, em cima de edifícios, pontes, torres, ruas, locais públicos e privados, de tal modo que, cada repórter chega a operar mais de 200 máquinas fotográficas, obtendo imagens de vários locais, pessoas, acontecimentos e situações, sem sair da redação.

É uma tendência que começou aqui em São Paulo, no “*Metrópole S.P.*” por volta do ano de 2085 e hoje, em 2100, tem-se um conjunto de 2.000 câmeras espalhadas pela cidade em diversos pontos, um sistema que controla todas as câmeras, apelidado de *Big Brother* (referência a George Orwell), e uma equipe de repórteres fotográficos preparados. Profissionais como o Hall, trabalham em pequenas salas perante enormes monitores, de onde como *voyeurs* observam as imagens das centenas de câmeras. Fizeram uma espécie de curso de “vídeofoto” para poderem operar o tal sistema, que permitia ao “repórter fotográfico” ou operador efetuar inúmeros enquadramentos, aproximações precisas com zoom de mais de 50 vezes, controle de exposição, fotometragem, etc. Tudo que um repórter fotográfico fazia nas câmeras digitais, o operador pode fazer através do sistema *Big Brother*. Estão sempre atentos olhando várias telas em busca de informações através das imagens.

Quando algo diferente acontece na cidade e aquilo tenha interesse público, Hall enquadra a cena e aperta o disparador no computador.

Passava das 11 horas, a reunião de pauta já havia terminado e ele já tinha mais ou menos, o roteiro de suas atividades para aquele dia. Na verdade Hall tinha três ou quatro pautas fotográficas para cumprir, dependendo se uma delas iria ou não, para a equipe de PhotoDronne.

O “*Metrópole S.P.*” também tem o departamento de “PhotoDronne” que é vinculado a editoria de fotografia. São cinco Dronnes de última geração que fotografam e filmam, além da equipe de fotógrafos operadores formados. Desde implosões de prédios, jogos de futebol, campeonatos de surf, incêndios, etc. O Dronne é um ótimo aliado para o fotojornalismo, principalmente em ações de risco.

A primeira pauta falava sobre as dificuldades do pedestre após a Prefeitura liberar a instalação de mil “barracas” de venda de alimentos e outras mercadorias, no centro de São Paulo especificamente na Republica e no Anhangabaú. A pauta tinha uma angulação no sentido de mostrar o quanto ficou difícil para os pedestres, uma vez que tiveram seu espaço bastante reduzido. Hall fez uma breve análise da situação de alguns lugares, olhou inicialmente para umas 30 câmeras e rapidamente percebeu alguns pontos que deflagravam as barracas prejudicando os pedestres. No entanto, eram 11h50min, e por volta das 17h o local estaria mais cheio. Não era o momento de fazer aquelas fotos. Continuou olhando para mais algumas câmeras e explorando toda região da Praça da Republica e do Vale do Anhangabaú.

Após alguns minutos Hall localizou uma situação onde pedestres saiam da calçada, andavam alguns metros na rua e voltavam para calçada, para desviar das barracas. Ele fez um enquadramento bem fechado, justamente no ponto mais estrangulado da calçada, e deixou a câmera gravando em alta definição. O sistema gravaria até às 17 h, quando Hall voltaria para fazer outras imagens do local com mais pedestres.

Hall almoçou no próprio jornal e por volta das 13h30min voltou a sua sala cheia de monitores, mais de 50 e todos divididos mostrando as imagens das diversas câmeras. Hall tinha agora que fazer imagens para sua segunda pauta. Tratava-se do tráfico de *cognnicking* nas margens da Rodovia Bandeirantes, próximo ao Pico do Jaraguá. Nesta pauta Hall fez o trivial, umas imagens de alguns carros parando no acostamento da pista e em poucos minutos sendo abordados pelos traficantes, que levavam o *cognnicking* consigo, negociavam debruçados nas janelas dos carros, e saiam, tanto o comprador quanto o traficante sem nenhum problema, em plena luz do dia. O *cognnicking* já estava há uns 15 anos no Brasil, uma espécie de acelerador do metabolismo cognitivo cerebral que melhorava o raciocínio, a memória, a lucidez e a ligeireza de pensamento e de correlação.

As micro câmeras que compunham o sistema *Big Brother* tinham um zoom e sistema de controle extraordinários, que Hall conseguiu, dentre centenas, fotos nítidas da face de um dos traficantes. No entanto, a foto publicada seria mesmo de um carro no acostamento com um sujeito debruçado na janela. A imagem ainda enquadrava um pedaço de placa de transito, indicando a saída para o Jardim Jaraguá, o que melhorava ainda mais as imagens, devido à referência espacial.

Por volta das 16h30min, após um lanche oferecido diariamente pelo “*Metrópole S.P.*”, Hall verificava o filme do local crítico para os pedestres na região da Praça da República, gravado em alta velocidade, e foi surpreendido com um flagrante de atropelamento. Imediatamente voltou para a câmera em tempo real e verificou o local, que estava sem as barracas na calçada e com uma faixa rente ao meio fio.

Voltou para as imagens gravadas e localizou exatamente o momento em que um carro atropela um pedestre que, às 15h58min, teria invadido a rua. Hall observou todo o filme, fez vários *frames* (fotos), inclusive do resgate. Entregou várias imagens das duas pautas para o editor e estava indo embora para casa, pois a última pauta do dia, cobriria de sua própria casa. Era o jogo do São Paulo contra o Vasco, no Morumbi que iniciaria às 22 h.

Saindo do “*Metrópole S.P.*” e voltando para casa às 17h, Hall concluía que aquele dia não tinha sido dos piores; afinal, uma das pautas acabou sendo transferida para a equipe de PhotoDronne – tratava-se da entrega da nova Ponte das Bandeiras, de dois andares de vias, após dois anos de reformas. O ato oficial com Prefeito, Governador dentre outros seria na própria ponte, uma ótima ocasião para o uso dos Dronnes -, e a outra pauta, a do jogo, deveria ser simples. Teria sido um dia fácil.

Quase no final do segundo tempo e Hall já tinha selecionado as fotos dos dois gols do Vasco sobre o São Paulo. Também tinha enviado para o jornal algumas fotos da torcida e algumas dos técnicos. Só aguardava o final do jogo... quando toca seu telefone. Um amigo lhe dizia que uma publicação editorial sofisticada, iria lhe oferecer uma vaga como repórter fotográfico, para ganhar quase o dobro. A revista prezava por um trabalho fotográfico de qualidade e neste caso, Hall teria que voltar a fotografar com as câmeras digitais ou filmes eletrônicos, além da odisséia de circular atrás da informação pela imensidão da cidade.

No instante ele não sabia o que falar. Desligou, o Vasco ganhou e Hall ficou com tal pensamento na cabeça. Voltar a fotografar com câmeras em uma odisséia pela cidade ou continuar gerando imagens através dos sistemas do “*Metrópole S.P.*”?

Hall, como todo dia, para adormecer, colocava em um canal de filmes antigos. Naquele dia estava passando um bem antigo, com mais de 100 anos, um tal de “2001, uma odisséia no espaço”. Naquele instante Hall, filho de Hall 9000 fechava os olhos e dormia ao som do Danúbio Azul.

Lista que destaca os 30 melhores fotógrafos de todos os tempos

Esta lista foi formada por sugestões feitas por leitores do blog *eMania*. Entre os quase 100 nomes indicados, escolher apenas 30 foi uma tarefa muito difícil. Por conta disso, o critério de escolha foi através do maior número de indicações. Seguindo esse critério, a lista ganhou uma ordem de colocação que é mostrada a seguir.

É impossível escolher apenas alguns nomes para compor um artigo cujo título tem tamanha importância “Os melhores fotógrafos de todos os tempos”.

Entre as centenas de fotógrafos geniais que tem o nome registrado na história do mundo e da fotografia, uma seleção de 30 parece razoável, mesmo porque, seria impossível reduzir quase dois séculos de história em poucos nomes.

1. Henri Cartier-Bresson



Henri Cartier-Bresson (Chanteloup-en-Brie, 22 de agosto de 1908 — Montjustin, 2 de agosto de 2004) foi um fotógrafo do século XX, considerado por muitos o pai do fotojornalismo.

2. Sebastião Salgado



Etiópia, 1984

Sebastião Ribeiro Salgado Júnior (Aimorés, 8 de fevereiro de 1944) é um fotógrafo brasileiro reconhecido mundialmente por seu estilo único de fotografar. Nascido em Minas Gerais, é um dos mais respeitados fotojornalistas da atualidade.

3. Annie Leibovitz



Anna-Lou (Annie) Leibovitz (Westport, Connecticut, 2 de outubro de 1949) é uma fotógrafa estadunidense que se notabilizou por realizar retratos de celebridades, mas que também já teve seu foco no fotojornalismo; sua marca é a colaboração íntima de seus retratados, que se rendem a personagens muito bem criados.

4. Steve McCurry



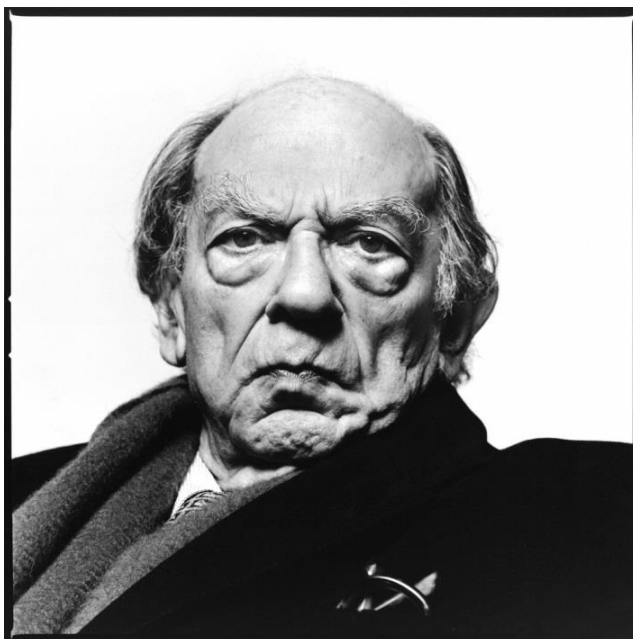
Steve McCurry é um fotógrafo do time da National Geographic, responsável pelo registro da famosa imagem da Menina Afegã, cujo rosto foi capa da revista e reconhecido por todo o mundo.

5. Ansel Adams



Fotógrafo norte-americano nascido em San Francisco, Califórnia, famoso por suas magistrais fotografias de paisagens de parques nacionais do oeste americano e importante inovador técnico; um dos responsáveis pela aceitação da fotografia como forma de arte e um dos mais consumados técnicos da história da fotografia.

6. Richard Avedon



Richard Avedon nasceu em 1923, em New York. Sua vida começou a cruzar com a fotografia em 1944, quando iniciou o trabalho de auxiliar no estúdio de Alexey Brodovitch. Esse foi o pontapé inicial de sua incrível carreira que focava, num primeiro momento, na moda; depois, em retratos.

7. Robert Capa



Robert Capa, cujo nome verdadeiro é Endre Ernő Friedmann (*Budapeste, 22 de Outubro de 1913 — Thai-Binh, 25 de Maio de 1954*), foi um dos mais célebres fotógrafos de guerra, cobrindo os mais importantes conflitos da primeira metade do século XX.

8. Helmut Newton



Helmut Newton (*Berlim, 31 de outubro de 1920 — Los Angeles, 23 de janeiro de 2004*), nascido Helmut Neustädter, foi um fotógrafo de moda alemão, naturalizado australiano, famoso por seus estudos de nus femininos e pela dramatização da sensualidade.

9. Robert Doisneau



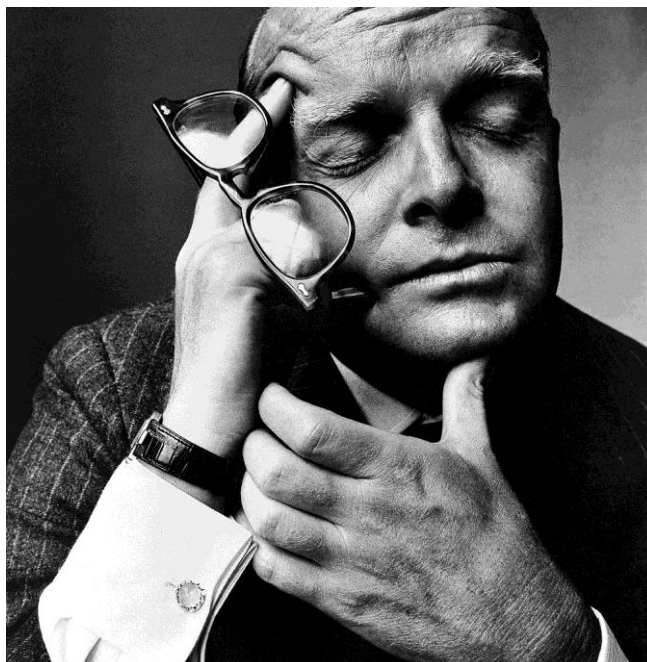
Robert Doisneau (*14 de abril de 1912 – 1 de abril de 1994*) foi um famoso fotógrafo nascido na cidade de Gentilly, Val-de-Marne, na França. Era um apaixonado por fotografia de rua e registrou a vida social das pessoas que viviam em Paris e seus arredores.

10. Walter Firmo



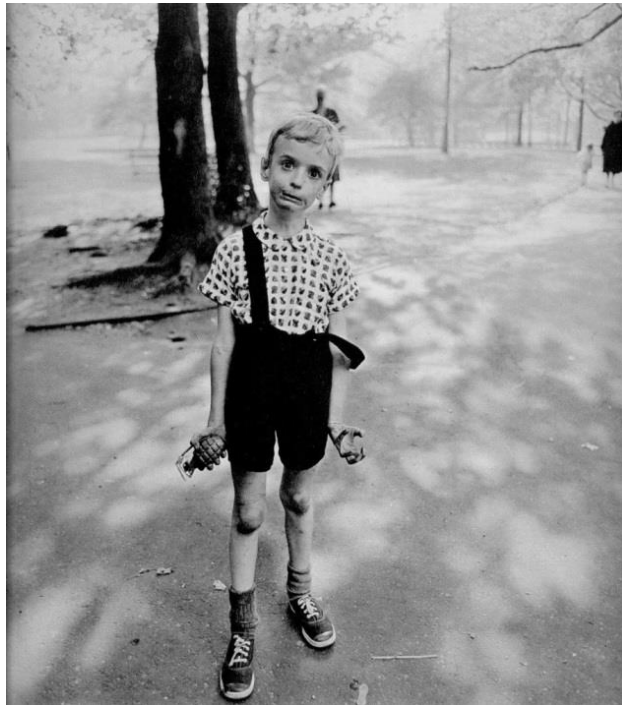
Walter Firmo Guimarães da Silva (*Rio de Janeiro RJ 1937*), fotógrafo, jornalista e professor. Autodidata, iniciou sua carreira como repórter fotográfico no jornal Última Hora, no Rio de Janeiro, em 1957.

11. Irving Penn



Irving Penn (16 de junho de 1917 – Nova Iorque, 7 de outubro de 2009) começou a fotografar profissionalmente em meados da década de 1940. Três anos mais tarde, passou a fazer trabalhos para a revista “Vogue”, revista para a qual colaborou por muitas décadas.

12. Diane Arbus



Diane Arbus (*Diane Nemerov*, 14 de março de 1923, em New York d. (suicídio) 26 de Julho de 1971). Os freaks de Diane Arbus abalaram as estruturas da Fotografia e alteraram a visão de semideuses concedida aos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

13. Elliott Erwitt



Elliott Erwitt (*Paris*, 26 de julho de 1928), publicitário e fotógrafo documental franco-estadunidense conhecido por suas fotos em preto e branco, cheias de ironia e em situações absurdas.

14. Alberto Korda



Alberto Díaz Gutiérrez (*Havana, 14 de setembro de 1928 — Paris, 25 de maio de 2001*) era conhecido como Alberto Korda. O fotógrafo cubano se tornou mundialmente conhecido por *Guerrillero Heroico*, nome dado ao retrato que fez de Che Guevara.

15. Mario Testino



Mario Testino (*Lima, 30 de outubro de 1954*) é um fotógrafo de moda peruano, baseado em Londres, internacionalmente famoso por suas propagandas de anúncio e imagens de moda imaginativas e ousadas.

16. Arnold Newman



Fotógrafo norte-americano, Arnold Newman nasceu em Nova Iorque, em 1918. Ainda no ensino secundário, ganhou uma bolsa de estudo para estudar Artes na Universidade de Miami.

17. Josef Koudelka



Josef Koudelka nasceu em Moravia, em 1938, e começou a fotografar quando ainda era muito jovem. Como engenheiro aeronáutico, viajou com frequência para a Eslováquia e Romênia, fotografando a vida dos ciganos, as festas religiosas e os espetáculos teatrais de vanguarda.

18. Pierre Verger



Nascido em Paris no dia 4 de novembro de 1902, filho de uma abastada família de origem belga e alemã, Pierre Verger chegou à Bahia em agosto de 1946. A partir de então, dedicou sua vida ao estudo da forte e complexa relação existente entre a África e a Bahia.

19. Walker Evans



Walker Evans (3 de novembro de 1903, Saint Louis, EUA – New Haven, EUA, 10 de abril de 1975). Evans, que inicialmente queria ser escritor, descobriu a sua paixão pela fotografia durante os anos 1920.

20. Sally Mann



Sally Mann é nome artístico de Sally Turner Manger. Tornou-se fotógrafa por graduação pela The Putney School, seguindo seus estudos pela Faculdade de Bennington, onde concluiu seu mestrado em Escrita. É polêmica por retratar nus de sua família, especialmente dos filhos.

21. W. Eugene Smith



W. Eugene Smith (1918-1978) é um clássico, uma unanimidade pela obra que produziu e pelo que representa para a fotografia jornalística e editorial.

22. Vivian Maier



Vivian nasceu em New York em 1 de fevereiro de 1926, filha de mãe francesa e pai austríaco. Suas fotografias só foram descobertas algum tempo depois de sua morte por um sortudo que comprou alguns filmes não revelados num leilão.

23. Patrick Demarchelier



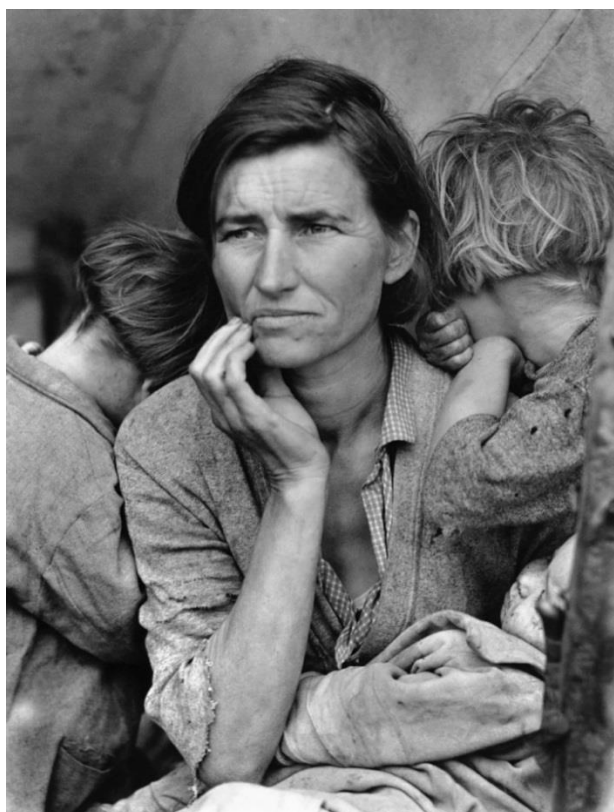
Patrick Demarchelier nasceu em Le Havre. De família modesta, passou a sua infância junto de sua mãe e dos quatro irmãos. Quando fez 17 anos, o seu padrasto lhe deu sua primeira câmera fotográfica, uma Eastman Kodak.

24. Bob Gruen



Bob Gruen nasceu na cidade que nunca para, New York, no ano de 1945. Se a história do rock fosse contada em fotografias, Bob teria longos capítulos “escritos” com suas imagens.

25. Dorothea Lange



Dorothea Lange era filha de imigrantes alemães e nasceu em 26 de maio de 1895, em New Jersey. Foi uma das mulheres pioneiras na fotografia e se decidiu pela carreira ainda muito nova, aos 18 anos.

26. James Nachtwey



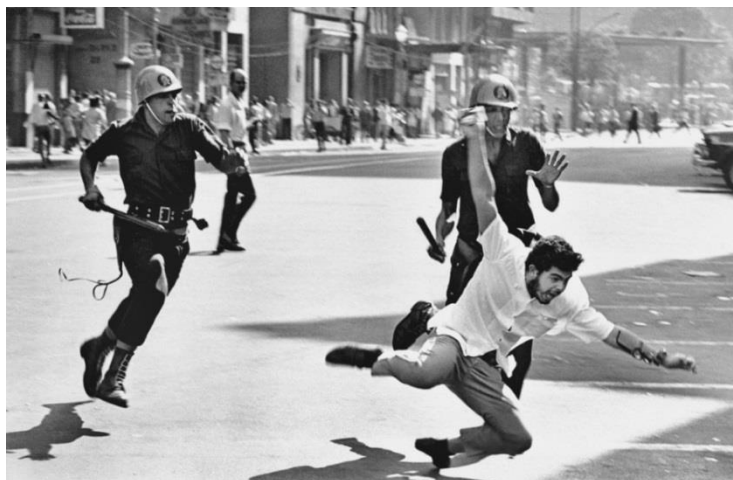
James Nachtwey é considerado por muitos o mais corajoso fotojornalista da atualidade, e também o mais ocupado dos fotógrafos profissionais do mundo.

27. Martin Chambi



Nascido em 1891 em uma família de origem inca, Martín Chambi foi o primeiro fotógrafo indígena latino-americano e sempre tentou registrar seu povo da forma como eles próprios se viam.

28. Evandro Teixeira



Evandro Teixeira, nascido na Bahia, começou sua carreira como fotógrafo em 1958, no jornal *Diário da Noite*, no Rio de Janeiro. Em 1963, ingressou no *Jornal do Brasil*, onde está até hoje, cobrindo os principais episódios políticos, sociais e esportivos do país e também eventos marcantes do cenário mundial.

29. Marc Riboud



Considerado um gênio das fotos do século XX, Marc se especializou em registrar com sensibilidade a história mundial. Em suas fotografias, ele registrou emoções e símbolos com sinceridade, de forma honesta para o mundo.

30. Brassai



Um dos fotógrafos mais célebres de seu tempo, Brassai registrou Paris de forma irreverente. A noite parisiense exerceu um enorme fascínio sobre ele, que não cansou de fotografá-la.