

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

VLADEMIR CANELLA

ATUALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS
DO FOTOJORNALISMO NA WEB

SAO LEOPOLDO
2016

VLADEMIR CANELLA

**ATUALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS
DO FOTOJORNALISMO NA WEB**

Dissertação de Pesquisa apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós- Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientadora: Profa. Dra. **Sonia Estela Montaña La Cruz**

SAO LEOPOLDO
2016

C221a Canella, Vlademir
 Atualizações audiovisuais do fotojornalismo na web / por
 Vlademir Canella. – 2016.
 124 f.: il. ; 30 cm.

 Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos
 Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação,
 São Leopoldo, RS, 2016.
 “Orientação: Profa. Dra. Sonia Estela Montañó La Cruz.”

 1. Fotojornalismo. 2. Audiovisualidades. 3. Fotografia.
 4. Jornalismo. 5. Web. I. Título.

CDU: 77.044

Catálogo na Publicação:
Bibliotecário Alessandro Dietrich - CRB 10/2338

VLADMIR CANELLA

"ATUALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS DO FOTOJORNALISMO NA WEB"

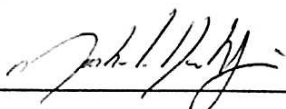
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovado em 16 de março de 2016

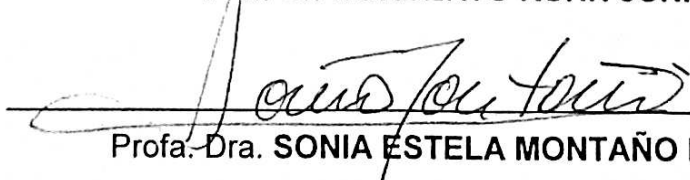
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. **CYBELI ALMEIDA MORAES – UNISINOS**



Prof. Dr. **NORBERTO KUHN JUNIOR – FEEVALE**



Profa. Dra. **SONIA ESTELA MONTAÑO LA CRUZ – UNISINOS**

RESUMO

Os novos meios tensionam as práticas do fotojornalismo e as inserem num processo midiático próprio quando se atualizam no meio web. As páginas a seguir, trazem uma cartografia do fotojornalismo na web, problematizando os diversos modos em que essas atualizações acontecem e tentando entendê-las como audiovisualidades. Isto é, como construções de mundo (KILPP, 2003) e imagens técnicas (FLUSSER, 2002) ou conceitos de mundo que são construídos técnica, estética e culturalmente. Para isso, observamos diversos jornais através de suas práticas fotojornalísticas na web e o que nestas duram (BERGSON, 2006), fundamentalmente. Persequimos, num primeiro momento, aquelas molduras mais comuns, que dão sentido à fotografia jornalística e, também, a web como meio; num segundo momento, aprofundamos a observação de tais molduras através da dissecação, aonde chegamos, então, ao Jornal El País, da Colômbia e à seção multimídia chamada de *Reportaje 360*, onde constatamos elementos próprios do fotojornalismo, da internet e também do fotojornalismo como construto da web.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Audiovisualidades. Fotografia. Jornalismo. Web.

ABSTRACT

New media tense photojournalism practices and insert a media process itself when are updated in the web environment. The following pages, bring a map of photojournalism web, discussing the various ways in which these updates happen and trying to understand them as audiovisuales. This is a world of buildings (KILPP, 2003) and imaging techniques (FLUSSER, 2002) or concepts of the world that are built technical, aesthetic and culturally. For this, we observe newspapers through their photojournalistic practices on the web and what these last (BERGSON, 2006), fundamentally. We pursue, at first, those common frames, which give meaning to press photography and also the web as a means; secondly, deepen the observation of such frames through dissection, where we then to the newspaper El País, Colombia and the multimedia section called Reportaje 360, which we found very elements of photojournalism, the internet and also the photojournalism as construct the web.

Keywords: Photojournalism. Audiovisualidades. Photography. Journalism. Web.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	07
2. AS AUDIOVISUALIDADES COMO PERSPETIVA METODOLÓGICA.....	11
3. A FOTOGRAFIA E O FOTOJORNALISMO NAS MÍDIAS.....	24
3.1. TÉCNICA FOTOGRÁFICA.....	31
3.2 A INTERNET E OS MEIOS.....	36
3.3 FOTOJORNALISMO NA WEB	42
4. ATUALIZAÇÕES DO FOTOJORNALISMO NA WEB.....	57
4.1. CARTOGRAFIA DO FOTOJORNALISMO NA WEB.....	60
4.1.1 O jornal impresso como moldura do fotojornalismo na WEB	61
4.1.2 A Ethicidade multimídia como moldura do fotojornalismo na WEB	69
4.1.2.1 A reportagem multimídia no jornal El País da Colômbia.....	76
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS.....	117

1. INTRODUÇÃO

Vivemos imersos em um ambiente onde, através de plataformas digitais e meios cibernéticos, os meios de comunicação participam das necessidades básicas dos humanos. A técnica e a cultura audiovisual moldam os meios e os conteúdos disponibilizados por eles em velocidade elétrica, como diria McLuhan (1974). Tudo é efêmero e volátil e os veículos de jornalismo já não se dão de grandes empresas em direção aos consumidores, mas, estão horizontalizados. Qualquer pessoa, em qualquer lugar, dotada de um aparelho conectado à internet, pode dispor do conteúdo *on-line*, em via de mão dupla, tanto consumindo quanto gerando, o que modifica as linguagens, a produção e as mídias pelas quais a comunicação se dá.

O que estamos chamando de atualizações audiovisuais do fotojornalismo na web é um modo de olhar para como a fotografia se apresenta na web, uma forma audiovisual. Expressões da sociedade em busca da exploração do potencial tecnológico mas, também, um apelo cultural de uma necessidade de complementar a comunicação por meio de elementos convergentes das mídias tradicionais. A fotografia jornalística, nesse ambiente, é articulada de forma diferente das mídias anteriores e encontra outras possibilidades na construção de códigos por meio de imagens.

Em nossa abordagem, pretenciosamente, queremos olhar para um objeto da internet que advém da virtualidade do fotojornalismo e que se atualiza nessa mídia: a internet¹, e em seu estágio mais comum atualmente, a web. Queremos olhar para o fotojornalismo na web e compreender como ele está construído nesta mídia.

Esta pesquisa se insere na linha específica de Mídias e Processos Audiovisuais que lança um olhar sobre manifestações audiovisuais nas mídias tradicionais e nas mídias contemporâneas em busca da identificação de articulações culturais. Acreditamos que nos aproximamos da proposta desta linha de pesquisa porque compreendemos o fotojornalismo como atualização que carrega em si certa virtualidade (BERGSON, 1999), que tentaremos perceber no fotojornalismo que é veiculado pela internet.

Num primeiro movimento exploratório, selecionamos verbetes encontrados em pesquisas anteriores, que se referem ao nosso objeto de interesse (fotojornalismo na internet) e que balizaram o nosso direcionamento para a abordagem que pretendemos. Chegamos às

1 A web é uma das expressões da atual internet e é nela que vamos olhar as atualizações do fotojornalismo. A internet traz uma extensa gama de recursos de informação e serviços, tais como os documentos inter-relacionados de hipertextos da World Wide Web, redes ponto-a-ponto e infraestrutura de apoio a correio eletrônico (e-mails).

seguintes palavras-chave: fotografia, multimídia, fotojornalismo, audiovisual. E que, por sua vez, nos conduziram a verbetes como: web-documentário, hipermídia, semovente² e audiovisuais, que foi por onde começamos nossa incursão. No entanto, acreditamos que a abordagem dada pelos pesquisadores, nos trabalhos observados por nós, restringem-se à interpretação semiótica dos signos e questões econômicas, em relação a sustentabilidade dos sites. Aqui, entendemos que audiovisuais são superfícies codificadas que carregam consigo memórias; constroem sentidos; proporcionam experiências e se atualizam a partir das mídias.

Nossa proposta metodológica, para mapearmos os modos de atualização do fotojornalismo na web, parte da necessidade de olharmos para o nosso objeto como um misto, processo que tem dois modos, um modo de ser e um modo de agir. Há também que se identificar onde e como esses processos se manifestam, de que forma e com que intensidade se apresentam. Faz-se necessário olhar para as atualizações e delas recortar elementos que evocam memórias e também re-significam sentidos a partir de seu uso, por isso optamos por uma metodologia que desse conta de boa parte das articulações pretendidas por nós. Nesse aspecto, a metodologia das Molduras, proposta por Suzana Kilpp (2003), reúne movimentos que nos foram fundamentais desde a identificação do problema, passando pela cartografia dos objetos, distendendo-se até a dissecação e a decodificação dos modos do fotojornalismo se atualizar na web.

Dedicamos, portanto, o primeiro capítulo, ao qual chamamos de **Audiovisuais como perspectiva metodológica**, para justificar, a partir de embasamento teórico de autores como Vilém Flusser (2002, 2007), Walter Benjamin (1985, 2013), Henri Bergson (1999, 2006) Gilles Deleuze (1999) e outros, a perspectiva desde a qual olhamos para nosso objeto empírico e para a pesquisa em si. Audiovisuais como um modo de pensar objetos que não são diretamente entendidos como audiovisuais, entretanto se constroem em relações e dinâmicas próprias da montagem audiovisual. Partimos de conceitos como: Imagens Técnicas (FLUSSER, 2007), Memória e Duração (BERGSON, 2006; DELEUZE, 1999) e chegamos à Tecnocultura, onde discutimos a relação entre cultura, técnica e a tecnologia em articulação com o fotojornalismo na internet. Chegando, então, à Intuição, conforme Bergson e, à Cartografia, conforme Felix Guattari e Gilles Deleuze, que é parte do método das Molduras, conforme é construído por Kilpp (2003), e por onde olharemos as ethicidades, imaginários e molduras que conduzem a exploração de nossos empíricos. Esse capítulo nos ajuda a

2 Expressão jurídica que, nesse contexto, refere-se a objetos que se movem com autonomia.

formular o verdadeiro problema de pesquisa que está expresso também no título dessa dissertação e que responde à pergunta: como o fotojornalismo, a fotografia e a web estão sendo enunciadas em sites de jornalismo?

No capítulo seguinte, que chamamos de: **A Fotografia e o Fotojornalismo nas mídias**, buscamos compreender melhor as diversas expressões do fotojornalismo que se atualizam nas mídias tradicionais e na internet. Pretendemos observar características peculiares do jornalismo digital, como se deu, e está se dando a transição de tecnologia, como isso está sendo articulado pelos meios de comunicação e como está afetando culturalmente a sociedade. Para tanto, partimos de aspectos técnicos e históricos da fotografia, sua relação com o imaginário humano e como passaram a integrar o cotidiano jornalístico. Ressaltando o contexto tecnocultural da sociedade, baseada na comunicação por meio das mídias essencialmente digitais, chegamos às características do jornalismo e do fotojornalismo na web. Sempre pensando este fotojornalismo, conforme desenvolvido no capítulo anterior: como uma imagem técnica e audiovisual, como um conceito de mundo e não um recorte do mundo. Como um mundo próprio com seus modos de agir e suas linguagens específicas que o enunciam como tal.

No quarto capítulo, procuramos cartografar os empíricos onde tais virtualidades se atualizam. Em atitude “desconstrutiva”, conforme conceito de Jaques Derrida explicada por Moraes (2012a), tentamos apontar donde e como o fotojornalismo se atualiza na internet. Para isso partimos em uma navegação errante por sites que, de acordo com os conceitos do capítulo anterior, se intitulam como jornalísticos; onde o fotojornalismo se faz presente tanto nos aspectos *lato sensu* quanto nos aspectos *stricto sensu* (SOUSA, 2000). Seguimos então por trilhas formadas por essas atualizações que nos dessem a ver certas qualidades do fotojornalismo, em especial nas atualizações da internet.

Por fim, chegamos a um jornal, em que o fotojornalismo parece ser bastante representativo em relação ao fotojornalismo na internet, porque ensaia modos de atualização mais próprios do meio. El País, da Colômbia, promove, além do fotojornalismo tradicional do tipo *lato* que é usado por tantos outros veículos de comunicação, também a experiência do fotojornalismo *stricto* e que é especialmente encontrada dentro da seção **Reportaje 360°**, no web site.

Reportaje 360°, é uma seção discriminada por multimídia, produzida pela empresa jornalística da Colômbia e que, por meio de suas peças jornalísticas, representa o fotojornalismo em potência na web e por isso foi eleita por nós para ser dissecada e analisada a partir dos conceitos trabalhados ao longo da dissertação.

A pesquisa acadêmica desconstrói mais do que um objeto. O empírico é apenas um dos pilares dessa construção, da qual também fazem parte o método de pesquisa e o próprio pesquisador. Essa dissertação, portanto, não é apenas o resultado do olhar atento para o objeto empírico e para suas relações com as teorias, mas, principalmente, o resultado de minha transformação enquanto sujeito-pesquisador a partir da perspectiva de onde olho o objeto.

Nosso objeto de interesse, por motivos profissionais e por afinidade pessoal, sempre fora a fotografia e, em especial, as imagens técnicas voltadas à prática das atividades jornalísticas. Por isso, em primeira instância, queríamos realizar uma pesquisa acadêmica que tratasse o fotojornalismo como ponto de referência, no entanto, não detínhamos naquele momento nenhum conhecimento metodológico ou perspectiva, outra, que fosse além da semiótica pierceniana, da qual tomamos conhecimento durante a graduação e, assim mesmo, de forma muito superficial. Por ser metodologicamente mais popular, num primeiro momento, nosso olhar direcionou-se ao objeto a partir desse escopo, no qual as imagens são observadas como espelho do mundo e outros aspectos que foram abandonados por nós no atual momento.

Como fotojornalista, habituei-me a observar as imagens técnicas como “recortes da realidade”, “como espelho do real” sem me dar conta de que, de fato, são conceitos da realidade e não a realidade em si. Obviamente, a partir de agora, técnicas fotográficas e fotojornalísticas passam a ser enxergadas e praticadas de outras formas: resultado prático da dissertação. No entanto, há na pesquisa algo que atravessa toda a teoria, o empírico e o pesquisador. Há um processo que acontece com o objeto, com o método e com o sujeito-pesquisador, em um movimento recíproco de contágio. E é com esse intuito que apresentamos essa dissertação, na expectativa de que, de alguma forma, possa vir a colaborar com a construção de alguma coisa que vai além do meu próprio conhecimento.

Por tudo isso, nosso objetivo geral, com esta pesquisa, é: Observar como o fotojornalismo está atualizado nos websites vinculados ao fotojornalismo e nossos objetivos específicos são: A) Perceber molduras e moldurações que dão sentidos à ethicidade do fotojornalismo na web; B) Desconstruir imagens técnicas do fotojornalismo na web; C) compreender os modos mais frequentes de atualização do fotojornalismo na web. Para tanto, devemos partir das audiovisualidades como perspectiva, por onde aplicaremos a **metodologia das molduras**, conforme Kilpp (2003), a qual detalharemos a seguir.

2. AS AUDIOVISUALIDADES COMO PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Neste capítulo, pretendemos esclarecer os aspectos que encaminharam-nos para a observação do corpus através de uma metodologia aonde propomos: desmontar o mundo convencional na tentativa de um paralelismo entre ciência e filosofia numa “nova ordem”. O novo, de acordo com o pensamento de Bergson (2006), é a volta para alguma coisa que está no tempo e não no espaço, e, assim, com a possibilidade de ser refeito; agregado de algo que ainda não foi apropriado; algo que, por excelência, está no contexto contemporâneo. A fotografia, neste aspecto, é a tentativa de captura da imagem manifesta no mundo de nossas percepções, um fragmento do fluxo de imagens que forma nosso espaço. O desejo de recortar um instante para o qual possamos olhar, olhar de novo, guardar, analisar e compreender. Em nosso caso, um devir audiovisual que se atualiza no fotojornalismo produzido para a comunicação pela web.

A comunicação humana é “um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte”. (FLUSSER, 2007, p.90). Se, a primeira vista, essa ideia de Flusser sobre a comunicação pode chocar, o autor se debruça filosoficamente sobre a comunicação humana e encontra nela a construção de um mundo codificado. Os homens se comunicam para fugir da solidão, de uma vida que é consciente da iminência do fim e, por isso, se cercam de comunicação de onde emerge a arte, a ciência, a filosofia, a religião e os meios, que é por onde a comunicação se constitui: através dos códigos. E, também, por onde “o significado geral do mundo e da vida em si mudou sob o impacto da revolução na comunicação”. (p.127).

De acordo com Flusser (2007, p.131),

um código é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens. Como os símbolos são fenômenos que substituem (“significam”) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere.

Da capacidade humana de codificar elementos e, entre eles, construir imagens – desenhos, pinturas, escrita, etc. – e também a capacidade de decodificar esses códigos em conceitos, ou seja, compreender o que significam, é que acontece a comunicação. A nossa comunicação é uma codificação do mundo.

As cores, por exemplo, são códigos relevantes que modificam completamente o

conteúdo da mensagem e que, como veremos em nossa pesquisa, são fundamentais na construção de sentido no fotojornalismo contemporâneo. Num período anterior, antes da Segunda Guerra, conforme diz, “A situação [...] era relativamente cinzenta, pois naquela época as superfícies para a comunicação não desempenhavam um papel tão importante. Predominavam as linhas: letras e números ordenados em sequências” (p.128). O colorido que passa a tomar conta das superfícies a partir desse período, portanto, é um indicativo de que os códigos bidimensionais ganham relevância em contraponto aos códigos unidimensionais, como o alfabeto.

O fato de a humanidade ser programada por superfícies (imagens) pode ser considerado, no entanto, não como uma novidade revolucionária. Pelo contrário: parece tratar-se de uma volta a um estado normal. Antes da invenção da escrita as imagens eram meios decisivos de comunicação. Como os códigos em geral são efêmeros (como, por exemplo, a língua falada, os gestos, os cantos) somos levados a decifrar sobretudo o significado das imagens, nas quais o homem [...] inscrevia suas ações e seus infortúnios. (FLUSSER, 2007, p.129).

Desde os desenhos rupestres, com suas formas indefinidas, até a super realidade da pintura holandesa, por exemplo, todas as manifestações imagéticas anteriores à fotografia, independentemente da técnica utilizada, dependiam da interferência direta do ser humano para se materializar. Imagens que partem do que Vilém Flusser (2007, P.163) chama de “imaginação”. A imaginação é a nossa capacidade de codificar e decodificar imagens, de nos deslocarmos, abstrairmos do mundo real para um “não-lugar” dentro de nós mesmos onde podemos nos distanciar do que vimos e visualizar o que imaginamos. Mas,

A imaginação (*Einbildungskraft*) por si só não é suficiente para criar imagens. Aquilo que é visto (o fato, a circunstância) deve ser fixado e se tornar acessível para outros. Deve ser codificado em símbolos, e esse código deve ser alimentado em uma memória (numa parede rupestre, por exemplo); o código existe para ser alimentado por outros. Dito de outra forma: aquilo que é visto de maneira privada tem de ser publicado, o que é visto subjetivamente tem de ser inter subjetivado. (FLUSSER, 2007, P.164).

Dessa forma, a ação direta da mão humana sobre a plataforma, como acontecia na pintura, deixa de existir. E isso não se restringe aos aparelhos de imagem como a câmera fotográfica, mas é extensivo a todos às máquinas que, a partir da revolução industrial, deixam de estar a serviço dos homens para estarem cercadas por eles. (FLUSSER, 2007)

A fotografia, o vídeo, o cinema, a interface do computador são imagens técnicas. Os aparelhos, nos quais as imagens técnicas se formam, são manipuláveis, ajustáveis, mas,

apresentam uma finitude de configurações e, por isso, Flusser nos alerta para o papel secundário que tendemos a assumir em relação às imagens técnicas, porque nossa imaginação tende à limitar-se às possibilidades do aparelho, enquanto deveríamos “jogar” contra essas possibilidades, não admitindo a mediocridade. (FLUSSER, 2002)

Fotografias, por exemplo, dependem de aparelhos para organizar de forma lógica a informação imagética capturada, grãos de prata não podem ser organizados pela mão humana, é tecnologia que depende de aparelho que, por meio da radiação eletromagnética da luz, organiza cada ponto em seu respectivo lugar. Dessa forma, toda imagem técnica, independentemente da linguagem em que fora produzida ou em qual mídia será veiculada é um “discurso de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo ('um conceito)”. (FLUSSER, 2007, p. 102 e 103). Isto é, imagens técnicas são conceitos do mundo.

De forma geral, a imagem é definida por Flusser (2007) como: uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela 'sincroniza' a circunstância que indica como cena. “Mas, depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem ‘diacronizar a sincronicidade’” (P.131). No entanto, a fundamental distinção entre as tais imagens, pré-modernas e pós-modernas, é que as primeiras eram frutos de “artífices” enquanto as pós-modernas são produzidas pelas tecnologias.

Segundo Baitello Júnior (2005, p.7),

Vilém Flusser reserva à fotografia um status especial dentre as imagens técnicas: por sua qualidade germinativa da nova era da imagem, pelo resgate da magia após a “desmágicização” promovida pela escrita, pelo retorno à circularidade do olhar, pela volta do tempo do eterno retorno e, sobretudo, por ser ela a inauguração das tecno-imagens, imagens sintéticas compostas por granulação e por cálculos – vale dizer, por ser a fotografia uma imagem que não é imagem. Mas além disso, ele atribui à fotografia a qualidade de ser produto de um aparelho que programa a imagem que capta (e só capta as imagens que programa). Diferentemente das **ferramentas**, também diferentes das **máquinas**, os **aparelhos** têm uma existência complexa.

A câmera fotográfica, mesmo no período analógico, era computador que organizava as moléculas de acordo com a radiação da luz. Os computadores, em especial, geram o que Flusser (2007) trata como “nova imaginação”, que é a capacidade de criar imagens a partir de números binários, imagens técnicas que partem de números. A nova imaginação é a inferência do equipamento (aparelho) em função de uma tarefa determinada. Impõe ao

pensamento uma outra estrutura, completamente distinta da imaginação como era dada anteriormente. A imagem formada a partir de cálculos não mantém mais a linguagem proposta pela imaginação mas, se modula a partir de referentes binários que são dispostos de forma organizada por algoritmos; imagens sintéticas.

Baitello Júnior (2005, p.4), relendo Flusser, nos coloca que as imagens passaram por três movimentos determinantes e fundamentais. O primeiro é quando deixa a tridimensionalidade dos objetos das imagens que mediam nossa relação com o mundo e partem da imaginação dos humanos em direção às ilustrações bidimensionais, desenhos rupestres, por exemplo; “o degrau seguinte é alcançado pela transformação das imagens em pictogramas, ideogramas e letras, que abrem ao homem o caminho para o universo da escrita (e de sua decifração, a leitura). Com a linearidade da escrita se possibilita o tempo histórico abrindo caminho para o pensamento lógico, linear e conceitual, no entanto, mais uma das dimensões da imagem deixa de ser considerada; Num terceiro movimento, então, estão as imagens técnicas, que são formadas por aparelhos, nos quais independem de quaisquer relações dimensionais.

As tecno-imagens resgatam, assim, a circularidade do olhar, pois trazem de volta a sensação da imagem tradicional, funcionando igualmente de maneira mágica. A escalada da abstração caminha, desse modo, da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, desta para a unidimensionalidade e desta outra para a nulodimensionalidade. (BAITELLO JÚNIOR, 2005, p.5).

Uma imagem técnica, que é produzida com equipamentos de uso comum, nos quais não se utilizam tecnologias diferenciadas, o maior ângulo de visão que podemos obter é de aproximadamente 180° no sentido horizontal e aproximadamente 90° no sentido vertical. Independentemente de para qual mídia olhemos, não contamos, ainda, com a experiência sensorial do paladar e do olfato, portanto, nosso reconhecimento do contexto onde se desenrola o fato é feito apenas pelo conceito de uma pequena parte do ambiente, que é codificado em uma imagem técnica, sem cheiro, gosto, e, no caso da fotografia tradicional, sem som e sem movimentos. Em outras palavras, o que enxergamos não é a atualização de um ambiente para apenas uma fração do contexto, é uma imagem técnica, um conceito do ambiente de onde foi capturada, uma construção de mundo com suas normas próprias. É um mundo de outra natureza. Então, toda imagem técnica mais do que falar sobre aquilo que é seu conteúdo, fala sobre o mundo das imagens.

Para Flusser (2007), as imagens técnicas são, infinitamente, mais complexas que as

informações textuais e conseqüentemente menos óbvias, uma é superfície a outra é linha.

As regras escritas são bem claras, e os símbolos da escrita são bastante denotativos, de modo que o mundo dos objetos pode ser entendido como um feixe de processos e tratado de forma bastante metódica, ou seja, científica ou tecnicamente. Em resumo, trata-se de explicar de maneira causal e lógica as imagens para poder tratar o mundo de forma metódica, por meio das imagens que se tornaram assim transparentes. (FLUSSER, 2007, p.168).

Flusser (2007, p. 114) afirma que ao se olhar para um produto audiovisual, um filme, por exemplo, ocorre uma leitura do mesmo, uma vez que há uma sequência de imagens lineares a serem lidas. Dessa forma, entende-se que o sujeito irá analisar e compreender o audiovisual através do seu ponto de visão e também através dos códigos imagéticos ali fixados e que lhes são familiares. Tais códigos são considerados subjetivos, pois dependem de pontos de vista predeterminados, “baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes”.

Outra perspectiva sobre a imagem que se constitui num olhar metodológico sobre nosso objeto vem a partir de Bergson (1999). Para ele, imagem é a porção do espaço que nosso cérebro retira do fluxo que nos cerca para que possamos compreender o mundo e para que possamos agir. Vivemos imersos em um mundo de imagens que se atualizam, imagens que são mediações entre nós e tudo que nos cerca num mundo físico, onde a imagem primeira a ser tomada por nossa percepção é a do próprio corpo. Todas as imagens são referentes, mediações de objetos que se dispõem entre nós e o mundo através de nossa percepção.

Cada objeto, recorte, luz, e uma infinidade de elementos carregam em si códigos comuns que, a partir das memórias próprias de cada sujeito, nos possibilitam entender tais objetos e informações que ali estão. Uma fotografia retrata, em sua atualização, elementos que conferem sentidos e que em cada sujeito é construída a partir das memórias e que, além disso, as próprias memórias se modificam constantemente e permanentemente. Entretanto, queremos destacar aqui, que, com Flusser e Bergson podemos pensar que os próprios aparelhos são dotados de memória e elas percebem o mundo de um modo próprio que resulta em imagens técnicas.

Deleuze (1999), diz que a nossa percepção das coisas só é possível por causa da memória, de forma que, o mesmo sujeito exposto à mesma experiência terá reações completamente diferentes, porque suas memórias não são mais as mesmas. Há uma bagagem experiencial que vai se acumulando, modificando, moldando e que mesmo quando somos

expostos à mesma experiência as memórias que vêm à tona são distintas.

O passado e o presente não designam dois movimentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem, um que é presente e que não cessa de passar, o outro que é passado, e que não cessa de ser, mas para os quais todos os presentes passam (...) Em outros termos, cada presente reenvia-se a si mesmo como passado [...] Não somente o passado coexiste com o presente que ele foi, mas como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) - é o passado inteiro, integral, todo nosso passado que coexiste com cada presente. (DELEUZE apud KERR, 2009, p.42).

Quando escutamos uma música, por exemplo, os sons, vibrações físicas que emanam de um alto-falante fazendo nossos tímpanos vibrarem, são atualizações que excitam o sistema nervoso e o cérebro. Essa excitação provocada é o que vai nos levar até a parte virtual do som: sensações e sentimentos despertados da memória por meio da excitação causada pela atualização. No entanto, a cada vez que ouvimos a mesma música outras emoções emergem de nossas memórias.

Só percebemos do mundo as imagens daquilo que nos é necessário, enquanto todo o resto não nos passa de fluxo que, embora as vejamos, não nos toma a percepção porque delas não há nada que precisamos para agir. Ou como diz Kilpp (2013), “entre a coisa e a nossa percepção da coisa existe apenas uma diferença de grau e não de natureza, pois o que vemos não é outra coisa, e sim a mesma coisa, da qual, porém, subtraímos tudo o que não interessa à nossa ação”. (KILPP; FISCHER, 2013, p.20). Nesse sentido pensamos também os aparelhos e suas imagens. Os aparelhos percebem o mundo a partir do que precisam para agir e é isso que fica registrado em suas imagens.

Bergson (2006), nos apresenta uma perspectiva de imagens relacionadas às memórias, dos objetos constituídos de duas naturezas: uma, que diz respeito à materialidade física, é da ordem do espaço, do agir, do concreto, é a atualização; outra, é da ordem do tempo, do ser, do espírito, é a virtualidade. “A unidade de tempo é pensada como virtual. Na atualização do tempo, uma direção difere da outra, mas a atualização o é de um tempo virtualmente uno” (KERR, 2009, P.49). Na perspectiva de Bergson, então, todos os objetos são um misto de virtual e atual. O atual, é onde estão os objetos que podemos tocar, ver, ouvir, é a parte do objeto a que temos acesso, a outra parte, é chamada de virtual, a qual só podemos “intuir”, em termos bergsoniano. Lendo Bergson, Deleuze (1999) diz que podemos reconhecer a virtualidade das coisas, sua memória, porém, não temos acesso a essa virtualidade se não por meio da materialidade característica da atualização.

Para Bergson, o nosso pensamento funciona por uma lógica cinematográfica, onde

percebemos tudo por meio de uma sucessão de imagens de onde extraímos *frames* para onde olhamos e por onde tentamos compreender e agir.

Dai a não ver no movimento mais que uma série de posições, há apenas um passo; a duração do movimento então ira se decompor em “momentos” que correspondem a cada uma das posições. Mas os momentos do tempo e as posições do móvel não são mais que instantâneos que nosso entendimento toma de continuidade do movimento e da duração. (BERGSON, 2006, P.9).

A Duração a que se refere Bergson (2006), é da ordem do tempo e não da ordem do espaço, é o tempo que se pode intuir e não o espaço que se pode mensurar. Portanto, essa duração se dá na diferença do objeto para consigo próprio e não pela decorrência do espaço. Em uma metáfora cinematográfica diríamos que pouco importaria o número de *frames* de um determinado filme, nem tampouco a velocidade com que ele é exibido se a imagem permanecesse a mesma. Dessa forma o que importa realmente é a diferença entre os *frames*.

[...] como não ver que a essência da duração é o fluir e que o estável acostado ao estável não resultara nunca em algo que dura? O que é real não são os “estados”, simples instantâneos tomados por nos, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. Essa mudança é indivisível, ela é mesmo substancial. (BERGSON, 2006, P.10).

Relendo Bergson, Kerr (2009, p.49), afirma que “pode-se dizer que a duração é uma multiplicidade virtual que equivale a um único e mesmo tempo [...] Sendo a duração concebida como a diferença de natureza em si e por si, ela é considerada uma tendência, uma *substância*. Assim, se a duração é uma substância, ela é indivisível”.

É aí onde entra o que estamos chamando de audiovisualidades. Audiovisualidades são virtualidades que se atualizam nas mídias, e não só nelas, também em outras expressões da cultura. Embora não seja um conceito completo ou absolutamente definido, têm sido problematizadas pelo Grupo de Pesquisa Audiovisualidades (GPAV) sob influência dos conceitos de imagicidade e cinematismo³ de Eisenstein, de duração, conforme Bergson, de virtualidade e zeroidade em Deleuze e de pós-mídia⁴ em Guattari.

Estamos pensando aqui, então, o fotojornalismo na web como audiovisualidade, isto é,

3 “Reconhecia haver um cinema mesmo antes da indústria cinematográfica e que o cinema não podia ser reduzido à máquina industrial que lhe deu forma, já que ela é apenas a forma que se atualizou como semiótica” (SILVA E ROSSINI, 2009, P. 81).

4 “Passagem do território institucional audiovisual propriamente dito para os processos de reterritorialização subjetivas expressos como audiovisualidades” (SILVA E ROSSINI, 2009, P 83).

como uma duração que se atualiza nos materiais que abordaremos adiante mas, ao mesmo tempo, se atualiza e ainda se atualizará de muitas outras formas na web e em outros âmbitos da cultura e das mídias. Nesse sentido (na perspectiva das audiovisualidades), reforçamos a possibilidade de compreender a foto como audiovisual, perspectiva que não é tão comum e precisa ser melhor justificada, principalmente na relação que a fotografia tem com o jornalismo.

A partir de meados do século XX, a televisão, dá a ver a possibilidade da utilização do audiovisual como ferramenta do jornalismo (o cinema fizera antes, porém a dinâmica das transmissões ao vivo, por excelência característica do jornalismo, é primeiramente feita na televisão), mas a unidirecionalidade e o fluxo contínuo do meio restringiram seus usos à relação emissor-receptor. Com a popularização dos computadores e, principalmente, da internet, as imagens digitais passam a fazer parte de um macro meio jornalístico que se dispersa e converge simultaneamente. Em outras palavras, não são mais restritas às áreas que comportavam anteriormente – fotografias para jornais e vídeos para televisão – mas, estão em todas as dimensões jornalísticas: vídeos e fotos distribuídos em web rádio, fotografias em web TV e, também, a construção do fotojornalismo. Passamos a compor imagens, isto é, imaginar por meio de números e algoritmos.

De acordo com Johnson (2001), toda técnica ou manifestação tecnológica surge da expressão da sociedade que a produziu; é sempre condicionada às necessidades culturais; ciclo progressivo que a partir de uma necessidade altera a tecnologia e que, por sua vez, acaba também alterando a própria cultura. Ao longo de toda história da humanidade tem sido dessa forma: a cultura que permeia o sujeito é transcrita pelas gerações por meio de técnicas que vão, agregadas às culturas, se desenvolvendo de forma progressiva e circular. Em outras palavras, a necessidade técnica dentro de uma cultura provoca o desenvolvimento tecnológico que, por sua vez, passa a ser instrumento cultural.

Contudo, a perspectiva a explorar aqui é esse diálogo entre objetos culturais que chamamos de audiovisuais, buscando suas audiovisualidades responsáveis pela instauração de uma tecnocultura. Estamos pensando aqui o fotojornalismo na web na sua tecnocultura. Pensar tecnoculturalmente, de acordo com Fischer (2013), envolve considerar o surgimento e desenvolvimento dos meios de comunicação e representação como resultantes de processos de mútuo contágio entre tecnologia e cultura, ou ainda, trazer a dimensão da técnica enquanto um construto cultural.

Na medida em que a tecnocultura não “é” sinônimo de cultura digital, mas sim uma visada que se estabelece na relação de pensar culturalmente as tecnologias e entender as propriedades tecnológicas em ação na cultura, passamos a organizar uma reflexão que permite perceber os contágios entre diferentes temporalidades (...) ou identificar determinadas estéticas contemporâneas [...]. (KILPP; FISCHER, 2013. p52).

O autor traz a discussão do que se entende como tecnocultura numa perspectiva das audiovisualidades, suscitando autores como: Joseph Dumit, David Silver, Debra Shaw, Erkki Huhtamo, Bruno Latour, Donna Raraway, Mc Luhan, Walter Benjamin e outros. Segundo Fischer (2013, p.52), não chegando à uma definição fechada, mas que nos direciona a não restringir a reflexão sobre tecnocultura à uma dimensão técnica e nem à uma dimensão apenas cultural, mas “como uma manifestação que permeia, simultaneamente, e circularmente, a técnica, a tecnologia, a cultura e a culturalização”. Para o autor,

Não há dúvidas que na relação de conter/ estar contido entre objeto-mundo é sempre produtivo entender que a investigação demanda o entendimento de determinados contextos de diferentes campos para fins de descrição e problematização dos objetos de pesquisa, mas cabe - dentro de uma perspectiva comunicacional - perceber como criar matizes nessas contribuições que não deixem que a demanda inicial - investigar técnicas e estéticas das audiovisualidades pensando tecnoculturalmente - se perca. (KILPP; FISCHER , 2013, p.45)

A perspectiva desenvolvida até aqui é pensada como metodológica porque leva a olhar para os objetos e a produção de conhecimento a partir de um ponto específico: em conformidade com as audiovisualidades, tais como foram colocadas até aqui. Entretanto, para analisar os nossos materiais empíricos trazemos uma metodologia específica. Nesse aspecto, a metodologia das molduras, trabalhada por Suzana Kilpp (2003, 2008 e 2010), se faz funcional, uma vez que reúne também os métodos da intuição e cartografia.

A intuição como método é observada por Deleuze (1999, p. 23) como "o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer, imediatamente, a existência de outras durações acima ou abaixo de nós".

Intuição significa, primeiramente, consciência imediata, visão que quase não se distingue do objeto visto, diz Bergson (1984). Ela é aquilo que atinge o espírito, a mudança, a duração, a mudança pura. Para a intuição, o essencial é a mudança e sua captação prescinde de qualquer linguagem, pois os conceitos e as idéias que dela derivam começam obscuros, não importando qual seja nosso esforço de pensamento. Isso porque a "clareza" que dela se origina se refere a uma idéia radicalmente nova que permite vislumbrar que pensar intuitivamente é pensar na

duração. Por assim ser, é impossível reconstitui-la por elementos preexistentes capazes de oferecer uma certa ordem, como o faz a inteligência, pois a intuição assume ares de incompreensível, lançando ao abismo aquele que a exerce. (AMADOR & FONSECA, 2009. p.4).

Trata-se de um método onde Bergson propõe três espécies de movimentos: "a primeira espécie concerne à posição e à criação de problemas; a segunda, à descoberta de verdadeiras diferenças de natureza; a terceira, à apreensão do tempo real". (DELEUZE, 1999, p. 8).

[...]consiste na busca pelas verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real. Tal regra se funda na concepção bergsoniana de que os mistos⁴ diferem em tendências, por natureza, ai residindo sua noção de pureza. Buscar a pureza corresponde, então, a restaurar as diferenças de natureza, dividindo o misto de acordo com a maneira como ele combina a duração e a extensão, uma vez que as diferenças de natureza se oferecem de modo virtual. Por fim, a terceira regra: colocar os problemas e sua resolução muito mais no plano do tempo do que no de espaço. Neste último, a coisa so pode diferir em grau das outras coisas e de si mesma, enquanto no tempo, no lado da duração, a coisa difere por natureza de todas as outras e de si mesma. O tempo refere-se ao *locus* da alteração, sendo que esta, portanto, não se (des)cobre, inventa. (AMADOR & FONSECA, 2009. p.6).

Bergson fala a respeito da intuição como consciência imediata, na qual a visão não se distingue do objeto. Nossa tendência intelectual é a de pensar em termos de mais e de menos, vendo diferenças de grau onde existem diferenças de natureza. Para reagir a essa tendência, é preciso, então, suscitar a intuição, pois "ela reencontra as diferenças de natureza sob as diferenças de grau e comunica à inteligência os critérios que permitem distinguir os verdadeiros problemas e os falsos" (DELEUZE, 1999, p. 8,13 e 14).

As atualizações audiovisuais do fotojornalismo na web são um “misto” construído a partir do método intuitivo de Henri Bergson (2006). Olhamos para a construção espacial do empírico, por meio de uma cartografia. O fotojornalismo atualizado na web, alguns materiais específicos que serão aqui abordados, são o nosso atual que também contém seu virtual, isto é, **o fotojornalismo**.

Numa articulação cognitiva onde procuramos (re)conhecer o fotojornalismo que é praticado na internet, por meio das técnicas na cultura contemporânea dos meios de comunicação, utilizamos o método cartográfico, conforme utilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) e Virginia Kastrup (2007) e que é detalhadamente descrito por Amador e Fonseca (2009, p.7). “Trata-se de investigar um processo de produção, de

acompanhar um certo traçado insólito, um certo tempo que dura. Assim, a cartografia ocupa-se de um plano movente, interessando-lhe as metamorfoses e anamorfofes tomadas como processos de diferenciação”. Ao longo da pesquisa fazemos uma cartografia para compreender como o fotojornalismo se atualiza na internet.

Parece-nos instigante seguir nesta direção, especialmente porque aproximar a cartografia como método de pesquisa da intuição enquanto método filosófico possibilita pensar a primeira para além de uma dimensão procedimental. Antes disso, viabiliza germinar o cartógrafo em nos, uma vez que, para cartografar, faz-se necessário certo desmonte do esquema cognitivo por parte do pesquisador; desmonte esse que lhe possibilite abrir-se às forças do presente para virtualizar o mundo. (AMADOR & FONSECA, 2009. p.7).

Em uma analogia o pesquisador-cartógrafo percorre os territórios empíricos em busca de elementos, pistas, objetos, referências que lhes possibilitem tracejar “mapas” que apontem os caminhos e trilhas a seguir. E, completam,

Trata-se de uma invenção que somente se torna viável pelo encontro fecundo entre pesquisador e campo pesquisa, pelo qual o material a pesquisar passa a ser produzido e não coletado, uma vez que emerge de um ponto de contato que implica um deslocamento do lugar de pesquisador como aquele que vê seu campo de pesquisa de um determinado modo e lugar em que ele se vê compelido a pensar e a ver diferentemente, no momento mesmo em que o que é visto e pensado se oferece ao seu olhar. (AMADOR & FONSECA, 2009. p.2).

O método Cartográfico, possibilita ao pesquisador, não a resolução de um problema em si, mas, uma trilha a ser seguida. Os autores, apontam para algumas pistas que o pesquisador-cartógrafo deve considerar:

Trata-se de um método para acompanhar processos e não representar objetos; refere-se a um coletivo de forças, visa um território existencial; traça um campo problemático; requer a dissolução do ponto de vista do observador; exige certo tipo de atenção ao presente; requer dispositivos para funcionar; e, por fim, consiste em um método que não separa pesquisa de intervenção. (AMADOR & FONSECA, 2009. p.8)

Pretendemos aqui, então, ir fazendo uma cartografia das atualizações do fotojornalismo na web, problematizando os diversos modos em que essa atualização acontece e entendendo essas atualizações como uma audiovisualidade em que a montagem audiovisual tem no centro o fotojornalismo ou alguns dos seus elementos mais

característicos.

Nessas cartografias fomos construindo um mapa de imagens técnicas do fotojornalismo na internet que dá a ver, de maneiras diversas e complexas, o tema que aqui nos interessa. Essas imagens serão decodificadas com a metodologia das molduras (KILPP, 2003) para compreender os sentidos dados ao fotojornalismo na internet. A metodologia compreende três eixos: as ethicidades, os imaginários e as molduras nos termos de Kilpp (2003, 2008 e 2010).

Os eixos são atravessados pelos quatro conceitos basilares da obra de Bergson (1999), que são a intuição, o élan vital, a duração e a memória, e pelos conceitos de imagicidade e cinematismo propostos por Eisenstein (1990). Em sua processualidade, o método parte da dissecação das molduras discretas construídas por cada mídia para esconder ou disfarçar as montagens, os enquadramentos etc. com os quais ela deseja atribuir certos sentidos ao conteúdo que veicula. Nas molduras assim cartografadas é então possível autenticar quadros e territórios de experiência e significação das ethicidades (os construtos midiáticos de coisas, fatos, pessoas, acontecimentos etc.), cujo sentido é agenciado por conta dos imaginários minimamente compartilhados entre todos os partícipes de processos comunicacionais, e que podem ser apenas intuídos pelo pesquisador. Nesse agenciamento intuído, pode-se/ deve-se apontar a incidência dos repertórios pessoais e culturais dos espectadores-receptores-usuários no sentido último. (MONTAÑO e KILPP, 2014, p. 161).

As ethicidades são as virtualidades que se atualizam no audiovisual: são seres, fatos, acontecimentos que o audiovisual de uma determinada mídia (televisão, internet, cinema) dá a ver como tais, ou seja, são construtos dessa mídia audiovisual.

O eixo das ethicidades, entendidas como as subjetividades (durações, pessoas, objetos, fatos e acontecimentos) que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas. As ethicidades são virtualidades que se atualizam em certas e diversas molduras, e seus sentidos são negociados (emoldurados) em diferentes instâncias entre emissor e receptor (ou consumidor, espectador, tanto faz) que ainda compartilham, de modo desigual e diferenciado - mas minimamente -, certos imaginários que tornam os sentidos comunicáveis. (KILPP, 2008, p.12).

As molduras são os quadros de significação em que as ethicidades são construídas, elementos que oferecem sentidos específicos a essas ethicidades.

O eixo das molduras e das moldurações, entendendo-se as molduras como molduras e quase-molduras que instauram, a partir de seus corpos, suas bordas ou manchas, territórios de significação; e a molduração como um procedimento de ordem técnica ou estética que realiza certas montagens no interior das molduras. Com as molduras e as moldurações procede-se a uma oferta de sentidos. (KILPP, 2008, p.13).

E atenta,

Como cada termo remete aos demais, proponho que a percepção de uma ethicidade deve levar à situação e a compreensão das molduras e moldurações em que ela foi enunciada, para que se perceba não só os sentidos, mas também os procedimentos teórico-metodológicos (no caso do pesquisador e do discurso sobre o objeto) e os criativos (no caso das imagens televisivas) usados para enunciação. (KILPP, 2008, p. 13).

Concluindo os três eixos da metodologia, a autora propõe os imaginários que, é de onde parte toda construção de sentido, uma vez que envolve e relaciona questões culturais:

O eixo dos imaginários, que permite a comunicação dos sentidos, entendendo-se o imaginário como o conjunto de marcas de enunciação das culturas (identidades coletivas), manifestas e visíveis nos discursos, na arte, nos produtos culturais e etc., e que é por eles mediados; e os imaginários televisivos atravessados pela moldura corpo do espectador - um corpo singularmente inserido na sociedade e na cultura, com um repertório singular de imagens e molduras. (KILPP, 2008, p.13).

A perspectiva das audiovisualidades é, portanto, a que orienta esta pesquisa já que não estaremos aqui pensando a fotografia isoladamente e, sim ela na sua montagem, nas potencialidades que ela e o meio (a internet e seu estágio web) apresentam, defendendo que essa perspectiva se insere numa audiovisualização da cultura, e na audiovisualização do fotojornalismo.

3. A FOTOGRAFIA E O FOTOJORNALISMO NAS MÍDIAS

A fotografia nasceu da ânsia do ser humano de imitar a natureza por meio da representação por imagens. A câmara escura, criação chinesa que teve origem há 2.500 anos, foi ferramenta fundamental para a invenção da fotografia. A utilização das suas propriedades óticas, que já eram conhecidas e utilizadas pelos pintores e retratistas desde sua invenção, possibilitaram o recorte da fração desejada de luz que pretendia ser capturada pelo operador. Mas, a obra de arte dependia, diretamente, da interpelação humana sobre a plataforma a ser trabalhada, a imagem projetada dentro do invólucro da caixa preta, ou da câmara clara, que foi uma evolução da tecnologia do século XVIII, servia para balizar o traço da mão do artista, conforme explica Buitoni (2009).

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), considerados, oficialmente, os inventores da fotografia, e seus contemporâneos não buscavam, simplesmente, a exploração comercial da tecnologia fotográfica - embora a influência da revolução industrial do final do século XVIII seja bastante clara - mas também buscavam soluções para uma técnica onerosa e de acesso muito restrito: a pintura, em especial a de retratos. A fotografia aparece como técnica, economicamente, mais viável e os retratos deixam de ser acessíveis apenas às classes abastadas, que possuíam recursos financeiros suficientes para contratação de um artista. A partir da fotografia, a representação de qualquer cena era possível sem a inferência humana direta, deixando por conta da tecnologia o que, anteriormente, era tarefa exclusiva de pintores e desenhistas.

William Henry Fox-Talbot (1800-1877) foi um desses entusiastas desenvolvedores da fotografia que se apropriou da mecânica para representar seus recortes artísticos que, por causa de sua inabilidade como pintor, jamais antes lhe fora possível demonstrar. As pesquisas de Talbot diferenciavam-se por um aspecto bastante peculiar em relação à pesquisa de seus contemporâneos, a tecnologia desenvolvida por ele permitia algo que as outras tecnologias não permitiam: a reprodutibilidade da fotografia a partir de uma matriz negativa. O Calótipo - tecnologia de Talbot -, diferentemente do Daguerreótipo - tecnologia de Daguerre e Niépce -, em que a impressão da luz era fixada diretamente sobre a base, estampava sobre a plataforma sensível à luz a imagem invertida do objeto, um negativo que permitia a reprodutibilidade de infinitas cópias fotográficas, exatamente idênticas à original. Um aspecto revolucionário que além da impressão de uma cena, possibilitava a reprodutibilidade infinita (OLIVEIRA, 2009; BUITONI, 2011).

Como suporte de informação, as imagens produzidas pelos humanos estão presentes

em nosso cotidiano desde antes da linguagem escrita, serviu de base para a criação das letras do primeiro alfabeto e vem nos acompanhando nas paredes das cavernas, nos pergaminhos, nos livros, nas páginas dos jornais e nas novas mídias pelas interfaces. Mas, imagens técnicas têm sido construídas pelos meios de comunicação modernos desde que as tecnologias permitiram às gráficas a impressão de elementos diferentes da linguagem escrita.

Primeiro foram as ilustrações, que eram feitas por artesãos com base na descrição feita pelo repórter e que davam à narrativa jornalística suporte para o que era escrito. A base usada para estampar tais ilustrações era a madeira entalhada ou pedra litografada, ambos processos onerosos que demandavam horas de trabalho e, que muitas vezes resultavam numa ilustração pouco satisfatória, o que desestimulava a veiculação de imagens, ficando esse recurso privilegiado apenas para situações muito especiais. Com o surgimento da fotografia, a partir de 1826, as ilustrações foram gradativamente distanciando-se dos relatos do próprio repórter e aproximando-se de cenas fotografadas. Como a imprensa do século XIX não detinha ainda a tecnologia para a reprodução direta da fotografia nas páginas dos jornais, as ilustrações eram feitas com base em registros fotográficos dos eventos, eram cópias artesanais de um original fotográfico. Não há consenso sobre quando exatamente esta técnica começou a ser praticada, mas sabe-se que o grande incêndio de Hamburgo, na Alemanha em 1842, fora um dos primeiros eventos jornalísticos a ser fotografado e estampado nos jornais, por meio de ilustrações com base em fotografias. (OLIVEIRA, 2009; BUITONI, 2011).

O entusiasta Carl Frederich Stelzner (1805-1894) juntamente Hermann Biow (1804-1850) montaram em Hamburgo, por volta de 1842, o primeiro estúdio de Daguerreotipia. No mesmo período, ocorrera na cidade, que fica no norte da Alemanha, um incêndio de grandes proporções que tomara a atenção de toda a Europa e também parte do mundo e que fora registrado através das lentes de Steizner e Biow, o que fez com que a dupla fosse reconhecida, através da série de daguerriótipos produzidas por eles, como os “pais do fotojornalismo” porque fotografaram uma ação em seu desenrolar, o que não era comum à época, já que o equipamento era desenvolvido para a tomada de retrato de pessoas e paisagens, apenas.

No início dos anos de 1900, quando a fotografia analógica já se encontrava em um nível de maturidade bastante avançado, deixando para trás o Daguerreótipo e suas técnicas, a possibilidade real de transformar a fotografia em algo comercialmente rentável, desperta a atenção de muitos empreendedores. Nos Estados Unidos, George Eastman, um jovem visionário, foi atraído pela pujança industrial do setor. Empolgado pelos novos materiais fotográficos e pelas técnicas desenvolvidas na Europa do final do século XIX, ele implantou a linha de montagem de materiais fotográficos, o que diminuiu, sensivelmente, o custo do

processo e popularizou a fotografia. A tecnologia desenvolvida por Eastman tornou o negativo fotográfico algo farto e barato, o que contribuiu para o seu uso no jornalismo. A Kodak foi parceira técnica do jornalismo, inclusive, em cobertura de guerras, quando Eastman mandava instalar laboratórios fotográficos próximos das zonas de conflito, para facilitar a logística fotográfica dos veículos de comunicação que utilizavam seus produtos. A Kodak foi a maior empresa ligada à tecnologia fotográfica do século XX, inclusive com a produção de suplementos para indústria cinematográfica.

De acordo com Oliveira (2009), outro recurso tecnológico fundamental para que a fotografia passasse, definitivamente, a fazer parte do cotidiano jornalístico foi a portabilidade dos equipamentos fotográficos, seguida também pelos filmes compactos. Câmeras fotográficas de pequeno porte só apareceram a partir de 1913, quando a indústria alemã Leica, que produzia filmes para cinema, desenvolveu uma câmera protótipo para testar seus filmes de 35 milímetros, produzidos na época apenas para cinematografia. Equipamentos menores possibilitaram melhor desenvoltura dos fotojornalistas que podiam circular, discretamente, sem que o seu equipamento fosse um problema para captura de fotos-flagrantes.

Erich Solomon (1886-1944), acompanhado de sua câmera Ermanox, equipada com lente clara, que possibilitava fotografar discretamente sem o uso do flash, foi um dos responsáveis pela forma como o fotojornalismo é praticado. Solomon fora um dos primeiros fotógrafos a valorizar a “fotografia cândida”, ou seja, fotografia espontânea, não pousada, tornando-a um pré requisito para a fotografia jornalística até os dias de hoje. Para Salomon, um bom fotojornalista “deve ter uma paciência infinita, e não se enervar nunca; deve estar à corrente dos acontecimentos e saber a tempo e horas onde é que irão desenrolar-se. Se necessário, devemos servir-nos de toda a espécie de astúcia, mesmo que ela nem sempre seja bem sucedida”. (SOLOMON *apud* FREUND, 1995, p.117). Podemos pensar esta fotografia cândida como uma moldura importante do fotojornalismo; que registra o cotidiano, a ação; que dá sentidos de “realidade” ao fotojornalismo que se constrói com a captura da ação e não a partir de fotografias pousadas.

A fotografia possibilitou um elemento valioso para o jornalismo: a independência provocada pelas imagens técnicas, que colocavam o homem em papel secundário, como funcionário do aparelho (FLUSSER, 2002), despertou no jornalismo a possibilidade do uso fotográfico como garantia da “realidade” dos fatos, dando a ela valor de documento, e sentidos de credibilidade, veracidade da narrativa que era promovida na escrita e que com a fotografia libertava a imagem da descrição humana. O documental, assim como o factual, ambos como modos de captura de um “real”, são sentidos importantes dados à ética

fotojornalismo a partir de diversas molduras.

Sousa (2000), explica a questão da “realidade” capturada pela fotografia e de como essa relação passou ao fotojornalismo.

Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registo visual da verdade, tendo nessa condição sido adoptada pela imprensa. Com o passar do tempo, foram-se integrando determinadas práticas, tendo-se rotinizado e convencionalizado o ofício, um fenómeno agudizado pela irrupção do profissionalismo fotojornalístico. Chegaram, então, os gêneros fotojornalísticos, nomeadamente os gêneros realistas, e de um reino da verdade passou-se ao reinado do credível. [...] Chega-se então a? ideia de fotógrafo autor e artista, criador, original. Deste ponto, rapidamente se incorporou no fotojornalismo, em consonância com a visão da época, a ideia da construção social da realidade, processo que em parte se nutre na ação dos *media*. Mas esta foi também a linha de partida para a interpretação fotojornalística do real, até porque as percepções que dele se tem são dissonantes da realidade em si e, neste sentido, são sempre uma espécie de ficção. Legitimam-se, assim, os criadores-fotógrafos, que olham para si mesmos como participantes num jogo que há muito deixou de ser um mero jogo de espelhos, para desembocar no jogo bem mais elaborado e complexo dos mundos de signos e de códigos, de linguagem e de cultura, de ideologia e de mitos, de história e tradições, de contradições e convenções. (SOUSA, 2000, p.2 e 3).

Os operadores, que faziam uso dos aparelhos de imagens técnicas, não demoraram muito para dar-se conta de que o processo fotográfico de recorte feito pelo fotógrafo e, posteriormente, por editores, encarrega-se de eliminar, editar, determinar, moldurar, o que está dentro ou fora do quadro, da moldura. Como nos coloca Kossoy (2002, p.47), “mesmo sendo considerada como um registo ou documentação do real, a fotografia é uma elaboração, uma vez que resulta “de um processo criativo, de um modo de ver e compreender especial, de uma visão de mundo particular do fotógrafo; é ele que, na sua intermediação, cria/ constrói a representação”.

Oliveira (2009) nos alerta que a captura de imagens por meio de sensores eletrônicos e armazenamento em dispositivo eletromagnético foi realidade ainda durante a Segunda Guerra Mundial, por volta de 1945. As facilidades propostas pela digitalização já faziam parte dos aparatos tecnológicos dos Estados Unidos nas investigações militares. A fotografia digital, portanto, percorreu um caminho de evolução tecnológica de mais de 70 anos até atingir o nível atual. O primeiro registo é de um equipamento misto de câmera analógica e gravador magnético, parceria militar-privada entre o exército estadunidense e a fabricante de filmes fotográficos Kodak, que era utilizado em expedições fotográficas aéreas para levantamento e registo dos territórios inimigos, onde, a quantidade de fotogramas analógicos utilizados inviabilizaria o mapeamento.

Mas o que nos importa em relação a isso é a observância de que o interesse pela

fotografia digital é contemporâneo ao interesse pelo computador. Se, apenas nos anos de 1980, as mídias convergiram para uma máquina unitária - computador - capaz de reunir todas as outras, a linguagem digital na fotografia já apontava para isso havia 40 anos.

A visualização de imagens por meio do computador, de fato, só foi possível a partir do desenvolvimento da interface gráfica no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. A tecnologia desenvolvida passou a possibilitar a visualização dos códigos binários que eram decodificados e se atualizavam em uma interface gráfica a partir de elementos visuais referentes de nosso cotidiano. Um ambiente de simulação que o objetivo é “enganar” nossos sentidos para que compreendamos os códigos, a interface dos computadores e aparelhos de imagens nos são apresentados através de ícones com esse propósito. Mesmo em softwares de editoração de textos, onde os principais elementos a serem trabalhados são palavras, escritos, letras, ícones que representam os comandos e operações são ilustrados por meio de imagens-referências de objetos que conhecemos e que associamos com nossa experiência humana, memória. Os ícones de balde de lixo ou da tesoura, por exemplo, naturalmente associamos a alguma coisa descartada ou a algum recorte, respectivamente. (JOHNSON, 2001).

No jornalismo, as primeiras manifestações da fotografia digital partem, na década de 1980, da busca pela versatilidade da linguagem na transmissão de imagens e dados. O primeiro equipamento fotográfico digital, desenvolvido para o uso no jornalismo, foi uma adaptação, produzida também pela Kodak em parceria com a fabricante japonesa Nikon. Nos anos de 1990, a fotografia digital passou, definitivamente, a fazer parte do cotidiano das redações e da rotina das grandes empresas de comunicação, mas foi a partir da popularização da internet, nos anos 2000, que a fotografia digital se proliferou, definitivamente.

Desde daguerriótipos, de processo inteiramente químico e plataforma de vidro, aos super sensores que fotografam em gigabytes de resolução, os caminhos da fotografia sempre estiveram relacionados diretamente às tecnologias contemporâneas. O laboratório fotográfico, por exemplo, que exigia um espaço físico considerável para manipulação química, dá espaço a um pequeno computador equipado com *drive* de leitura para os cartões. Os filmes fotográficos, que precisavam de longos processos de revelação, foram, rapidamente, substituídos por *chips*, capazes de armazenar imagens como memória digital. Embora, em aspectos estéticos, a fotografia digital tenha demorado anos para se aproximar da qualidade oferecida pelos filmes, em relação às questões econômicas e ao tempo de processamento, fora, rapidamente implantada na produção jornalística. Mudança provocada também pelos *softwares* com filtros e *plugins*, presentes em celulares e câmeras fotográficas de uso amador ou profissional, que vêm prontos para o simples disparo fotográfico ou para captura de vídeos

de usuários que estavam no lugar do acontecimento.

O fotojornalístico, aqui tratado, entende-se pela fotografia que está atrelada à informação jornalística e que é produzida e veiculada com tal intenção e, sobretudo, que se autodenomina fotojornalismo e é construída como tal.

Sousa (2000), descreve a atividade fotográfica jornalística como bastante ampla e engloba, além da intenção fotográfica, o evento, o fotógrafo, a mídia e todos os elementos que compõem a fotografia em uma articulação social, cultural, técnica, ideológica e política. O autor classifica o fotojornalismo sob dois grandes aspectos: *lato e stricto sensu*.

a) Fotojornalismo (*lato sensu*) — No sentido lato, entendemos por fotojornalismo a actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade. Neste sentido, a actividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das *spot news* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos "ilustrativas" e às *feature photos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa.

b) Fotojornalismo (*stricto sensu*) — No sentido restrito, entendemos por fotojornalismo a actividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar") através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes. (SOUSA, 2000, p. 6 e 7).

Nos apropriando destas duas categorias de Sousa, podemos tratar por fotojornalismo duas finalidades distintas: o fotojornalismo cotidiano, onde a foto enuncia o fato e o teor contudístico dela é o mais importante e, também, o fotojornalismo mais complexo, aquele que em si mesmo tem múltiplas direções e propósitos, que é praticado com o intuito de ir além de mostrar, ilustrar um evento ou ação. O primeiro é moldurado com sentidos de factual, de novidade; o segundo é moldurado com sentidos de reportagem, de profundidade.

No entanto, há algumas regras técnicas e convenções que atravessam a distinção entre as prática *lato e stricto*. Uma delas é o uso da descrição fotográfica, a legenda que, obrigatoriamente, acompanha a fotografia ou a série de fotografias e que descreve de forma clara e objetiva o ato que fora fotografado. Independentemente, da fotografia estar estampando a primeira página de um jornal impresso, em uma galeria de fotos de um jornal na internet ou em uma exposição fotográfica documentalista, "é regra no fotojornalismo, indiferentemente do suporte, que a imagem produzida seja legível e compreensível." (FELZ,

2008, p.6).

No caso da imagem informativa, é evidente que esta desperta curiosidade e incerteza e, por isso, o espectador/leitor recorre ao comentário verbal.(...) Toda a representação da imagem informativa se constrói em torno de um discurso retórico com as suas próprias regras de funcionamento (mostrar a causa a partir do efeito, mostrar a parte pelo todo, produzir redundância em detrimento da quantidade de informação semântica) (VILCHES, 1985, p. 175 apud FELZ, 2008, p.7).

Outra prática convencionada pelo fotojornalismo é a de sintetizar o evento em apenas uma fotografia. A otimização do espaço impresso, por causa do custo financeiro da impressão de um jornal, por muito privilegiou a informação escrita, mesmo que essa fosse mera descrição do que a fotografia estampava, deixando de privilegiar o espaço destinado à fotografia.

De qualquer modo, as diversas restrições terão levado, pela imitação e pela necessidade (competição), ao aparecimento de uma das convenções mais perenes no fotojornalismo: o cultivo da foto única(8). Esta convenção, segundo pensamos, levou os fotógrafos a procurar conjugar numa única imagem os diversos elementos significativos de um acontecimento (a fotografia como *signo condensado*) de forma a que fossem facilmente identificáveis e lidos (planos frontais, etc.). Para isso também terá contribuído o facto de no início do século as imagens serem valorizadas mais pela nitidez e pela reproduzibilidade do que pelo seu valor noticioso intrínseco. (SOUSA, 2000, p.12).

A fotografia ocupava a centralidade dos meios impressos apenas em raras exceções, como acontecia na revista *Life*, que começou a circular em 1936, com conteúdo centrado, prioritariamente, em fotografias documentalistas. Embora a própria revista tenha ditado tendências em relação ao fotojornalismo, sucumbiu à prática dos outros veículos que privilegiavam a imagem, em especial a televisão a partir dos anos 1950, como relata Oliveira (2009), até o encerramento de suas atividades ao despontar de novos meios nos anos de 1980.

Segundo Benjamin (1986b), quando o homem se retira da fotografia e passa a fotografar ambientes que vão além da própria imagem, o valor da exposição sobrepõe-se ao valor do culto. “Ter fixado, localmente, esta evolução é o significado, sem paralelo, de Atget⁵, que fixou as ruas de Paris vazias, por volta de 1900. Com muita razão, disse-se dele que as fotografava como um local de crime. Também o local do crime é vazio, sem pessoas.” Por isso, diferentemente da fotografia de um rosto, que, imediatamente, é percebida por sua aura,

5 **Eugène Atget** (1857 - 1927) foi um fotógrafo francês que revolucionou a fotografia com seu olhar desviado do ser humano. Fotografava o vazio das ruas parisienses, e objetos inusitados.

“os jornais ilustrados começam, ao mesmo tempo, a fornecer-lhe indicadores”(p.8), legendas explicativas, que elucidam o contexto de tal fotografia, a fim de direcionar a compreensão.

Faz-se então uma instituição que perdura, inclusive, nos novos meios, que é a contextualização da foto, independentemente, de seu conteúdo ser auto-explicativo. E assim também nas mídias que sucedem a fotografia. “As indicações que o observador recebe das imagens de um jornal ilustrado, através da legenda, tomar-se-ão, pouco mais tarde, no filme, mais exactas e peremptórias, filme em que a apreensão de cada uma das imagens parece ser determinada pela sequência de todas as anteriores. (P.8) Ou seja, Benjamin vê na montagem cinematográfica uma forma de legendagem como a revista ilustrada praticara. Se na revista, a legenda direciona o olhar para uma interpretação da foto, no cinema, a sequência de imagens, os enquadramentos, em fim, a montagem, é a que dá um determinado sentido às imagens e a construção da narrativa se torna possível. Em nossa pesquisa, estendemos ao fotojornalismo na web a prática dessas e de outras legendagens e montagens.

3.1. TÉCNICA FOTOGRÁFICA

A mudança da linguagem analógica para a digital provoca mudanças radicais na forma de produção, veiculação e interação do conteúdo jornalístico veiculado, mas os modelos de produção derivaram das mídias analógicas,

Os padrões impressos foram transplantados para a mídia digital de maneira quase automática, sem que tivesse havido tempo para reflexão ou estudos mais demorados sobre design gráfico. As fotos vinculadas nos periódicos digitais tendem ao enquadramento óbvio, à redundância, à função de ilustração. Tais características, também encontradas nos veículos impressos, obedecem a princípios de economia da informação – afinal, o jornalismo precisa de eficácia, informar mais em menos tempo. Quase todas são de identificação imediata – e no caso da internet, dada sua volatilidade – talvez seja uma qualidade desejável, em um primeiro momento. Mas não há dúvida que perdem em densidade. (BUIIONI, 2009, p. 223).

Em relação às técnicas fotográficas, o Fotojornalismo busca, da mesma forma que qualquer outra prática fotográfica, conduzir o olhar do espectador por meio de elementos dispostos no quadro recortado. Não se trata de recortes específicos mas, sim, de elementos que se sobrepõem em uma imagem técnica e que a ela vão gradativamente conferindo sentidos; enriquecendo a história; construindo sentidos a partir das lógicas e práticas do próprio meio; construtos audiovisuais; montagem de elementos múltiplos que gradativamente vão construindo o que Suzana Kilpp (2003) chama de Ethicidades,

conforme abordamos anteriormente.

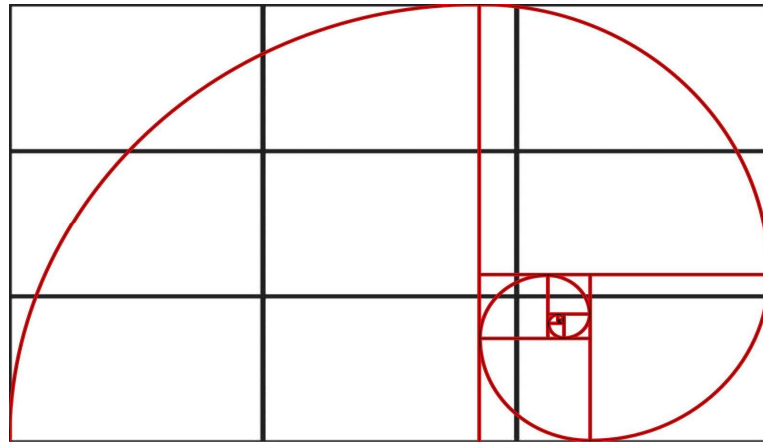
A composição de imagens, técnica que busca sentidos por meio do arranjo estético dos elementos fotografados, trata-se de um recurso matemático onde o quadro é cuidadosamente montado dentro de regras que são conhecidas, convencionadas e consagradas pelos fotógrafos, desenhistas e pintores desde a Renascença: a regra dos terços.

Popularmente chamada de “regra dos terços”, a técnica teve origem em outra técnica chamada de “Espiral de Fibonacci” ou “Proporção Áurea” que, por sua vez, fora desenvolvida a partir da observação de elementos simétricos da natureza, como a espiral dos caracóis e os hexágonos das colmeias de abelha, posição das pétalas de flores, etc.

A proporção áurea trata-se de uma progressão geométrica que obedece à seguinte lógica matemática: 1: 2: 3: 5: 8: 13: 21: 34: 55: ... e, assim por diante até o infinito. Em outras palavras, o número sucessor é a soma do número atual mais o número anterior. Na ilustração observamos geometricamente a regra matemática aplicada: em vermelho a “Proporção Áurea” e em preto a regra dos terços.

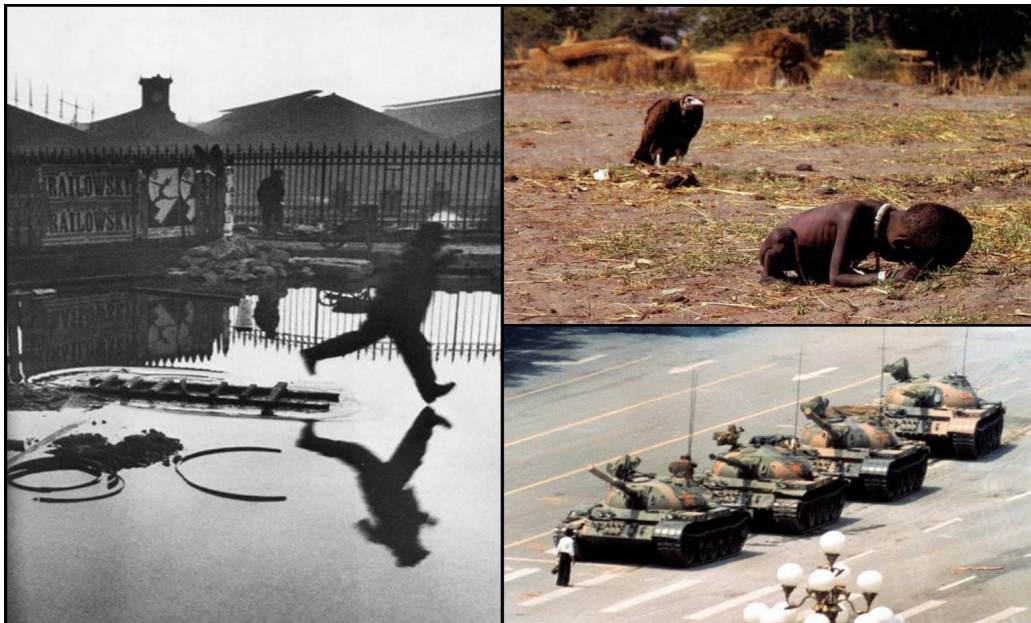
A Regra dos Terços é uma aproximação, simplificada, da Proporção Áurea. Uma forma prática de compor cenas com elementos que atraem e direcionam o olhar para pontos de convergência estratégicos. Consiste em dividir o quadro, imaginariamente, em nove retângulos de igual proporção e, a partir das linhas e cruzamentos entre eles, distribuir os elementos para os quais se pretende, efetivamente, chamar a atenção. Dessas linhas que se cruzam surgem os “Pontos dourados”, que são, exatamente, os pontos de maior valorização visual, pontos para onde os olhos, imediatamente, são direcionados ao percorrerem uma imagem durante a leitura de superfície e, portanto, onde os motivos principais devem estar localizados. Também as retas formadas no sentido horizontal e vertical desempenham papel fundamental na distribuição de elementos de importância dentro do quadro.

Figura 1: em vermelho proporção Áurea em preto a regra dos terços.



Fonte: posarte.com.br⁶

Figura 2: Imagens clássicas do fotojornalismo que obedecem a regra dos terços⁷



Fonte: web⁸

De acordo com Kóbré (2011), outras técnicas empregadas também auxiliam na linguagem jornalística. Vejamos a questão dos planos, que são os recortes dados à fotografia - pelo fotógrafo em primeira instância e, posteriormente, na edição fotográfica -

6 <http://www.posarte.com.br/entenda-a-importancia-da-proporcao-aurea-para-suas-fotografias/>

7 (Vert.) Foto Cartier Bresson, 1932 - (sup. dir.) Kevin Carter - Prêmio Pulitzer, 1994 - Tiananmen Square protests, 1989 foto - Jeff Wideni.

8 <http://www.rafalopes.com.br/blog/as-7-fotos-mais-famosas-do-mundo/>

. São divididos em, pelo menos, três “tamanhos” possíveis: *Plano geral*, que é descritivo, tem por objetivo mostrar onde o evento ocorreu, pode ser “internamente, externamente, no campo, na cidade, de dia, à noite etc. A foto define a posição relativa dos participantes” (p.14); *Plano médio*, objetiva reunir o maior número de elementos de uma história dentro de uma mesma cena. “ Como o lide de uma matéria, a foto deve contar toda a história, rapidamente comprimindo todos os elementos importantes, em uma única imagem” (p.16) - plano que, por causa da cultura da foto única, impera nas páginas de jornais e também nas interfaces -, e *Close-up*, que é usado, principalmente, para ressaltar sentimentos, mas pode ser também o detalhe de um objeto ou de uma ação, não precisa ser exatamente do rosto, como é sugerido em alguns guias técnicos. “O close-up leva o leitor a um contato olho a olho com o tema [...] a face de uma pessoa retorcida pela dor ou radicalmente feliz, evoca empatia nos leitores”. (p.16)

Kobré, também alerta para o posicionamento angular da câmera em relação ao objeto fotografado. Nós, humanos, somos habituados a olhar para os objetos a partir do nível de nossos olhos, portanto, qualquer angulação distinta nos causa estranheza. Neste aspecto, a estranheza pode ser um elemento importante para o jornalismo, porque pretende chamar a atenção do sujeito para uma ação que, se desdobra e, que, é mostrada para ele, através de um ponto de vista ao qual não está habituado. As angulações mais comuns são o Plongée e o contra-plongée⁹, ou seja: a partir de cima ou a partir de baixo, respectivamente. O Plongée transmite diversos sentidos relacionados à inferioridade, já que a câmera (e o espectador) estão à cima. Já o contra-plongée dá, geralmente, sentidos de superioridade, exaltação e triunfo. No entanto, os próprios equipamentos fotográficos contam com recursos que, mesmo fotografado ao nível dos olhos, o objeto é percebido em deformidade. Em especial, as lentes grande-angulares e teleobjetivas, que alteram, significativamente, o posicionamento espacial dos objetos dentro de uma cena.

A fotografia, como já vimos, tem como princípio a captura da luz. No fotojornalismo, os sentidos também são construídos a partir do posicionamento da luz e da marcação das sombras. Por convenção, tem-se que uma fotografia jornalística precisa estar “bem clara” para que a ação seja identificada o bastante pelo espectador. Falácia que surgiu do fotojornalismo impresso, por causa da carga de tinta que as prensas careciam para imprimir cores escuras, o quê, onerava o processo, diminuía a resolução das fotos

9 A expressão surge do idioma francês e relaciona-se a mergulho.

impressas (por causa dos borrões e manchas do excesso de tinta) e, sujava as mãos dos leitores. No entanto, o posicionamento da luz sobre os objetos dispostos na fotografia, obviamente, conferem sentidos específicos. Uma cena onde a luz predominante é suave, por exemplo, transmite ao observador menos dramaticidade do que uma cena com altos contrastes e, distribui mais, uniformemente pela superfície da imagem, os pontos de atenção.

A partir do momento que não estamos habituados a enxergar a luz como se o foco da iluminação partisse de nossos olhos, nos é mais agradável ao olhar a iluminação natural (ou que imita a luz natural), o que faz com que os equipamentos de iluminação, usados por fotojornalistas, como o flash, por exemplo, sejam utilizados apenas em casos muito específicos e com recursos técnicos que “imitam” a luz natural. Podemos perceber que esse “natural” é uma construção, já que o “natural” na imagem técnica, está fortemente mediado por diversas tecnologias.

Figura 3: Suavidade da luz e o alto contraste: dispersão e foco da atenção pela luz.¹⁰



Fonte: web¹¹

Cores, como o vermelho, por exemplo, são, notadamente, mais “chamativas”,

10 ((esqu.):Menina Afegã 1984 foto Steve McCurry, (dir.) Dia V-J 1945, fotografia de Alfred Eisenstaedt)

11 <http://www.rafalopes.com.br/blog/as-7-fotos-mais-famosas-do-mundo/>

porque, de imediato, tomam a percepção do observador, mesmo em composições que não tenham o vermelho como elemento de construção de sentido. E também, cores muito claras como o branco, funcionam como luzes direcionadas para o objeto, induzindo a ele toda a atenção da cena, como nos olhos da menina afegã ou o vestido branco da mulher, nas fotografias que compõem a figura 3.

Nesse contexto, há fotojornalistas e jornais que mostram predileção por fotografias veiculadas em tons de preto e branco (P&B), como o fotojornalista brasileiro Sebastião Salgado, ou o jornal russo *Ecos de Moscou*¹², que, surpreendentemente, apresenta todo seu conteúdo fotográfico em P&B, mesmo nas plataformas digitais.

O fotojornalismo é diferente, também, em relação aos equipamentos utilizados para outras práticas fotográficas. Embora, ambas partam da utilização de uma câmera escura com uma base de captura fotossensível - filme ou sensor - as câmeras, e outros equipamentos, diferem em alguns aspectos dos equipamentos tradicionais. Nem sempre as condições em que o material fotojornalístico é tomado são condições ideais, como se tratam de fotografias de ação, em geral, o equipamento é dotado de recursos extras de proteção e de performance. O isolamento hermético contra a entrada de água e poeira é um dos elementos que difere um equipamento profissional jornalístico de outro. As lentes utilizadas são, especificamente, pensadas para o trabalho em situações adversas: grande-angulares para tomada fotográfica em locais pequenos com muitos elementos; teleobjetivas para aproximação de elementos distantes não acessíveis; lentes claras para fotografar discretamente - sem flash ou em condições precárias de iluminação - e uma série de periféricos - cartões de armazenamento de dados, flash, bolsas, baterias, etc. - desenvolvidos, especialmente, para o trabalho de fotojornalismo. (HEDGCOE, 2001 e KOBRE, 2011)

3.2. A INTERNET E OS MEIO

A tecnologia digital transformou todos os meios e também o seu conteúdo: fotografias, textos, sons e tudo que pode ser comportado pelas mídias, imagens formadas por equipamentos capazes de transformar todo conteúdo em números, que são codificados e decodificados, independentemente de sua natureza. E neste ponto, talvez esteja a maior

12 (<http://echo.msk.ru/>)

vantagem dessa tecnologia: a transferência virtual de dados.

Informações digitais são códigos que podem ser escritos e reescritos a partir de algoritmos específicos. Portanto, o que se transfere de um ponto ao outro não são objetos físicos, mas apenas informações codificadas, que se organizam a partir de um software. Em caráter técnico, tudo passa a ser digital e não há mais distinção física entre os elementos que compõem a mensagem. Em outras palavras, quando observamos uma fotografia disposta em uma plataforma digital, computador ou qualquer outro dispositivo que utiliza a linguagem digital, vemos, apenas, uma simulação feita pelos algoritmos, a partir de códigos digitais, que representam referentes lógicos, ou seja, números que são arranjados de tal forma em uma interface gráfica que façam sentido para nós. (MITCHELL, 1992).

Baitello Júnior (2005) relendo Flusser diz:

O homem vivenciou três grandes catástrofes ao longo de sua história: a **hominização**, trazida pelo uso das ferramentas de pedra; a **civilização**, criada pela vida em aldeias, com sua conseqüente sedentarização; e a **terceira catástrofe**, em curso e ainda sem nome, é marcada pela volta ao nomadismo, pois as casas se tornaram inabitáveis. (p.3).

Esse ambiente nômade em que chegamos pela terceira catástrofe é próprio do estágio em que as imagens técnicas alcançaram por meio da linguagem digital. Uma desmaterialização que sucedeu a bidimensionalidade da representação por imagens, a linearidade da representação pela escrita e também das imagens técnicas. “Pelo espírito do vento, que é o sopro do espírito não visível, cheguemos à imaterialidade, que caracteriza as tecno-imagens como imagens que fugiram do espaço, como espíritos errantes ou nômades sem corpo.” (p4.) Como já vimos anteriormente, num primeiro momento, deixamos de lado nossa percepção tridimensional para representar os objetos em duas dimensões, os desenhos rupestres, as pinturas e etc., aqui se perde uma das dimensões. Num segundo estágio, passamos a representação pela escrita, conceitualizando e descrevendo tudo que percebia-se por meio de imagens.

Pois foi justamente este pensamento linear e conceitual que criou as bases para o surgimento dos aparelhos produtores das imagens técnicas ou tecno-imagens. Tais tecno-imagens nada mais têm a ver com as imagens tradicionais, pois são frutos da etapa seguinte na escalada da abstração: não possuem mais nenhuma corporeidade, são uma fórmula, um cálculo, um algoritmo (que apenas se projeta sobre um suporte qualquer: papel, vidro, parede e até mesmo a névoa, o vapor ou o ar). Elas são nulodimensionais, uma vez que a última dimensão espacial que lhes restava também é subtraída. As tecno-imagens não são mais uma superfície, mas a construção

conceitual de um plano por meio da constelação de grânulos, de pontos de dimensão desprezível, mas que reunidos oferecem a ilusão de uma superfície, um mosaico de pedrinhas. “Cálculo” significava em latim “pedrinha”, e “calcular” quer dizer “operar com pedrinhas”. As pedrinhas minúsculas se aglutinam no espaço plano, formando a ilusão de imagens. (BAITELLO, 2005 p.5).

Neste contexto, é que Flusser coloca as imagens técnicas como algo que resgata a circularidade do olhar, tipicamente característica da linguagem digital, em contraponto, à linearidade dos conceitos escritos.

O código digital em que uma imagem é transformada ao ser codificada, por exemplo, não se diferencia, visualmente, de uma mensagem audiofônica. Tudo é digital e se materializa em cada mídia a que é destinada. Fica a distinção apenas em nível de decodificação da qual a interface se ocupa: código que é moldurado como rádio, código que é moldurado como audiovisual, código que é moldurado como texto, etc. (KILPP, 2012).

Talvez a diferença mais radical que surja com o advento do mundo digitalizado esteja na possibilidade de que pela primeira vez haja uma espécie de síntese discursiva, através dos recursos da comunicação multimídia. Nas fases anteriores o desenvolvimento tecnológico rudimentar como que fez ativar discursos particulares para cada um dos suportes elencados historicamente como a imprensa, o cinema, o rádio, a televisão, o vídeo, texto. A massificação de um único padrão de ambiente comunicacional realoca pela fusão simbiótica das várias faces discursivas (som, imagem e escrita) numa mesma instância discursiva multimidiática: o jornalismo digital, em que os átomos são substituídos pelos bits. (GONÇALVES, 1996 P.2 e 3).

A fotografia, a partir da convergência entre elementos das mídias tradicionais se beneficiou de elementos técnicos para assumir uma postura multi, ou seja, um objeto que reúne, além de elementos visuais característicos da fotografia, também sons, movimentos, gráficos, links e outras coisas que possibilitam que a fotografia seja estendida para o alcance de outros sentidos além da visão.

Conforme nos expõe Oliveira (2009), a fotografia analógica fora concebida sobre um meio físico, uma plataforma recoberta por substâncias que se sensibilizam gradativamente pela radiação imanente da luz. Ponto por ponto, derivados de prata formam imagens latentes, que reagem a produtos químicos da revelação e formavam uma imagem permanente do instante a que fora submetida à luz. O rastro deixado pela luz sobre a superfície analógica é físico, tátil, tangível, disposta às manipulações da mão humana, apenas por meios mecânicos, da revelação química dos filmes à ampliação das cópias em papel. Por outro lado, as informações digitais são binárias, matemáticas, manipuláveis apenas por máquinas de interpretação digital, computadores que interpretam as informações elétricas despendidas

pelos sensores da câmera fotográfica e as transformam em composições de pixels visíveis, que simulam, virtualmente, o objeto fotografado.

A imagem fotográfica se forma a partir do momento em que a luz toca uma superfície fotossensível que é exposta sob um aparato ótico. A intensidade e a posição da incidência da luz são o que vai determinar a forma fotográfica do objeto retratado. Nesse aspecto é que refletimos sobre a colocação de Manovich (2001), quando afirma que “Todo trabalho fotográfico é instantâneo”; Se na fotografia analógica a sensibilização do filme, superfície fotossensível que capturava a luz, dependia de uma série de ferramentas e equipamentos, na fotografia digital é da mesma forma: a luz refletida por um objeto penetra em uma câmera escura através de uma lente que concentra os raios de luz sobre uma superfície fotossensível, onde a imagem forma-se ponto-a-ponto. Até aqui, ambos os processos fotográficos - analógico e digital - convergem do mesmo princípio, a distinção só se faz a partir do processamento de dados, que são coletados pelos sensores e que são de natureza distinta das informações que sensibilizam os filmes analógicos. A imagem passa a assumir características próprias da linguagem digital onde é possibilitada sua dissolução (decodificação), seu envio ou promulgação por meio de impulsos elétricos-magnéticos e sua reformulação (codificação) através de informações algorítmicas. Informações que podem sofrer contaminações, transformações e até alterações intencionais no decorrer de seu percurso.

De acordo com apontamentos de Mitchell (1992), imagens digitais não existem enquanto operação instantânea é fruto de muitos algoritmos, que reinterpretem a luz em referentes para nossos parâmetros. Toda imagem precisa ser remontada a partir de informações binárias e não é algo instantâneo, a partir da captura como é a fotografia analógica, que deixa um rastro latente sobre a superfície. Nesse aspecto, ele afirma que a fotografia digital é concebida na pré-disposição às manipulações, por meio de softwares e, que a imagem na era “pós-fotográfica”, posição que assumira diante dos aspectos e características do digital, não pode mais ser “garantia de verdade” e nem mesmo como significante com estável sentido de valor. Mitchell (1992) fala das fotografias digitais como sendo mais dispostas à manipulação por causa de sua natureza. Feitas de pixels, pontos luminosos que formam imagens a partir de comandos algorítmicos, podem ser criadas eletronicamente sem que haja uma cena física para ser copiada, diferentemente da fotografia analógica, que depende da reflexão da luz sobre um objeto físico antes que a imagem latente se forme sobre o filme. Nessas condições, para Mitchell, a fotografia perde completamente o valor de documentação ao passo de que não tem mais seus referentes físicos, pelo menos não como pré-condição para que a imagem materialize-se.

Uma visão que, de certa forma, fragiliza o uso da fotografia como instrumento do jornalismo porque pressupõe a facilidade na articulação de seus códigos. Mas, por outro lado, nos obriga a compreender os novos valores dados à fotografia no contexto web no qual, a questão do documento e da autenticidade é no mínimo, muito menos relevante que outras questões, como o compartilhamento, a circulação e a intervenção na fotografia e sua interface. Outros processos midiáticos e outra tecnocultura surgem com o fotojornalismo na web, mas, voltaremos a este assunto mais adiante.

A fotografia digital não envelhece e não perde propriedades porque não se trata de um corpo físico, mas, é uma imagem técnica formada por impulsos elétricos. Objetos que remetem o observador para uma realidade criada a partir das memórias dos aparelhos; que são organizadas por meio deles e de algoritmos que orientam o fluxo de pixels, formando objetos. No entanto, em conformidade com o que nos diz Machado (2002), as moléculas da fotografia analógica também nunca foram estáticas. A ação de envelhecimento que observamos no papel e nos materiais que a compõe, são sinais claros de que o que nos parece estático permanece em fluxo constante. O processamento químico característico da fotografia analógica também fora um processo de modificação, de materialização. O laboratório fotográfico, portanto, era ferramenta de manipulação fotográfica tanto quanto os softwares da contemporaneidade.

Silvestro (2009), alerta para que, ao serem digitalizados, os conteúdos sofrem uma série de modificações e transformações que resultaram num elemento classificado como hipertexto e hiperímia. Articulações da linguagem digital nas novas mídias que possibilitam emendas nos conteúdos dispostos de forma que sempre podem ser ampliados, redirecionados, completados e nunca se encontram de forma definitiva.

Hipertexto é o termo que remete a um texto em formato digital, formado por blocos de textos, cujo acesso se dá através de referências específicas denominadas hiperlinks, ou simplesmente links. Esses links ocorrem na forma de termos destacados no corpo de texto principal, ícones gráficos que tem a função de interconectar os diversos conjuntos de informação, oferecendo acesso sob demanda a informações que estendem ou complementam o texto principal. (SILVESTRO, 2009, p.45).

Conforme Silvestro (2009, p.45), a palavra *hiperímia* ou *hipertexto* em termos informáticos é "uma base de dados textuais, visuais, gráficos e sonoros, onde cada ilha de informação é denominada de nó ou quadro". O *hipertexto* não é algo propriamente característico da linguagem digital, há a muito tempo pretensões de estender o texto e a compreensão sobre o que está escrito. Já aparecia em forma de anotações de parágrafos nos livros e traduções e já caracterizavam uma espécie de leitura não linear.

[...] as primeiras manifestações hipertextuais ocorrem nos séculos XVI e XVII através de manuscritos e *marginália*. Os primeiros sofriam alterações quando eram transcritos pelos copistas e assim caracterizavam uma espécie de escrita coletiva. Os segundos eram anotações realizadas pelos leitores nas margens das páginas dos livros antigos, permitindo assim uma leitura não-linear do texto. Essa *marginália* era posteriormente transferida para cadernos de lugares-comuns para que pudessem ser consultadas por outros leitores. (SILVESTRO, 2009, p.44).

O sistema *hipertextual* mais conhecido na contemporaneidade é a própria internet, sistema complexo de infinitas modulações que se entrelaçam e *linkam* todos os nós da rede.

Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, ou parte de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. [...] Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira [...] um conjunto de nós ligados por conexões. (LÉVY, 1993, p. 33).

Na tecnologia digital o princípio é a programação da máquina através de um software. O programa utiliza um algoritmo para organizar os pixels e apresentar, em uma interface virtual, por meio de coordenação matemática. As máquinas de imagem funcionam a partir da programação dada a elas, precisamos entendê-las para chegar a alguma materialização. Manovich (2011), nos alerta para a quantidade de informações digitais que é encontrada nos bancos de dados disponíveis na internet, e por nossa dificuldade em acessar de forma homogênea qualquer que seja o conteúdo de nosso interesse. Portanto, as imagens precisam dispor de metadados pelos quais são acessadas a partir de palavras-chave; elementos que as relacionem por códigos que dialogam com objetos imagéticos e culturais; e que possibilitam a localização do objeto pretendido por meio de mecanismos de busca. Esses são alguns dos processos midiáticos nos quais a interface web imprime ao fotojornalismo suas próprias práticas gerando sua própria tecnocultura.

3.3. FOTOJORNALISMO NA WEB

A fotografia digital, aliada à satisfação humana de ter a imagem como referência, estendem as imagens técnicas a outro nível de relação e o uso delas como ferramenta de comunicação. Também passa a assumir papel central, não mais como elemento complementar da cobertura de acontecimentos mas, como peça chave para captura da atenção de quem “navega” entre os sites. A alta resolução e imagens capturadas em altíssima velocidade constroem, progressivamente, a sensação de transparência das mídias. Quando observamos projeções de imagens sobre a tela, cada vez enxergamos menos a projeção e mais a própria imagem. De certa forma é essa a sensação buscada através da fotografia desde sua origem e que, dessa busca, originou-se o cinema, a televisão, o vídeo e as novas mídias.

A interface, nesse aspecto, promove uma proximidade e imersão muito maior do que a televisão tradicional, porque nos coloca diante do computador em uma condição de interação e manipulação do conteúdo que está diante de nós, nos condicionando à ação para que algo aconteça. Segundo Bolter (2001), o texto no computador, tem uma outra lógica: a forma de leitura e escrita se tornam mais dinâmicas e a organização do pensamento passa a ser sistemático, podendo criar uma nova forma de escrita e dialética dando autonomia para o conhecimento.

Mas, para Manovich (2000), o computador como grande meio de comunicação se realiza, de fato, na possibilidade de promover a conexão entre outras mídias, acesso a conteúdos irrestritos em um grande banco de dados, onde todo conteúdo pode ser veiculado e acessado em uma infinita flexibilidade combinatória de formas culturais, que é possibilitada pela linguagem digital. A portabilidade e customização de conteúdos, por exemplo, que, tradicionalmente, eram bastante restritas, com as novas mídias podem ser articuladas, expandindo o potencial comunicativo do conteúdo. Potencialidades que surgem da necessidade técnica e cultural, por resolução de problemas sociais que as mídias tradicionais não davam conta e, que, foram sendo conquistadas, progressivamente.

A consolidação do discurso jornalístico nesses meios, possibilita as sedimentações características a cada uma das suas gramáticas específicas, superando os malfadados procedimentos de mera transposição de um veículo para outro, que motivava, por exemplo, a apresentação radiofonizada dos telejornais, em parte decorrente da inexistência do VT, que obrigava a produção ao vivo, sem o recurso da edição de imagens, que singulariza o telejornalismo. (GONÇALVES, 1996, p3).

A internet, neste aspecto, ganha caráter de meio de comunicação, porque os

computadores que não estão conectados por ela não desempenham papel maior do que estação de trabalho, como diz Irene Machado (2002). As maiores possibilidades para os meios de comunicação estão no computador como meio de distribuição da informação, e não como ferramenta para escrever ou para editar as fotografias digitais. Movimento tecnocultural que reconfigura completamente o modelo econômico, produtivo e conceitual das mídias.

A internet tem por característica primeira o fato de ser concebida em um ambiente digital, aproximando todas as mídias, se apropriando de todos os formatos anteriores derivando para uma matriz única, digital, na qual as mídias passam a se diferenciar apenas em grau. No entanto, há que atentarmos para o risco de considerarmos a internet como substituta de outra mídia,

[...] é importante que se estabeleça uma premissa básica que afaste qualquer tentação de se considerar que a Internet, ou outros suportes telemáticos, estejam a se constituir em oposição e em um movimento de superação dos formatos mediáticos anteriores. Faz-se necessário um aprofundamento da compreensão teórica das Novas Tecnologias de Comunicação (NTC), visando a eliminação da falsa oposição algumas vezes criada entre as chamadas Mídias Tradicionais ou de Massa e as NTC, que tem levado, em alguns casos, a uma visão evolucionista bastante simplista e à afirmação de um certo triunfalismo tecnológico (MACHADO & PALACIOS, 2003, p.5)

Machado e Palacios (2003) acreditam que a principal diferença entre as linguagens analógica e digital tenha sido mesmo o barateamento de dispositivos de produção e compartilhamento de imagens e conteúdo, o que, conseqüentemente, deflagrou a multiplicação infinita do uso de equipamentos de tecnologia digital, tornando rapidamente acessível e, possibilitando que mais pessoas com apenas o domínio mínimo da linguagem possam produzir e publicar conteúdos.

Os aparelhos de imagens ganham popularidade e passam a estar ao alcance de muito mais pessoas. As técnicas, de forma geral, são apreendidas com maior facilidade devido à automação tecnológica, causando a impressão de que todos estão habilitados a operar os aparelhos de imagem, e, oferecendo, para isso, alguns softwares que possibilitam a construção de imagens de boa qualidade técnica. O conteúdo produzido pode ser acessado e também descartado, imediatamente, o que possibilita a didática do tipo tentativa-e-erro e que não pode ser desconsiderada como ferramenta fundamental no aprendizado técnico e estético da fotografia, como instrumento de comunicação. O que faz com que qualquer sujeito portando um aparelho de imagem possa ser um repórter (de imagem) em potencial.

Desde as maiores empresas de comunicação até o mais simples jornal de bairro, todos

os veículos disponibilizam seus conteúdos no ambiente web. Mídias tradicionais, como emissoras de rádio, por exemplo, se utilizam da internet como canal para transmitir sua programação, mas também como meio alternativo de relacionamento social com o público. A internet ganha status de ambiente multiplataforma porque é capaz de transmitir mensagens digitais de qualquer procedência que se atualizam na interface dos dispositivos com conexão à web, nada chega ao consumidor final sem que tenha sido digitalizada em algum nível o que modifica completamente o processo midiático tradicional. Como afirma Kilpp (2012), “um dos resultados disso tudo é o impacto causado em práticas, lógicas e noções que antes tínhamos consensuadas, por exemplo, acerca dos protagonismos na produção e distribuição de tais conteúdos e acerca do limiar enunciado das formas, dos formatos e dos gêneros aos quais chamamos de fotografia, cinema, televisão e vídeo”. (MONTAÑO; FISCHER; KILPP, 2012, p.7).

As novas mídias promoveram mudanças nas técnicas de produção, veiculação de conteúdos e também na interação de sentidos com quem, até o momento, era o “receptor”. As práticas padrão de interface, como a barra de navegação ou botões ao redor das imagens, estão dando ao fotojornalismo sentidos muito específicos. O conteúdo pode ser, integralmente, apropriado pelo usuário - copiado, baixado, compartilhado, modificado, acrescido, cortado, etc. - dando ao fotojornalismo da web, peculiaridades do próprio meio, o que pode ser pensado como uma tecnocultura criada, não pelo fotojornalismo mas, sim, pela web e que fora apropriada pelas práticas fotojornalísticas.

Até os anos 2000, as mídias estavam limitadas à dominância dos meios de comunicação em massa, a maioria da população dependia das grandes empresas e redes de comunicação como meio de informação, ficando condicionado ao conteúdo disponibilizado por elas.

Os jornais foram o primeiro setor industrial a adotar em massa a Internet. Em apenas quatro ou cinco anos, já era quase impossível encontrar um jornal que não tivesse uma presença, ao menos modesta, na web. No entanto, é importante destacar que as primeiras gerações de páginas web reproduziam conteúdos e *design* das versões impressas, aproveitando os dados armazenados nos computadores da redação tradicional. Os primeiros jornais online não passavam de cópias de conteúdos disponíveis também nas versões impressas. (FELZ, 2008 p.7).

Mas, com a internet, houve a possibilidade da entrada de outros meios de menor circulação em operação e também a pulverização sistêmica do acesso à informação, por meio de qualquer aparelho ligado à rede. A internet se apresenta como uma estrutura integrada de

mídias de massa e novas mídias, interligadas por dinâmicas de acesso ao ponto de moldar as sociedades a partir de uma lógica característica. (SGORLA & PEDROSO, 2014).

As novas gerações, os nascidos depois dos anos 2000, são nativas dessa tecnologia digital, já nasceram dentro de uma cultura lógica não linear que contribui ainda mais com a popularização das tecnologias e das novas mídias. A geração anterior conviveu em um ambiente de comunicação que fora promulgado pelas mídias tradicionais como a televisão, o rádio, o cinema, mídias essencialmente analógicas que se atualizavam em um espaço completamente distinto de onde se propagam as novas mídias. Uma sociedade que gradativamente, a partir das inovações tecnológicas possibilitadas pela linguagem digital, conduz a comunicação de referência de uma linguagem escrita para a atualização em imagens nas interfaces dos computadores. (JOHNSON, 2001).

Não é tampouco um leitor contemplativo que segue as sequências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com passos lentos a biblioteca, mas um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multisequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo etc (SANTAELLA, 1997, P. 230).

O sujeito, que está, culturalmente, envolvido com a tecnologia digital, pode acessar qualquer conteúdo disposto na internet, modificá-lo e também ser o gerador do próprio material disposto. Por meio de um simples aparelho smartphone, por exemplo, o usuário fotografa, filma, captura áudios e escreve, tem à disposição praticamente todas as ferramentas que o jornalismo midiático precisa. Funcionalidades que no jornalismo tradicional dependiam de vários profissionais, e, de disponibilidade de tempo, o que não era problema porque as notícias andavam no tempo dos meios e não na instantaneidade da internet.

A liberdade na publicação da informação, por meio da internet, proporcionou ganhos no sentido de qualquer usuário poder publicar conteúdos. Nessa lógica, adquiriram importância maior as publicações autônomas, que ocupam espaços e que influenciam, culturalmente, a sociedade. Os blogs, fanpages, canais no YouTube e outros meios que, na web possibilitam o acesso do tipo “todos-para-todos”, conforme dizem Machado e Palacios (2003). Nesse sentido, os autores alertam para as armadilhas possíveis por falta de critérios e filtros de conteúdo. Papel que nas mídias tradicionais era desempenhado, notadamente, por um profissional da comunicação, jornalistas que produziam, editavam e

disponibilizavam conteúdos, eram treinados e selecionados para isso através das grandes empresas de comunicação, o que atestava, de certa forma, a competência de tal sujeito em relação à integridade da informação, mas também não impedia a falsidade intencional, ou não, de conteúdos.

O objetivo final da atividade jornalística – a produção e publicação de notícias – segue o mesmo, o que se alteram são as ferramentas utilizadas para fazê-lo. Independentemente do veículo – rádio, tv, jornal ou Internet – em que as notícias serão publicadas, estas devem apresentar requisitos e qualidades comuns, como clareza, densidade, concisão, precisão, exatidão e coerência. A condição efêmera do produto e seu compromisso com a prestação de serviços prevalecem também como padrão de julgamento do que interessa ou não publicar. (RIBOLDI, 2009, p.34).

Desde o prenúncio da internet alguns autores acreditavam que o profissional da comunicação iria sucumbir diante da atuação indiscriminada dos técnicos, especialistas na tecnologia da web e que, no entanto, desconhecem as técnicas da ciência da comunicação. Em contraponto, autores como Machado e Palácios (2003) defendem o papel fundamental dos profissionais de comunicação que intermediam o conteúdo produzido para a internet, e, acreditam que tal profissional continua relevante nas novas mídias.

A ideia sugerida por Pierre Levy (1999:188) de um possível desaparecimento do Jornalismo (ou pelo menos dos Jornalistas enquanto intermediários), em função do desenvolvimento da Internet, parece-nos, cada vez mais, uma simplificação descabida. Sugerimos, ao contrário, que com o crescimento da massa de informação disponível aos cidadãos, torna-se ainda mais crucial o papel desempenhado por profissionais que exercem funções de “filtragem e ordenamento” desse material, seja a nível jornalístico, acadêmico, lúdico, etc. [...] Mesmo em experiências jornalísticas na Web em que os usuários assumem diretamente a função de produtores de conteúdos, como no caso da revista eletrônica Enredando (<http://www.enredando>), a função do jornalista enquanto “moderador” se faz essencial no sentido de manter a confiabilidade dos conteúdos disponibilizados (MACHADO & PALACIOS, 2003, p.6).

Em todo caso, estas questões estão causando uma crise no jornalismo e a necessidade dele se reinventar, questão assumida nas próprias faculdades, que buscam, em mudanças curriculares, encontrar os rumos da profissão diante deste cenário. O que queremos compreender aqui é o lugar do fotojornalismo dentro desses processos do jornalismo e de novos agentes da notícia, assim como seu lugar nas novas mídias, e, como ele está sendo articulado diante de conceitos jornalísticos e fotográficos já consagrados. Como propõe Sallet (2012, p.2),

Para [...] pesquisar sobre as reconfigurações que se vem operando nas rotinas produtivas do fotojornalismo a partir do paradigma digital, também se torna indispensável perfazer um caminho que inclui rever alguns conceitos e noções que fazem parte do campo Comunicacional como um todo, entre eles a própria noção de campo e de campo midiático, bem como sobre os processos midiáticos que se relacionam/imbricam com as redefinições das práticas (foto) jornalísticas do webjornalismo, onde são afetados/alterados os papéis dos produtores, dos receptores, ao mesmo tempo em que surge a necessidade de se pensar sobre o conceito de circulação neste novo contexto.

O fotojornalismo, em nosso caso, ganha possibilidades suportadas pela plataforma web e, que criam percepções sensoriais que invocam experiências mais amplas que as possibilitadas por outras mídias. “Essa nova demanda tem incentivado o desenvolvimento de um tipo de fotografia, já não mais ‘documental’ no sentido habitual da palavra, que busca, através de uma imagem singela, simbolizar, uma classe, uma norma ou uma lei dotada de sentido generalizador.” (MACHADO, 2001, p.132).

Na internet, elementos como as legendas jornalísticas, por exemplo, dão espaço a mídias integradas de áudio e vídeos, que potencializam, e, dão a ver sentidos, outros, não invocados pela fotografia tradicional, articulações entre possibilidades técnicas e audiovisuais que ampliam as possibilidades da compreensão de um contexto. “Pensar em uma pauta *online* é pensar em uma reportagem tridimensional, na qual recursos de vídeo e áudio se misturam aos textos de apoio e fotos, tudo em um mesmo plano, sem a linearidade do papel.” (RIBOLDI, 2009, p.36).

Desde o início dos anos 2000 autores vem identificando as características e peculiaridades específicas da produção jornalística para web. Nesses conteúdos, que se diferem do conteúdo jornalístico dos outros meios, é para onde olhamos, buscando identificar as relações do fotojornalismo, enquanto, virtualidade que se atualiza na internet.

Machado e Palacios (2003) reúnem várias características do conteúdo jornalístico produzido para os novos meios.

Ao estudar as características do jornalismo desenvolvido para a Web, Bardeel e Deuze (2000) assinalam a existência de quatro elementos distintivos: Interatividade, Customização de Conteúdo, Hipertextualidade e Multimídia. Palacios (1999), com a mesma preocupação, estabelece cinco características: **Multimídia/Convergência, Interatividade, Hipertextualidade, Personalização e Memória**. Cabe ainda acrescentar a **Instantaneidade** do Acesso, possibilitando a Atualização Contínua do material informativo como mais uma característica do Webjornalismo. (MACHADO & PALACIOS, 2003, p.2).

Machado e Palacios (2003) referem-se e à **Multimídia** como convergência

dos formatos das mídias tradicionais (imagem, texto e som) na construção da narração do fato jornalístico. “A convergência torna-se possível em função do processo de digitalização da informação e sua posterior circulação e/ou disponibilização em múltiplas plataformas e suportes, numa situação de agregação e complementaridade”. Em relação à **Interatividade**, consideram que isto pode acontecer “pela troca de e-mails entre leitores e jornalistas, através da disponibilização da opinião dos leitores, como é feito em sites que abrigam fóruns de discussões, através de chats com jornalistas, etc.” E também, o “usuário estabelece relações: a) com a máquina; b) com a própria publicação, através do hipertexto; e c) com outras pessoas – autor(es) ou outro(s) leitor(es) - através da máquina” (p. 3)

Outra característica importantes do jornalismo web é a **Hipertextualidade**, que, como vimos, possibilita a interconexão de textos e imagens através de links.

Há a possibilidade de, a partir do texto noticioso, apontar-se (através de links) para várias “pirâmides invertidas” da notícia, bem como para outros textos complementares (fotos, sons, vídeos, animações, etc), outros sites relacionados ao assunto, material de arquivo dos jornais, textos jornalísticos ou não que possam gerar polêmica em torno do assunto noticiado, publicidade, etc. (MACHADO E PALACIOS, 2003, p.3)

A **Customização** do Conteúdo, também chamada individualização, consiste na opção oferecida ao usuário para configurar os produtos jornalísticos de acordo com os seus interesses individuais. “Há sites noticiosos que permitem a pré-seleção dos assuntos, bem como a sua hierarquização e escolha de formato de apresentação visual (diagramação)”. Quando o site selecionado pelo usuário é acessado, a página é carregada atendendo a padrões, previamente, estabelecidos. (p.3)

No entanto, uma das características mais relevantes do jornalismo na internet são a **Instantaneidade e Atualização contínua**, que, “permitem uma extrema agilidade de atualização do material nos jornais da Web. Isso possibilita o acompanhamento contínuo em torno do desenvolvimento dos assuntos jornalísticos de maior interesse” e exatamente por esse motivo, sua randomização, que o conteúdo disponibilizado na rede, mesmo não sendo transmitido em tempo real, ganha, popularmente, o rótulo de conteúdo *on-line*. (MACHADO E PALACIOS, 2003, p.4).

O ambiente jornalístico que, anteriormente, era representado por instalações físicas, passa a espaços virtuais e portáteis, capazes de se resumir a um único sujeito. Aparelhos como os smartphones que, além de capturarem imagens e sons com qualidade cinematográfica, são dotados de acesso à internet por banda larga, por onde podem editar e veicular conteúdos

colocam as redações na palma das mãos de qualquer pessoa.

Os dispositivos móveis estão em todos os locais e não há fato que possa ocorrer longe do alcance de algum aparelho de captura de imagens. Em um mundo onde a comunicação está em toda parte, todos também são fotógrafos, é como se a multiplicação de fotografias feitas por usuários comuns e compartilhadas em diversas plataformas enunciasses que todo e qualquer cotidiano é, inteiramente, fotografável, o que Vilém Flusser (2002) definia como pós-história: a história caminhando em direção às imagens técnicas.

Parece-nos que um dos aspectos mais relevantes em relação às características da web jornalismo, levantadas por Machado e Palacios (2003), diz respeito à questão da acumulação de informações, que é mais viável técnica e economicamente na Web, do que em outras mídias.

É inevitável concluir-se que na Web, a conjugação de Memória com Instantaneidade, Hipertextualidade e Interatividade, bem como a inexistência de limitações de armazenamento de informação, potencializam de tal forma a Memória que é legítimo afirmar-se que temos nessa combinação de características e circunstâncias uma Ruptura com relação aos suportes mediáticos anteriores. Voltamos a insistir que ao fazermos esse tipo de afirmação, estamos a nos referir a possibilidades que se abrem tanto para os Produtores quanto para os Usuários da Informação Jornalística. A realidade da prática jornalística na Web aproxima-se ou distancia-se de tais possibilidades abertas, conforme os contextos e produtos jornalísticos concretos hoje disponíveis na Internet. (MACHADO & PALACIOS, 2003, p10).

Se os autores insistem nestas questões desde um ponto de vista operacional, podemos pensá-las também como enunciações da web sobre si própria: produção de sentido. Qual o site que não quer se mostrar como interativo e usa determinadas molduras para isso como os botões de comentários ou “curtir”, compartilhar, etc? Qual o site que não quer se enunciar como uma grande memória e usa, por exemplo, a moldura de “busca” para acessar diversos conteúdos anteriores?

Em outro aspecto, a integração do leitor no processo produtivo jornalístico com o argumento da “interatividade na mídia”, causa problemas em várias instâncias. Desde questões de autoria intelectual e ética até a criação de factóides¹³. (GARTON, 2011) Em contraponto, há a visão de que a participação efetiva do público geral na construção do produto jornalístico torna o jornalista um sujeito de perfil mais dinâmico, que precisa se reinventar para dar conta do jornalismo que se faz pela internet. Bentes (2014), acredita que o

13 Notícias ou imagens consideradas de valor jornalístico e que são publicadas e veiculadas sem a devida atenção no que diz respeito a conferência da veracidade da informação, gerando muitas vezes notícias de fatos que não existem.

jornalista precisa ser educado para as mudanças que aconteceram nos meios de comunicação, onde os grandes veículos precisam moldar-se ao formato de comunicação pulverizado pela internet e, que essa moldagem parte do perfil dos profissionais que fazem a comunicação. Para ela, certa burocratização da informação chega a seu fim com os dispositivos de produção de conteúdo (textual, fotográfico e de vídeo) nas mãos de muitas pessoas.

O jornalismo procura, na internet, formas para sua existência econômica que, anteriormente, tinha modelos distintos. A renda vinda da publicidade e da circulação baseada em tiragem impressa passa a ser mensurada a partir de acessos e cliques, sem capitalização direta e com consumidor querendo conteúdo gratuito. A otimização da produção de conteúdo, portanto, também tem relação econômica direta com os modelos em implantação. Se não há quem pague pela produção diversificada do jornalismo há que se produzir otimizando o capital humano e tecnológico, portanto, o modelo econômico praticado pela internet parte, assim como o modelo produtivo, do que fora praticado nos meios tradicionais.

[...] no espaço mediático, as características do Jornalismo na Web aparecem, majoritariamente, como Continuidades e Potencializações e não, necessariamente, como Rupturas com relação ao jornalismo praticado em suportes anteriores. Com efeito, é possível argumentar-se que as características elencadas anteriormente como constituintes do Jornalismo na Web podem, de uma forma ou de outra, ser encontradas em suportes jornalísticos anteriores, como o impresso, o rádio, a TV, o CD-Rom. (MACHADO & PALACIOS, 2003, p.6).

O que se vê na lógica produtiva do jornalismo contemporâneo é a produção multiplataforma, aonde apenas um jornalista faz a cobertura para uma infinidade de veículos que, geralmente, pertence a mesma empresa na qual trabalha, otimizando a mão de obra e reduzindo os custos. De acordo com Buitoni (2011), é nesse ambiente que surge o jornalista “cross mídia”, que é o sujeito especializado em produzir conteúdo para diversas mídias: impresso, televisão, rádio, e também conteúdo web. Uma espécie de especialista genérico, um “faz-tudo” jornalístico, criado para as novas mídias, daí o uso do termo “multimídia” também para especificação desse profissional.

Na produção multimídia, a tecnologia digital é utilizada para produzir uma convergência da imagem fotográfica estática com o cinema, o vídeo, a fala e os sons gravados, material de texto e imagens gráficas. Tudo isso permite um tipo de edição transformadora, dentro de meios previamente diferenciados, para construir novos tipos de arquitetura audiovisual. Assim como o que ocorre com a edição tradicional de filmes, esta edição implica práticas de selecionar, cortar, combinar, justapor e reorganizar de forma narrativa o material de distintos lugares e tempos. (BUITONI, 2011. P. 174-175)

As imagens e os profissionais dessa área, fotógrafos e cinegrafistas, são os primeiros a serem afetados. A tecnologia que adaptou câmeras fotográficas para captura de vídeos e sons é sintoma de que a versatilidade não se detém ao discurso, mas permeia, efetivamente, a produção jornalística.

À medida que as novas tecnologias da comunicação convergem para distribuição via banda larga de notícias na internet, as habilidades jornalísticas e as funções desempenhadas no cargo também se mesclam rapidamente. O fotojornalista do jornal desta manhã também poderia ser o produtor multimídia dessa tarde ou o videógrafo de amanhã. O fotógrafo poderia muito bem ser chamado para gravar som, realizar entrevistas e até mesmo escrever, narrar e editar. (KOBRE, 2011. p.269)

Felz (2008, p.8), atenta para fases distintas pelas quais passaram e estão passando as empresas de comunicação que veiculam conteúdo na internet:

a) Modelo **transpositivo**: eminentemente presente nos primeiros jornais online onde a formatação e organização seguia diretamente o modelo do impresso. Trata-se de um uso mais hermético e fiel da idéia da metáfora, seguindo-se muito de perto o referente pré-existente como forma de manancial simbólico disponível; b) Modelo **perceptivo**: num segundo nível de desenvolvimento, há uma maior agregação de recursos possibilitados pelas tecnologias da rede em relação ao jornalismo online. Nesse estágio, permanece o caráter transpositivo, posto que, por rotinas de automação da produção interna do conteúdo do jornal, há uma potencialização em relação aos textos produzidos para o impresso, gerando o reaproveitamento para versão online. No entanto, há a percepção por parte desses veículos, de elementos pertinentes à uma organização da notícia na rede; c) Modelo **hipermidiático**: o uso intensificado de recursos hipertextuais, a convergência entre suportes diferentes (multimodalidade) e a disseminação de um mesmo produto em várias plataformas e/ou serviços informativos.

Nesta pesquisa, observamos que o fotojornalismo na web segue, relativamente, a mesma tendência de desenvolvimento técnico do webjornalismo apontado por Felz (2008): Há veículos que produzem conteúdo, completamente, distinto para internet e para os jornais impressos, há também sites de jornalismo que veiculam vídeos como iniciativa multimídia, e, sites que produzem conteúdos distintos para internet, mas utilizam o mesmo material da versão impressa.

O primeiro modelo relacionado por Felz (2008), o de Transposição de conteúdo, fora muito utilizado até os anos 2000. Nele, o conteúdo que era produzido para os veículos impressos ia diretamente para a internet, muitas vezes em uma versão no formato PDF onde o internauta podia ver uma cópia da página do jornal impresso. Um modelo que privilegiava o conteúdo impresso e que, muitas vezes, não utilizava conteúdo fotográfico. Por algum tempo

foi o único modelo a ser utilizado por causa da baixa velocidade de acesso à internet.

No modelo Perceptivo, os conteúdos passaram a ser integrados de hiperlinks e de imagens na composição jornalística. Tecnicamente, passou a ser praticado a partir da maior capacidade de dados possibilitada pela internet, onde além de textos e fotos pequenas o internauta podia ter acesso a fotografias maiores e a conteúdos que reuniam várias mídias, como vídeo, por exemplo.

No terceiro período, e atual, a internet se caracteriza, principalmente, pela velocidade possibilitada pela banda larga o que deu ao fotojornalismo a possibilidade de se desvincular, definitivamente, ao modelo do jornalismo impresso. “O atual fotojornalismo praticado na web, que ainda briga pelo seu espaço, marca a possibilidade de construção de novas formas de abordagem e de utilização da imagem, capazes de transformar os atuais modelos narrativos das notícias”, em outras formas de produzir e veicular conteúdos. (FELZ, 2008, p.13). Possibilitando, efetivamente, a utilização de múltiplas mídias na composição do material fotográfico veiculado. A agilidade procurada sempre pelo jornalismo encontrou na internet para o rápido processamento e convergência de informações e tecnologias.

Os avanços ocorridos no processo produtivo dos meios de comunicação, com a introdução das tecnologias eletrônicas de imagem e notícias contribuíram para um novo patamar na produção, transmissão e edição de imagens que determinaram um parâmetro evolutivo no fotojornalismo contemporâneo, processo que dá lugar a uma nova especificidade, ou seja, a produção e edição de imagens em movimento. (FAVERO, 2013, p.12).

Além, é claro, de questões econômicas e de recursos humanos, que passaram a ser ajustados para a realidade contemporânea, essas mudanças na produção e no consumo do fotojornalismo, construto que convoca o movimento na foto e os diversos sentidos do observador, nos denotam uma tendência para a multimídia no fotojornalismo.

A convergência das mídias e suas ferramentas para estruturar e viabilizar a redação de um jornal em distintas plataformas e a maior interatividade com o público provocaram uma mudança no perfil dos profissionais envolvidos no fazer jornalístico, consolidando o fotojornalista multimídia como um dos principais componentes nesse processo. (FAVERO, 2013, p.12).

Mas, com raras exceções, essas novas possibilidades abertas ao jornalismo pela tecnologia digital são exploradas em sua potencialidade. O que se observa, ainda em meados da segunda década do século XXI, são manifestações bastante modestas em relação à utilização das potencialidades tecnológicas na aplicação no fotojornalismo, principalmente no fotojornalismo do tipo *lato senso*, que é praticado, cotidianamente, pelos sites das empresas

de comunicação ainda pelo modelo perceptivo, onde poucos recursos digitais são agregados ao conteúdo produzido para a mídia tradicional.

O que muda no fotojornalismo para web não fica limitado à produção e veiculação, mas também as molduras são alteradas junto com a tecnologia, criando novos significados para o mesmo propósito equivalente nos meios anteriores,

[...] as fotografias da página inicial dos diários on-line quase sempre não têm a mesma função que nos correspondentes impressos, convertendo-se em mero adorno estético que não chega a impactar o leitor de maneira a convidá-lo para ler. Para eles, o uso de imagens na abertura “em geral perverte as funções da fotografia, esvaziando-a de conteúdo e relegando-a por sua própria uniformidade a um mero papel de anódina acompanhante do texto”. (Camino e outros, 2006:26) Para eles, mesmo as “Imagens do dia”, que seria uma seção mais relacionada a critérios informativos ou reportagens fotográficas sobre assuntos de atualidade costumam estar desligadas da informação da qual nascem; com textos curtos, priorizam o entretenimento ao invés de seu potencial informativo ou expressivo. (BUIIONI, 2009, p. 222).

Para a autora, o fotojornalismo na web precisa ser desenvolvido ainda. Ela usa o exemplo das peças multimídia do jornal argentino Clarín para ilustrar como algumas possibilidades estão sendo exploradas por aquele veículo.

Ao reunir diferentes formas verbais, sonoras, visuais, audiovisuais e de design gráfico, os especiais Multimedia do Clarín exercitam facetas – ou interfaces – de hipertexto e hiperídia. Porém, talvez o mais notável seja o trabalho com as potencialidades da imagem fotográfica, tratada a maior parte do tempo como imagem complexa. Além de acrescentar novas formas de fruição – como o movimento adicionado a imagens estáticas, encontramos inserção de andamentos videográficos e enquadramentos cinematográficos, sempre resultando em ampliação e aprofundamento da visualidade e da compreensão do conteúdo. Há toda uma arquitetura hipertextual em processo. (BUIIONI, 2009, p. 223).

Porém, mesmo em grandes veículos de comunicação, que se propõem a explorar essas potencialidades, como é o caso do jornal Clarín¹⁴, os recursos técnicos multimidiáticos ficam, praticamente, restritos a hiperlinks, que conduzem do mosaico da página inicial para reportagens específicas. Parece-nos que a padronização nos modelos estabelecidos nas mídias tradicionais, onde todos os jornais tinham uma formatação semelhante, migrou, integralmente, para o jornalismo na internet, tamanha a semelhança na disposição dos menus e formatação das páginas.

A página de abertura do diário argentino, assim como a grande maioria dos jornais veiculados na internet, é composta por uma interface, padronizada, onde há a identificação do

14 <http://www.clarin.com/>

veículo seguida de uma barra com menu de funções que direcionam para seções específicas: notícias, variedades, esportes, política, mundo, previsão do tempo, etc.. A reportagem em destaque no dia ainda ocupa lugar de destaque, como na edição impressa, com manchete em fonte grande e fotografia em destaque, todo o restante do conteúdo da página inicial é composto por fotos de tamanho reduzido sobreposta por suas respectivas legendas que, ao mesmo tempo também são manchetes. Ao se clicar sobre a fotografia o internauta é direcionado para a respectiva reportagem composta pelo texto e fotografias que são dispostos, simetricamente, como na diagramação dos jornais impressos. Ao clicar nas fotografias dessa página a interface passa a exibir a foto em tamanho maior do que a que é exibida no corpo da reportagem, algumas vezes exibe uma galeria de fotos do respectivo evento.

As imagens não são apenas índice e ícone. Reconhecemos seus referentes: são referenciais, mas ativam processos simbólicos pela singularidade de sua visualização. Não são genéricas; incorporam mais informação e valor estético. Pedem pela ação do leitor imersivo. Trazem mapas e labirintos cognitivos, com direções sempre estimulantes. As interfaces despertam novas gestualidades: nas pontas dos dedos do leitor, a riqueza da imagem, do som e da palavra. (BUITONI, 2009, p, 23).

A interface moldura a fotografia e o usuário numa relação tátil. Fotografias podem ser ampliadas, encolhidas, giradas, invertidas, hiperlinkadas para lugares a partir de comando determinado pelo gerador, o que causa a sensação de interatividade, uma vez que, operador pode “manusear” a fotografia de acordo com sua intenção. Recursos cinematográficos, sons, infográficos e uma infinidade de elementos que vemos como possibilidades ainda pouco exploradas, emergem da internet como mecanismo para ampliar a experiência sensorial. No entanto, iniciativas multimidiáticas como as elencadas por Buitoni (2009) são sazonais e difíceis de localizar no site principal do jornal. As iniciativas mais corriqueiras em relação à potencialidade dos recursos fotográficos da web são: a veiculação de vídeos anexos às reportagens e a utilização de fotografias de grande resolução.

Haveriam ainda muitos outros recursos técnicos a serem explorados pelo fotojornalismo, porém, por alguma razão, a utilização desses recursos aplicam-se mais em fotografias e sites não enunciados como jornalísticos. Quando são, estão, prioritariamente, atrelados a conteúdos de fotojornalismo *Stricto*. As fotografias em 360°, por exemplo, como as que são disponibilizadas pelo *Google Street View* permitem enxergar, por meio da atualização na interface, para qualquer direção escolhida pelo usuário sem que, de acordo com a proposta da mídia, haja a limitação de campo de visão. Um recurso fotográfico audiovisual

que poderia agregar inúmeras possibilidades para o jornalismo mas que, no entanto, ainda se faz presente de forma muito discreta e tímida, sendo bastante explorado, apenas, em sites comerciais que utilizam a fotografia para ilustração de ambientes, como no site All 360°15, por exemplo.

Para Riboldi (2009),

os recursos multimídia disponíveis condizem a um novo planejamento da redação jornalística quando esta é voltada para a publicação na Internet: o texto na *web* não é alterado, o que muda é a relação com o seu entorno, visto que os recursos multimídia e a possibilidade de *linkar* reportagens sobre o mesmo tema ajudam a contextualizar a notícia. O desafio é organizar e apresentar o conteúdo de forma atraente para os leitores/internautas. (p.35)

O ganho em relação a possibilidades técnicas e à disponibilidade de espaço nos parece insuficiente para que as empresas de comunicação passem a explorar, efetivamente, a potencialidade digital no fotojornalismo da web. Por vezes, o que ainda vimos, é uma exploração tecnológica, em caráter experimental e sem relevância efetiva para experiência do usuário enquanto ferramenta de comunicação. Na maioria dos sites observados por nós: Clic RBS; Favela em foco; Imagens do povo; Correio do povo; O globo; Jornal do Brasil; e outros16, a experiência fotográfica não passa de mera distribuição de hiperlinks que direcionam o usuário para a visualização de fotografias maiores; galerias compostas de diversas fotos do mesmo assunto; vídeos replicando as reportagens escritas; slide shows; espaços onde são chamados de multimídias.

A especificação multimídia, em geral, serve para a definição da veiculação de um assunto, por meio de mais de uma mídia: texto e foto, texto e vídeo, texto e áudio, foto e vídeo, etc., geralmente como dois objetos distintos e relacionados apenas pelo assunto da reportagem mas, que, raras vezes, apresentam mídias distintas em convergência. No site do Jornal NH17, por exemplo, a definição multimídia fica por conta de uma página que reúne peças de vídeo - como reportagens televisivas -, galeria de fotos e gravações de áudios com entrevistas.

No entanto, no site do Jornal El País 18, diário Colombiano produzido na cidade de Cali, encontramos uma seção19 denominada *Reportaje 360°*, onde são reunidos

15 <http://www.all360.com.br/>

16 clicrbs.com.br/rs/; favelaemfoco.wordpress.com; imagensdopovo.org.br/; correiodopovo.com.br/; oglobo.globo.com/; jb.com.br/capa/

17 www.jornalnh.com.br

18 www.elpais.com.co/

19 <http://www.elpais.com.co/reportaje360/web/home.html>

elementos característicos da linguagem digital da internet em conformidade com critérios jornalísticos e fotojornalísticos que conseguem atravessar a barreira da obviedade, que é praticada na grande maioria dos sites de jornalismo.

4. ATUALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS DO FOTOJORNALISMO WEB

De acordo com dados da Associação Nacional de Jornais, ANJ, entidade que representa oficialmente o setor, no Brasil existem (dados de 2013) 722 publicações diárias que se intitulam jornal. Quando se contabiliza também os periódicos, que são publicações com periodicidade diferente da diária, esse número sobe para 4786. Em comparação com os números de 2003, 529 e 2684, respectivamente, houve um crescimento proporcional no número de publicações impressas nessa década. Porém, em 2003 o jornalismo na internet estava ainda na “primeira infância”. A grande maioria dos jornais impressos (pelo menos os de menor expressão) ainda limitavam-se a transpor para a internet apenas seu conteúdo impresso, sem pensar especificamente o meio. Realidade que passa a ser, progressivamente, alterada a partir dos anos de 2010. O que fica bastante claro se compararmos os números de periódicos impressos em 2012 - 727 e 4835, respectivamente com os mesmos números de 2013: onde observamos o fechamento de 5 jornais diários e um total de 50 publicações que deixaram de circular em apenas 1 ano.

Em números atuais, (2015) a ANJ faz ressalva à imprecisão do levantamento de dados dos anos anteriores, mas reconhece o declínio das publicações impressas em detrimento do acesso pela internet.

O Brasil tem 5.219 jornais, 784 dos quais diários. Esses números são substancialmente superiores aos informados em anos anteriores mas a diferença deve-se, provavelmente a falhas nos dados anteriores, compilados pelo Grupo de Mídia de São Paulo e não a um aumento real do número de títulos. As informações sobre circulação e número de jornais colocam o país em 4º lugar no mundo em número de títulos e em 8º em circulação. Isso significa um título para cada grupo de 38.852 habitantes. (ANJ, acessado em 12/09/2015).²⁰

Ainda de acordo com os números da ANJ os acessos feitos pela internet apontam para um crescimento exponencial, se compararmos os números de 2013 e 2014.

No mesmo período, as edições digitais mais que dobraram, pois registraram uma expansão de 118% (500.370), ante 228.944, no ano anterior. Em consequência, a participação das edições digitais no total de circulação auditada passou de 5,2% para 11,4%, com pico de 15,1% em dezembro de 2014. No total, a circulação – impressa + digital – foi de 4.392.567 (média da circulação diária dos 93 jornais auditados pelo IVC). [...] (ANJ, acessado em 12/09/2015).²¹

20 ANJ, acessado em - <http://www.anj.org.br/home-teste/a-industria-jornalistica/> - 12/09/2015

21 ANJ, acessado em - <http://www.anj.org.br/home-teste/a-industria-jornalistica/> - 12/09/2015

Um dado também relevante nesse aspecto é a forma com que o conteúdo é acessado na web, o que também moldura a forma com que tal conteúdo é construído. Em outras palavras, o jornalismo que é acessado na internet, por meio de um computador é tecnicamente distinto do conteúdo construído para ser acessado por um aparelho mobile, como um tablet ou um smartphone.

Ao mesmo tempo, o acesso às edições veiculadas via smartphone dobrou em 2014, enquanto os acessos por *tablet* tiveram um crescimento menor, num reflexo da queda na venda desse tipo de dispositivo. Segundo o IVC, em janeiro de 2014, o acesso mobile aos websites representava 13% do total. Em dezembro, esse número já era 27%. Já o tráfego via smartphone aumentou de 10% para 23% e o acesso por meio dos tablets subiu de 3% para 4%. (ANJ, acessado em 12/09/2015).²²

O que nos atenta também para a forma como os sites são construídos. A linguagem HTML5 tem sido a mais utilizada no período (2015) por ser versátil e possibilitar a construção de páginas que podem ser acessadas tanto pelos computadores quanto por aparelhos mobile. Tecnicamente, trata-se de uma programação complexa mas mais acessível que outras programações, o que na prática significa que os usuários podem acessar o conteúdo a partir de plataformas distintas, computadores, tablets, smartphones, etc..

Recentemente, podemos observar, em nível regional, os reflexos desse movimento do jornalismo que deixa de existir na forma impressa e passa a desempenhar as atividades apenas na internet. Em 8 de abril de 2015, o jornal gaúcho O Sul, pertencente à rede Pampa de comunicação, encerrou a circulação de sua versão impressa, passando a atuar, exclusivamente, via internet. Por se tratar de um jornal que havia sido inaugurado em 2001, ou seja, já nascido em uma realidade de produção digital, acreditamos que a versão impressa era uma adaptação do que era produzido para a internet, em um contra fluxo do que aconteceu com a maioria dos meios de comunicação que precisaram adaptar seus conteúdos à web. Essa é uma tendência que transcende o jornalismo e que Manovich (2006, p.278) constata quando afirma que o referencial dos meios digitais partiu dos meios tradicionais, e que agora os novos meios criam as próprias referências influenciando a cultura a partir de elementos próprios. Em outras palavras, referências que foram utilizadas quando da criação da interface gráfica, como os ícones de arquivos, lixeira, e etc., e que foram copiados do mundo a que somos habituados, agora ocorrem num contra fluxo. Características específicas do meio internet, como a letra grega @ e o #, por exemplo, que são utilizados no endereçamento de

22 ANJ, acessado em - <http://www.anj.org.br/home-teste/a-industria-jornalistica/> - 12/09/2015

mensagens, ganham importância de símbolo associado ao meio. Algo bastante comum de se encontrar são adornos ou utensílios decorados com essa simbologia própria do meio internet, como o caso da carteira citada por Manovich (2006, p. 279), por exemplo.

Diante da reflexão desses números enxergamos uma tendência da qual desconfiávamos: há a senescência de uma geração habituada à leitura de jornais impressos enquanto, por outro lado, há a florescência de uma geração que consome informação por meio de equipamentos conectados à internet. Identificamos, portanto, a busca por uma relação que estabeleça vínculos com o público que está se condicionado a esses formatos; que vive em um mundo atualizado por bits e números, onde o computador e os aparelhos eletrônicos, como os smartphones, são vias de acesso aos meios de comunicação.

Para cartografar o fotojornalismo na internet, resgatemos o postulado de Sousa (2000), já citado, que, de forma geral, estabelece dois grandes pilares ao fotojornalismo (que aqui, os pensamos construídos a partir de duas grandes molduras: a notícia, e a reportagem; o factual e o documental): de um lado o fotojornalismo *lato senso*, o que, como o próprio nome diz, está em sentido amplo e abrange praticamente todas as áreas do fotojornalismo, desde a fotografia do buraco de rua que é veiculado no jornal do bairro até a cobertura fotográfica de um desfile de modas em Milão e que é publicado na revista Vogue. Em contraponto, o pilar onde se sustenta a fotografia do tipo *stricto senso*, está, exclusivamente, restrita à fotografia documental, onde o principal objetivo é estabelecer a reflexão do observador sobre uma ação, evento, objeto, arte, etc.

Dessa forma, a nossa busca se deu entre sites de jornais - na web essencialmente - onde o fotojornalismo moldurado como *lato senso* ocupa as principais páginas, e também, entre outros sites onde a fotografia jornalística tem espaço diferenciado e é construída a partir da moldura documental, que pode até surgir em espaços de jornalismo factual mas, principalmente, migra para outros espaços, como aqueles de premiação ou em web sites, onde a ética do fotojornalismo é construída com esse sentido. Nossa pesquisa, portanto, não pretende se restringir à uma ou outra modalidade do fotojornalismo mas sim observar, despretensiosamente, buscando entender a construção do fotojornalismo ao percorrer sites onde se atualiza.

Nesta cartografia, partimos de um ponto que (pelo menos minimamente) nos é familiar. Considerando o fotojornalismo *lato*, começamos por sites jornalísticos como os de Zero Hora e Correio do Povo - diários impressos do Rio Grande do Sul que também contam com versões para internet -, percorremos sites de agências de notícias como AFP, AP, até

chegarmos a pontos completamente distantes e desconhecidos para nós, como as webs sites do jornal Russo Echos ou o nepalês Nepal News, por exemplo. Paralelamente, em locais com fotojornalismo *stricto*, percorremos web sites como Mediastorm e Magnumphoto, onde o jornalismo documentalista se sobressai em fotografias de grandes e diversos formatos.

Por esses caminhos apontados por nossa cartografia nos deparamos com atualizações mais complexas do fotojornalismo na perspectiva audiovisual, mostrando as potencialidades do meio e, outras, que nos parecem mera transposição de mídia impressa.

4.1 CARTOGRAFIAS DO FOTOJORNALISMO NA WEB

Certa vez, certo designer gráfico falando das capas de veículos impressos dos anos de 1990, levantou o seguinte questionamento: caso alguém desconheça por absoluto nossos códigos de comunicação, supostamente, como um sujeito extraterrestre, por exemplo, e se deparasse diante de uma banca de jornal com tais objetos expostos, não teria a menor distinção entre eles, tamanha semelhança em seus projetos gráficos, posicionamento dos títulos, fontes, disposição entre textos e fotos, etc.

Compreendemos que projetos gráficos obedecem a uma lógica de leitura e que a própria disposição dos elementos obedecem à uma lógica do imaginário, uma leitura de superfície a qual já estamos habituados²³ e que a disposição de elementos dentro deste posicionamento facilita a compreensão da mensagem. Mas, diante de uma tecnocultura e de nova imaginação, nos decepcionamos ao perceber que, com exceção da barra de URL da interface, tal sujeito, extraterrestre, que navegue por entre os sites de jornalismo, ainda em meados da década de 2010, terá a mesma sensação de estar olhando para o mesmo objeto, tal qual o sujeito que olhava para a banca de revistas dos anos de 1990.

Nosso objetivo com essa pesquisa, no entanto, não é analisar o projeto gráfico dos jornais e, menos ainda compará-los mas, a observação dessas molduras, de como se dispõe graficamente na interface, nos dá a ver relações culturais que seriam inobserváveis em outras circunstâncias e, que é ponto de partida para a análise das molduras que realmente nos interessam, que são as molduras do fotojornalismo.

23 Ver conceito de Memória-hábito (BERGSON, 2006)

4.1.1 O jornal impresso como moldura do fotojornalismo na web

Em um exercício rápido de observação dessas interfaces de aberturas, que compõem as Figura 4 e 5, nos toma de imediato a percepção de que em todas elas o título da publicação é em fontes de tamanho e formato bem distintos do restante do texto e que, especialmente posicionam-se de duas formas óbvias: centralizados; ou à esquerda, sempre na margem superior, obedecendo a critérios jornalísticos estabelecidos na época dos impressos.

Os jornais que ficavam todos juntos expostos nas bancas precisavam, rapidamente, serem identificados por seus leitores/ compradores, e, por isso, se exigia deles a construção de uma identidade gráfica atraente, com fontes de grande tamanho para os títulos e manchetes de assuntos mais relevantes, mesmo antes da incorporação de ilustrações e fotografias ao conteúdo jornalístico dos periódicos. Na navegação pela internet, não há tal comparativo uma vez que, pelo menos em uma navegação tradicional, o leitor vai direto ao título desejado digitando o endereço na URL.²⁴, ou por meio de mecanismos de busca.

Por outro lado, a permanência de tais características dos jornais impressos nas versões web, evocam o design, os processos editoriais e o imaginário do jornal impresso. O que observamos de pronto, nas fotomontagens a seguir, é a moldura herdada dos projetos gráficos do jornalismo impresso, também em relação ao fotojornalismo. Há, quase sempre, uma fotografia maior (principal) que diz respeito a um acontecimento em destaque e que é acompanhada das manchetes - legendagem explicativa que destaca o fato em relação aos demais que estão na mesma moldura -. A parte textual, em geral, é construída em colunas, moldura que também vem do impresso, assim como o espaço comercial (destinado aos anúncios pagos) que é disposto em *boxes*, rodapés e cabeçalhos.

No entanto, há molduras que são específicas da web: O índice capitular, por exemplo, que aponta as seções e editorias específicas e que nos impressos, geralmente, era estampada na página 2 (verso da capa), na web é distribuída longitudinalmente em hiperlinks que ficam posicionados logo abaixo do título do veículo. O editorial, posicionamento do veículo sobre determinado assunto, que no impresso era prontamente encontrado, na web fica diluído no conteúdo ou é hiperlinkado a partir de locais menos valorizados da página. A fotografia, em especial, ganha também o papel de link para a reportagem, enquanto no jornalismo impresso vinha acompanhada do número da página onde a respectiva reportagem era encontrada, na web já carrega em si o hiperlink da *webpage* em questão.

24 **URL** é o endereço de um recurso disponível em uma rede, seja a rede internet ou intranet, e significa em inglês Uniform Resource Locator, e em português é conhecido por Localizador Padrão de Recursos.

Figura 4: Jornais diários de grande circulação impressa e com conteúdo na Internet



Fonte: Web - Montagem sobre print screens

Figura5: Jornais diários de grande circulação impressa e com conteúdo na Internet



Fonte: Web - Montagem sobre print screens

Fontes, como a gótica utilizada no título do The New York Times, por exemplo, remetem a um conteúdo editorial que se mantém intocável e que, embora esteja veiculado na internet, é associado à tradicional versão impressa. Essa fonte no título do jornal, que permanece desde o começo, é uma moldura fundamental para construir o New York Times como *ethicidade* (que se atualiza no impresso e no online, entre outras formas). A

conservadora fonte no título do jornal dá à versão web sentidos construídos pela versão impressa: tradição, seriedade, credibilidade e outros sentidos identitários que o jornal atribuiu para si ao longo de sua história, aos quais percebemos quase como “naturais” embora sejam construções identitárias. Contudo, há um claro tensionamento entre essa fonte e as fontes que são usadas no jornalismo web, por esta ser de difícil legibilidade, a web prefere fontes de mais fácil leitura.

Outro elemento que se faz perceber rapidamente é o espaço destinado à publicidade. Como já abordamos, anteriormente, os novos meios exigiram adequação de conteúdos, desde a produção até a veiculação e captação de recursos financeiros, que viabilizam a prática do jornalismo na internet. Até recentemente, primeira década do século XXI, os veículos tradicionais, principalmente os jornais impressos, mantinham-se a partir da publicidade em seus impressos que, até certo ponto, subsidiava as despesas do jornalismo direcionado para a internet. Com a exponencial migração dos leitores de impressos para os meios eletrônicos, a partir dos anos de 2010, houve também a adequação do mercado publicitário buscando melhores resultados. Os anúncios na internet são, infinitamente, mais baratos e mais acessados do que os anúncios impressos, dando à publicidade na internet espaços tão privilegiados quanto as capas dos jornais impressos.

Contudo, esses territórios apresentam diversas diferenças: são mídias de naturezas diferentes. O espaço impresso é fixo, inalterável em seu conteúdo a partir da impressão do jornal, enquanto o espaço online é randômico, e muitas vezes a notícia, o texto, a foto, a publicidade nas capas dos jornais (e também nas outras páginas) vão se substituindo, numa certa montagem, ao longo do dia. Mas para nós, o que importa, em relação a isso é a observação de que a disposição espacial na interface dos sites de jornais, embora ambos os espaços sejam de natureza muito diferente, em grande maioria, assume um padrão herdado dos jornais impressos onde desempenhavam papel fundamental para chamar a atenção do leitor e, conseqüentemente, vender mais impressos e publicidades.

O uso de fotografias em grande formato foi, primeiramente, prática das revistas especializadas em reportagens documentais. A qualidade do papel, por elas utilizado, e o período longo de produção (semanal, mensal, etc.) permitiam que fotografias maiores e melhores ilustrassem seus conteúdos. Tão logo a tecnologia permitiu (impressão em sistema off-set e papel jornal de melhor qualidade) que isso pudesse ser praticado no fotojornalismo *lato*, também passa a ser uma estratégia prática dos jornais impressos, o que tornava seu conteúdo mais atraente frente aos concorrentes nas bancas.

Diante das possibilidades da internet de banda larga, que possibilita maior fluxo de

dados sem comprometer o conteúdo, o fotojornalismo na web volta, progressivamente, a essa prática. Em princípio, nos países onde a internet já está em estágio avançado de desenvolvimento e, principalmente, em web sites com provedores capazes de armazenar quantidades enormes de dados, consequência do uso de imagens (fotos, vídeos, áudios, efeitos, etc.) maiores e de melhor qualidade.

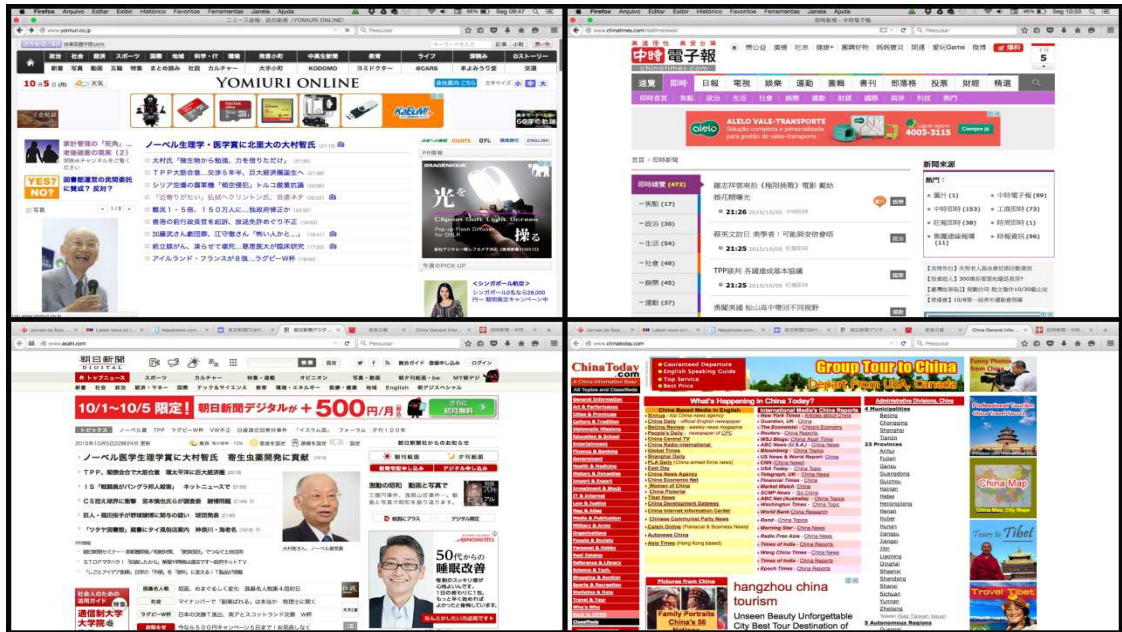
Cartografando o conteúdo jornalístico da internet, no entanto, demo-nos conta de que o fotojornalismo ocidental distinguiu-se, em relação à importância dada à fotografia no jornalismo em outras partes do mundo, especialmente no extremo-oriental, como observamos na figura 6. O jornal Japonês Yomiuri²⁵, por exemplo, não prioriza o uso de imagens em seu conteúdo. Tanto a seção principal quanto as reportagens, são ilustradas por fotos pequenas e sem muito destaque, sempre priorizando o conteúdo textual e se utilizando das fotos apenas como suporte para o texto. Prática que observamos (figura 6) em vários outros periódicos orientais - principalmente chineses e japoneses - como: Tokio web, Asahi digital, Singtaousa, China Today, China Times.²⁶ Inclusive, na interface de abertura de alguns desses sites, o acesso à fotografia do respectivo evento é através de um pequeno ícone em forma de câmera fotográfica que se localiza ao lado de cada manchete. Imagens técnicas que enunciam o fotojornalismo de maneira diferente aos modos em que essa eticidade é construída nos jornais do ocidente.

Estes jornais orientais, dentro de nossa cartografia, mostram que seus projetos gráficos não se distinguem radicalmente dos jornais ocidentais - posicionamento do título, barra de tarefas, locais destinados para anúncios, destaques, etc. -, no entanto, o tratamento editorial dado ao fotojornalismo nos mostra um comportamento cultural que se contrapõe ao fotojornalismo ocidental, que é baseado, tecnoculturalmente, no uso de imagens e que é observado em larga escala nos periódicos impressos mas, também se transfere para a internet.

25 www.yomiuri.co.jp

26 www.tokyo-np.co.jp/; www.asahi.com/; www.singtaousa.com/; www.chinatoday.com/; www.chinatimes.com/

Figura 6: Jornais japoneses e chineses na web



Fonte: Web - Montagem sobre print screens

Figura 7: Fotojornalismo nos jornais orientais



Fonte: Web - Montagem sobre prints creens

Observamos, portanto, que o fotojornalismo oriental é construído como suporte à informação e que ocupa espaços distintos da centralidade atribuída a ele nos jornais ocidentais. Porém, essa discussão nos tomaria o espaço de várias pesquisas e, por ora, nos basta distinguir que há relações culturais de importâncias distintas no fotojornalismo, tanto oriental quanto ocidental, e, que o fotojornalismo enquanto *ethicidade*, é um construto técnico e cultural.

Não queremos, aqui, aprofundar essas diferenças porque fugiríamos muito do tema que nos ocupa e até porque outros jornais orientais observados por nós dão, também, grande destaque às fotografias na interface de abertura (figura 7), como: *Hindus times*, *Nepal news*.²⁷ e até mesmo em subseções de jornais que apresentam a interface de abertura com fotografias discretas, mas que, no conteúdo interno, tratam o fotojornalismo de forma distinta, como o *China times* por exemplo. Mas, queremos sim, apontar para a força atribuída às imagens jornalísticas no ocidente e de como o fotojornalismo é construído, tendo a imagem fotográfica, em geral, como um dos seus elementos centrais. O que é refletido por Flusser (1985) quando pensa o conceito de pós-história. Segundo o autor, a partir da fotografia, os conceitos retornam à imagicidade, que fora característica da pré-história e que perdera força com a textolatria imposta pela invenção da escrita e da imprensa, sobretudo. Na pós-história, imagens técnicas passam a representar conceitos tanto quanto textos lineares, o que reflete no uso generalizado pelo jornalismo.

Essa diferença pode ser colocada da seguinte forma: as imagens pré-históricas representam o mundo, as imagens pós-históricas representam textos; a imaginação pré-histórica tenta agarrar o mundo, a imaginação pós-histórica tenta ser a ilustração de um texto. Portanto, os mitos pré-históricos significam situações 'reais' e os mitos pós-históricos significarão prescrições textuais; a mágica pré-histórica visa propiciar o mundo, enquanto a pós-histórica visa manipular as pessoas. (FLUSSER, 2007, P.146).

Sabe-se que a atuação das agências de notícias tem fundamental importância na globalização e padronização da informação. Desde as primeiras agências como a europeia AFP - Agence France Press ²⁸, fundada em 1835, ou da americana AP- Associated Press ²⁹ (figura 8), criada em 1846, em forma de cooperativa pelos jornais interessados em otimizar recursos em coberturas de interesse comum, sempre, ao longo de suas histórias, estabeleceram parâmetros e formatos jornalísticos. Em parte, porque as agências de notícias formaram redes

27 <http://www.hindustantimes.com/>; <http://www.nepalnews.com/>

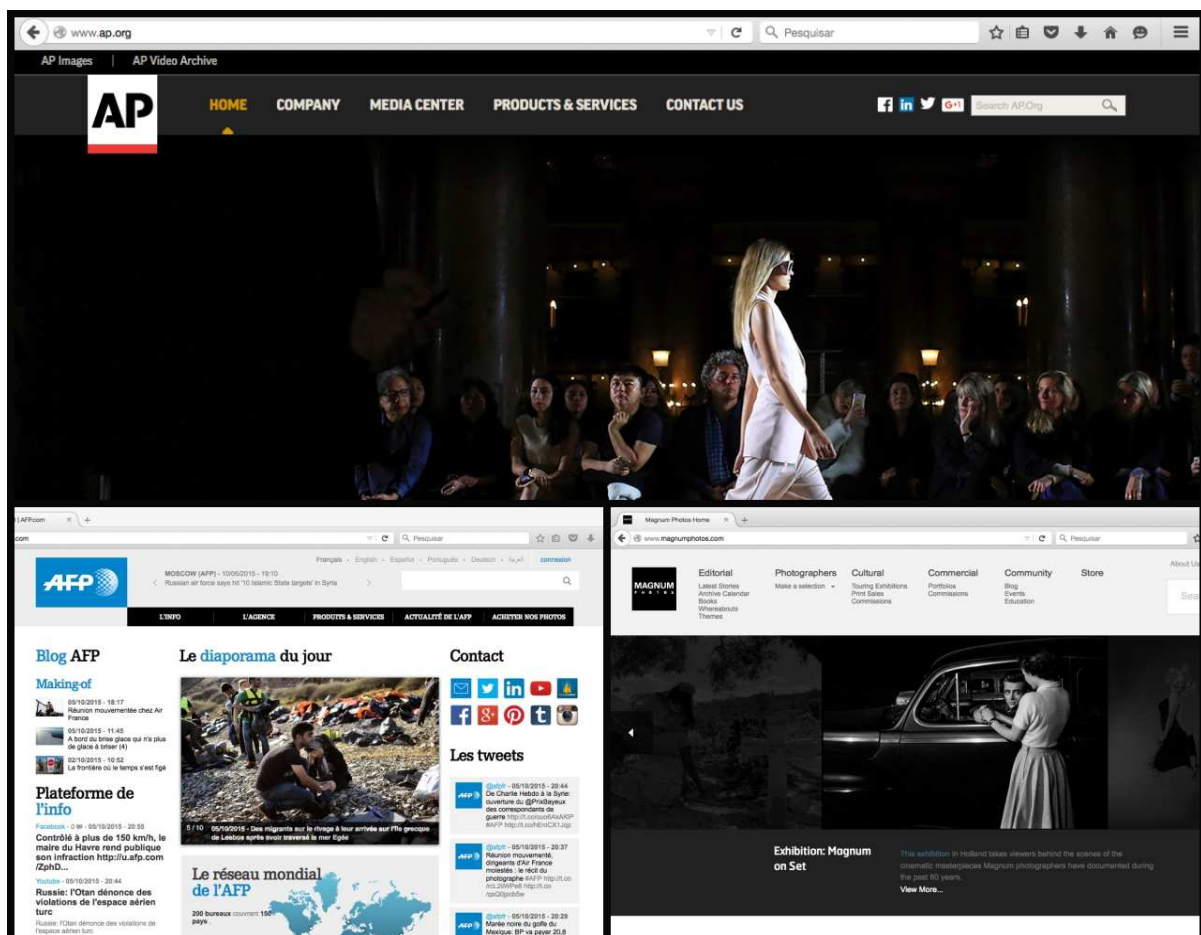
28 <http://www.afp.com>

29 <http://www.ap.org/>

mundiais de informação muito antes da internet se estabelecer como meio. Atualmente, as notícias da Associated Press (por exemplo) são usadas em 1700 jornais, e mais de cinco mil estações de rádio e televisão (a julgar que cada veículo também publique respectivamente na internet, são aproximadamente sete mil web sites)³⁰. A Associated Press possui os direitos autorais de mais de dez milhões de imagens e opera a partir de 243 escritórios, servindo cerca de 120 países. (AP.org - acessado em 15/01/ 2016)³¹

Não é novidade, portanto, que padrões usados pelas próprias agências sirvam de parâmetro para sites jornalísticos de todo o mundo, inclusive, em relação ao fotojornalismo que, a partir da possibilidade da transmissão de dados fotográficos, também passou a ser produzido pelas agências e distribuído com logística semelhante.

Figura 8: Interface de abertura dos sites das agências AP/AFP/Magnum



Fonte: Web - Montagem sobre print screens

30 Nota nossa

31 www.ap.org - acessado em 15/01/2016.

4.1.2 A ética da multimídia como moldura do fotojornalismo na web

Dentre as diversas agências de jornalismo existentes, atualmente, uma em especial nos rouba a atenção. Ao cartografar por territórios menos desconhecidos para nós é inevitável que transitemos pelo conteúdo da agência Magnum.³² A agência foi fundada, em 1947, com o objetivo de produzir conteúdo fotojornalístico com proposta editorial distinta das agências existentes à época. Dentre os fundadores estavam dois dos fotógrafos mais expressivos do fotojornalismo mundial: Henry Cartier Bresson e Robert Capa, que associados aos, também, fotógrafos, David Seymour e George Rodger, fundaram, em sistema cooperativo, uma agência com ideologia e posicionamento político bastante explícitos, o que não era comum num período imediatamente posterior à Segunda Guerra. "Magnum é uma comunidade de pensamento, uma qualidade humana compartilhada, a curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que está acontecendo e o desejo de transcervê-lo visualmente." (BRESSION, acessado em:15/10/2015)³³

A proposta da Agência Magnum é muito específica em relação ao modo de construir o fotojornalismo: produção fotográfica-jornalística entendida como independente, sem as relações econômicas e políticas que balizavam a produção jornalística nas agências tradicionais, possibilitando que os próprios fotojornalistas (associados) determinassem a relevância da cobertura fotográfica e detivessem os direitos autorais e morais sobre seu trabalho. A agência até os dias de hoje é referência mundial em fotojornalismo documental e uma das principais produtoras de sentidos identitários para o fotojornalismo entendido como documental, especialmente pela liberdade editorial que possibilita a seus associados.

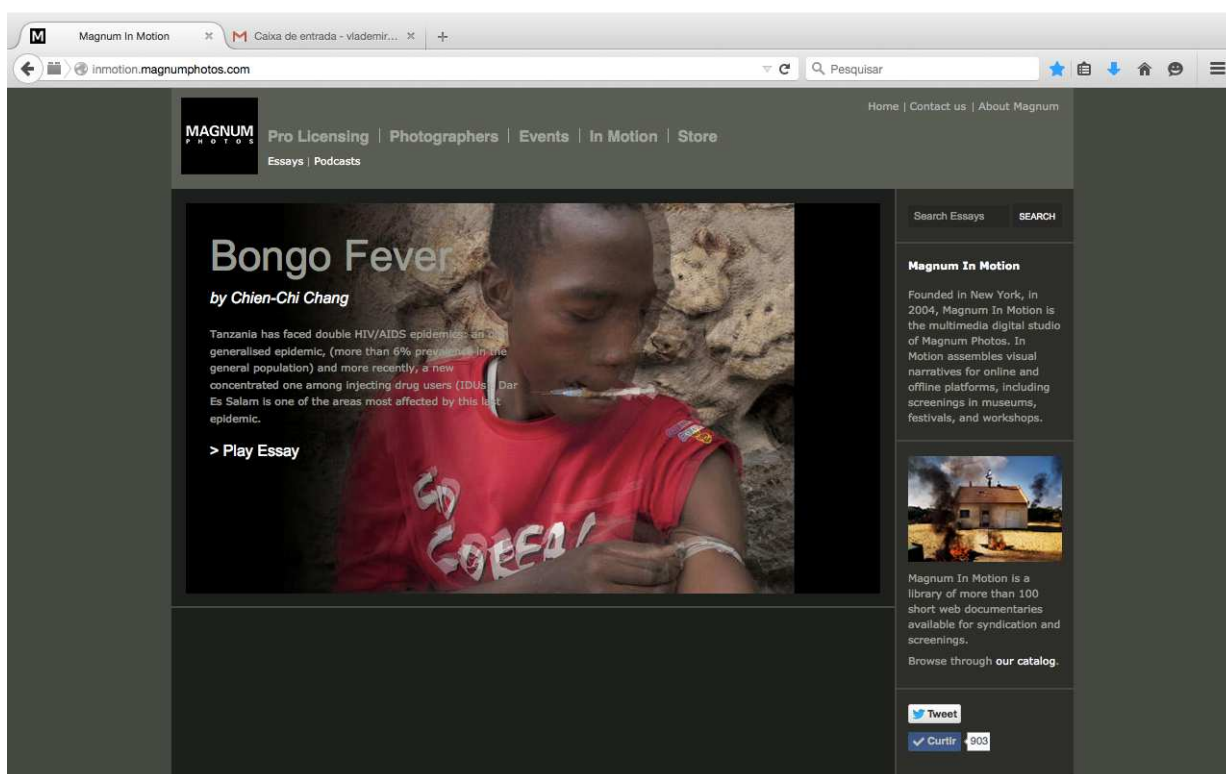
Em relação ao fotojornalismo da Magnum na web, através do projeto in motion a agência veicula, em uma seção do site, peças que reúnem, fotografia, vídeos e áudios. Atualmente (2015), a agência disponibiliza, por meio do site, cerca de cem peças que são, essencialmente, fotojornalismo documental. A montagem cinematográfica e construção de narrativas, por meio de múltiplos recursos audiovisuais, no entanto, não é prática inédita, experimentos multimídia existem antes mesmo de existirem as imagens técnicas. O que distingue o projeto in motion, nesse aspecto, é seu direcionamento às práticas jornalísticas, em peças produzidas a partir de recursos técnicos possibilitados por equipamentos, essencialmente, fotográficos.

32 <http://www.magnumphotos.com/>

33 BRESSION, Henry Cartier. in: magnumphotos.com/C.aspxVP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3 acessado em 15/10/2015)

Fotojornalistas associados à agência realizam a cobertura fotográfica de um respectivo evento, entrevistas com sujeitos que fazem parte de tal fato, captação de vídeos e sons diretos do acontecimento e que, posteriormente, são montados cinematograficamente, dando a ver uma narrativa jornalística específica, agregada de elementos de sentido, que atravessam as imagens técnicas. “Fundada em Nova York, em 2004, Magnum in Motion é o estúdio digital multimídia da Magnum Photos. In Motion reúne narrativas visuais para plataformas online e offline, incluindo exposições em museus, festivais e workshops”. (INMOTION, acessado em 10/07/2015)³⁴.

Figura 9: Inmotiom Magnum - fotografia de plano médio na interface de abertura que enuncia a ação - moldura do fotojornalismo



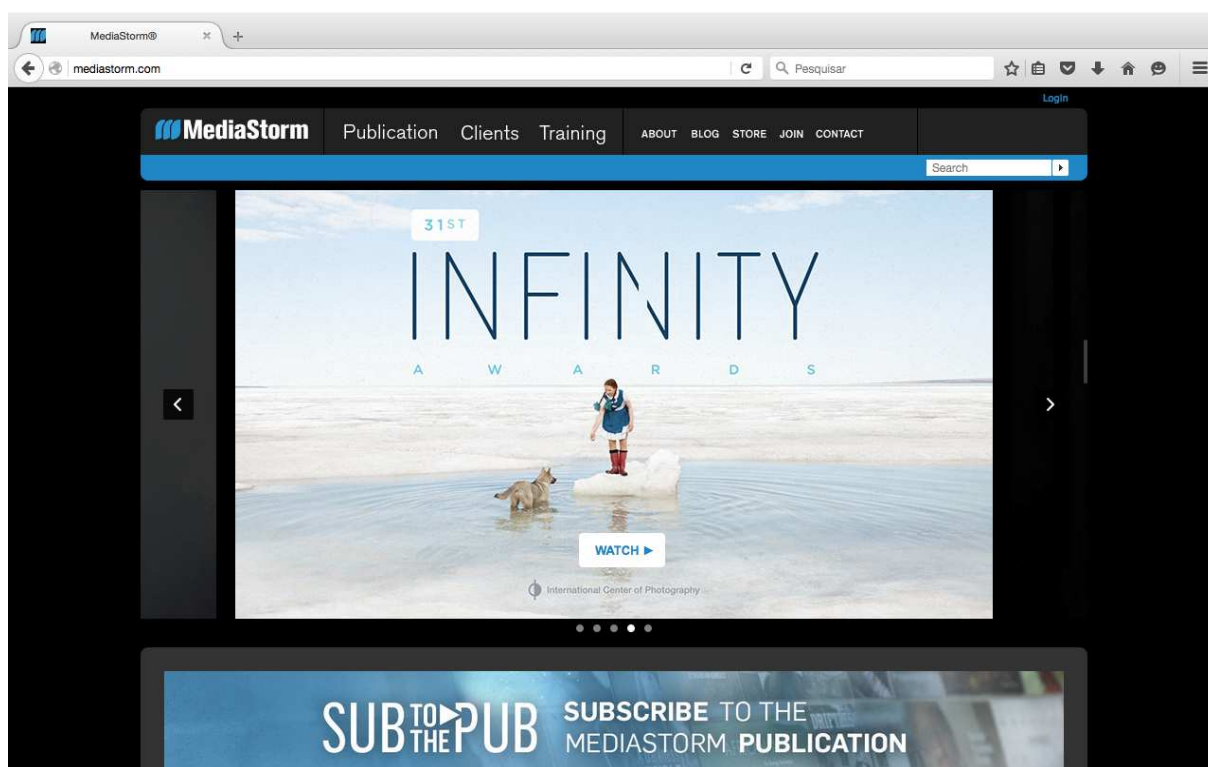
Fonte: print screen do site 17/01/2016

O construto do fotojornalismo no Inmotion da Magnum passa, então, por uma forma que é enunciada como multimidiática. Outras manifestações desse tipo de peça nos tomaram a atenção durante a cartografia, entre elas, o site Media Storm (figura10), que é uma agência nativa do período digital, especializada em produção de peças de jornalismo documental que é veiculado pela internet.

34 INMOTION, em: www.inmotion.magnumphotos.com/about - acessado em 10/07/2015

Media Storm é uma produtora premiada de filmes e estúdio de design interativo cujo trabalho dá voz e significado para as questões mais urgentes do nosso tempo. Nossas histórias desmistificam questões complexas, humanizam as estatísticas, e inspiram o público a tomar medidas sobre questões que interessam. Media Storm levou à uma mudança de paradigma na narrativa digital. Nossos relatórios em profundidade e uso original de áudio, vídeo e gráficos interativos criam histórias interessantes que chamam a atenção. Nos últimos cinco anos, fomos nomeado para 15 prêmios Emmy e ganhamos dois prêmios Alfred Dupont. Nossos filmes se conectam com o público, se espalham através de mídias sociais, e são veiculados por grandes empresas de mídia, tais como AP, NBC, New York Times e Washington Post. Como líderes da indústria, estamos empenhados em preparar a próxima geração de jornalistas para aproveitar o ofício de contar histórias digitais. Como tal, nós fornecemos uma gama de treinamento que ensinam contadores de histórias como se engajar e inspirar os telespectadores. (STORM, acessado em 06/10/2015) ³⁵.

Figura 10: Media Storm - Fotografia jornalística divide a centralidade da interface com elementos próprios da web



Fonte: print screen do site 17/01/2016

Em entrevista à World Press Academy³⁶, intermediada pelo jornalista multimídia e professor DJ Clark, Brian Storm, o diretor executivo e criador da agência Media Storm, fala da experiência de trabalhar em um veículo de comunicação que foi idealizado a partir das possibilidades dos aparelhos e máquinas com linguagem digital. Storm, conta que a ideia de

³⁵ STORM, Brian. Acessado em www.mediastorm.com/about - 06/10/2015 - tradução nossa

³⁶ STORM, Brian. Entrevista veiculada em <https://www.youtube.com/watch?t=49&v=ykR0snHbdHo> - 15/06/2015.

reunir fotografias e áudio em uma mesma peça jornalística, de forma que dê a ver uma narrativa tal qual a executada pelo cinema, interessa a ele desde meados da década de 1990. No entanto, a viabilização da agência, em si, só foi possível a partir de 2005, quando os recursos técnicos necessários para a produção e veiculação de tais peças multimídia, passaram a ser economicamente acessíveis. Em especial, os recursos de filmagens agregados às câmeras fotográficas e a criação do youtube, que tornaram a produção e veiculação de conteúdos na internet extremamente facilitada, respectivamente.

Em contraponto, Brian Storm destaca o papel ideológico que os profissionais dispostos a produzir esse tipo de material precisam dispor. Embora, a empresa mantenha-se economicamente há cerca de 10 anos, não é um produto que, segundo ele, se faz para ficar rico, mas para se ter e proporcionar experiências ricas. As peças multimídia veiculadas pela Media Storm demandam inúmeras horas de produção e envolvem profissionais de diversas áreas, desde os fotojornalistas que tomam as imagens e os elementos em campo; passando pela pós-produção, que roteiriza, monta e finaliza as peças; até as pessoas do departamento responsável pela captação de recursos financeiros. Storm, relata casos de reportagens que demandaram seis meses de trabalho, da captação em campo até a veiculação. Realidade muito distante do fotojornalismo que se vê, cotidianamente, nos sites e que se deteriora com a mesma velocidade com que é construído.

A entrevista de Brian Storm é uma iniciativa da World Press Photo, entidade holandesa criada em 1955, e que promove, de acordo com o histórico no site, um dos mais expressivos concursos fotojornalísticos em nível mundial:

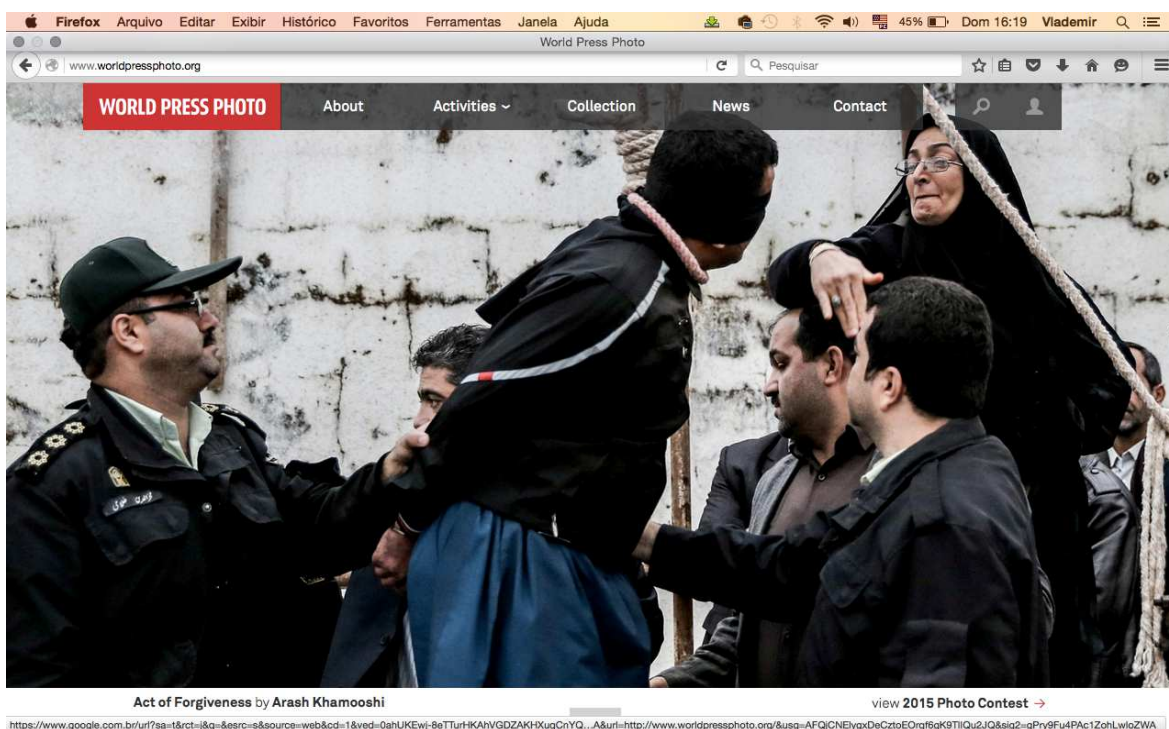
[...] prêmio veio depois que membros do sindicato dos fotojornalistas holandeses tiveram a idéia de criar uma competição internacional para complementar uma nacional, a Câmara Zilveren. Eles esperavam benefícios da exposição ao trabalho de colegas internacionais. Assim, desde o início, vários elementos que formam o composto World Press Photo estavam em evidência - não apenas a competição, exibição e prêmio, mas também as suas funções educativas e comunicativas.[...] O primeiro concurso levantava a discussão nos jornais locais sobre a natureza da fotografia de imprensa; mais tarde desencadeou um debate ainda maior diante da furiosa controvérsia política [...] World Press Photo ganhou grande importância ao manter sua independência durante a Guerra Fria, ambos russos e americanos se sentaram no júri - seus votos geralmente equilibrando-se mutuamente. [...] Os primeiros anos de um novo século já viram, não só o mundo da imprensa em fotos por 50º aniversários, mas uma nova reestruturação da organização, como ele se adapta a um mundo em mudança. World Press Photo encontra-se agora na posição onde, não só tem o maior prestígio internacional do mundo em concursos de fotojornalismo, mas também administra mais abrangente exposição de fotografia anualmente, e oferece uma gama de atividades relacionadas que é incomparável. (WPP-acessado em 11/08/2015)³⁷

37 WPP - Tradução nossa disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/foundation/history>

Toma-nos também, nessa cartografia, a observação de que as fotografias que eram premiadas nos concursos tradicionais de fotojornalismo também foram se modificando com o período digital. Desde o tratamento das fotos, que é facilitado pelo uso de softwares, até categorias que reúnem peças multimídia. A preocupação da WPP com relação a essas questões também nos interessa, uma vez que a renomada entidade divide-se em diversas frentes, elevando a discussão do fotojornalismo para além do caráter técnico. A WPP Academy é um desses “braços” que alavanca, inclusive a discussão que aqui propomos sobre o fotojornalismo e sua construção no meio web.

Com a Academia, um dos nossos objectivos é o de agregar conhecimento sobre os novos desenvolvimentos no campo. E queremos estimular a conversa sobre as tendências dentro da comunidade jornalismo visual. Após a revolução digital e a explosão da Internet, multimídia trouxe grande inovação para narrativa visual. Fotojornalistas estão explorando novas abordagens, combinando imagens, vídeo, som e texto em seu trabalho. O nosso próprio concurso multimídia já teve cinco edições (WPP-acessado em 11/08/2015).³⁸.

*Figura 11 - World Press Photo -
Composição fotográfica cômica enuncia o fotojornalismo na interface de abertura*



Fonte: print screen do site 17/01/2016

O termo multimídia, entretanto, é usado na web de diversas formas e, de forma geral, é usado pelo jornalismo na internet como especificação para qualquer veiculação que ultrapasse a formatação tradicional texto/imagem. A multimídia, nestas três últimas experiências vistas por nós, pode ser pensada como uma moldura que dá sentidos ao fotojornalismo na web. Ela não é sinônimo de *lato* e nem de *stricto*, no entanto, o que podemos dizer é que o fotojornalismo *lato* (a notícia) parece estar mais acompanhado das molduras que se constroem a partir do jornalismo impresso, apesar de ter questões que são próprias da web. Por outro lado, no *stricto* (a reportagem) é possível encontrar um fotojornalismo mais complexo, seja no tratamento da própria foto, nas molduras próprias do fotojornalismo ou nas relações convergentes que estabelece com outras mídias.

Na cartografia realizada, a ethicidade multimídia parece se construir, principalmente, com dois sentidos diferentes: como espaço específico, que reúne várias mídias dentro de uma seção e também como dinâmica, que reúne várias mídias dentro da mesma peça. Percebemos que é dessas duas formas em que os diversos espaços jornalísticos online estão construindo a ethicidade multimídia quando relacionada ao jornalismo.

Vejamos o caso do site do Jornal NH³⁹ (figura 12), já citado anteriormente por nós. A construção da ethicidade fotojornalismo neste jornal está moldurada pela ethicidade multimídia e, a exemplo da grande maioria dos sites jornalísticos observados por nós, a multimídia é construída como Espaço: seção aonde é reunido vídeos, áudios e galerias de fotos separadamente, diferente, por exemplo, da ethicidade multimídia que moldura o fotojornalismo da Magnum, Media Strom, WPP e outros.

Nessa busca cartográfica chegamos ao site El Ideário⁴⁰, produzido por estudantes de jornalismo, onde encontramos uma reportagem de março de 2012 falando, especificamente, sobre as possibilidades que oferece o jornalismo web e as experiências que chamam de multimídia dentro dos novos meios jornalísticos, relacionando iniciativas como as que são encontradas em: New York Times⁴¹; Repensando o México⁴²; GEO.fr⁴³; e também a seção *Reportaje 360°* do jornal colombiano El País - que aprofundaremos à seguir -. El Ideario define esses exemplos como os que oferecem “peças jornalísticas que tiram proveito de todos os recursos multimídia (áudio, vídeo, fotografia, gráficos...) e dá a possibilidade de o leitor-espectador marcar o caminho que ele quer continuar a explorar a respeito do que é relatado.”

39 www.jornalnh.com.br/multimedia

40 <http://elideario.com/reportajes-multimedia-en-estado-puro/>

41 www.nytimes.com/interactive/2008/08/22/nyregion/20080822_LASTSTOP_FEATURE.html

42 www.reframingmexico.org/es/

43 <http://reportage-video.geo.fr/>

(EL IDEARIO - acessado em 17/01/2016) ⁴⁴ . No modo como El Ideario entende o multimídia, o construto “usuário” e a livre trajetória que ele possa seguir é de grande relevância enquanto moldura jornalística, embora, isso seja também peculiar no jornalismo impresso, a web tem suas próprias formas de construir o leitor, que é geralmente chamado “usuário”.

Figura 12: Multimídia moldurada como espaço no jornal NH



Fonte: Print screen da página - 29/12/2015

Compreendemos - como já colocamos também - que o fotojornalismo cotidiano impõe barreiras técnicas e financeiras na construção de fotojornalismo multimídia dinâmico. As iniciativas relacionadas por *El Ideario* (com uma exceção, a qual será observada por nós) restringem-se a peças produzidas, isoladamente, com a finalidade de ilustrar um objetivo específico que é limitado à produção única. No entanto, encontramos nessa cartografia algo que nos sugere possibilidades multimídia, tanto no aspecto de espaço quanto em prática.

44 EL IDEARIO - acessado em <http://elideario.com/reportajes-multimedia-en-estado-puro/#sthash.qRF8OzwO.dpu> - 17/01/2016

4.1.2.1 A reportagem multimídia no jornal El País da Colômbia

O diário ⁴⁵, que veicula também o fotojornalismo multimídia como espaço - especialmente voltado para o *lato senso*- também dispõe da construção multimídia como dinâmica e, particularmente, chama a atenção uma outra moldura que é a reportagem documental de conteúdo estendido - voltado para práticas *stricto senso* - que é por eles chamada *Reportaje 360°*. Neste, o fotojornalismo de *El País*, da Colômbia, se constrói como dinâmica multimídia, tendo o fotojornalismo no centro de sua construção

Figura 13: Interface principal na web do diário El País



Fonte: Print screen da página - 17/01/2016

O diário colombiano foi fundado em 23 de abril de 1950, por Alvaro Lloreda Caiedo, empresário e político da região do Valle del Cauca e da cidade de Cali, localizada a trezentos quilômetros à sudoeste da capital Bogotá.

Ele tem acompanhado os triunfos e conquistas do povo do oeste do país, mas também suas tragédias, como a explosão em Cali de 42.000 quilos de dinamite em 1956, que envolveu quatro edições especiais. A posição editorial do El País contra a corrupção patrocinada pelas máfias de drogas tirou a vida do editor de opinião, Gerardo Bedoya, em 2007. EL PAÍS é pioneira em informações econômicas, bem como no uso de novas possibilidades de informação através de redes cibernéticas. Seus assinantes recebem inúmeras revistas como Saúde e Beleza, Novo, Turbo e

45 EL PAIS, disponível em: <http://www.elpais.com.co/elpais/>

publicação cultural tradicional domingo Gazette. Seus jornalistas já ganharam inúmeros prêmios. El País SA, a editora, também publica Q'hubo Q'hubo Cali e Palmira, portais Elpais.com.co e transacionais digitais e Clubselecto.com.co e Enlajugada.com. (ANDIARIOS - 09/10/2015)⁴⁶

A interface principal da web site de El País (figura 13), é construída a partir de *templates* conhecidos - disposição espacial de ícones que representam operações a serem executadas por algoritmos - quais já identificamos por hábito como: o título centralizado e em fonte distinta; ícones de acesso às redes sociais; identificação da data da edição, manchetes e fotos de eventos factuais em destaque, além do menu de acesso às subseções construído sobre barra longitudinal, onde é possível encontrar hiperlinks que direcionam para seções como notícias, entretenimento, esportes, saúde, etc., da mesma forma que as repartições editoriais dos jornais impressos.

De acordo com Erbolato (1991), as editorias jornalísticas foram criadas para que “a imprensa não se circunscreva a publicar apenas o obtido nas mesmas fontes” (p.176), o que limitaria o conteúdo jornalístico à apenas questões de interesse comum e redundantes. Dessa forma, as editorias se constituíram numa moldura fundamental no modo dos jornais construir e dar a ver o mundo, como se este pudesse ser classificado em política, economia, geral, internacional, etc. Esse modo de organizar o mundo e dar sentidos de “mundo organizado” ao dia-a-dia tornou-se prática dos jornais como forma de encaminhar os processos de produção da notícia. Nesse aspecto, a internet também herda da imprensa escrita a construção do seus mundos em editorias. El País, da mesma forma que todos os diários impressos, passou por reformulações profundas na adequação do conteúdo jornalístico para a internet. E, a exemplo da grande maioria, também conta com uma seção denominada Multimídia, onde são reunidos vídeos, áudios e galerias de fotos.

Nesse sentido, quando abrimos a aba “Notícias” (figura 14), ela está moldurada por dois grandes sentidos: o de “*Secciones*”, o equivalente na língua espanhola a editorias, onde encontramos a seguinte divisão: “*Cali; Valle; Colombia; Salud; Judicial; Política; Cultura; Economía; Tecnología; 500 - Empresas; Mundo*”, e “*Multimedia*”, o equivalente na língua espanhola a multimídia, que divide-se em: “*Destacados; Videos; Fotografías; Audios; Gráficos; Especiales; Reportaje 360; 90 minutos*”. O fotojornalismo, atravessa todos esses espaços de notícia, estabelecendo diversas relações nos seus modos *stricto* e *lato sensos*.

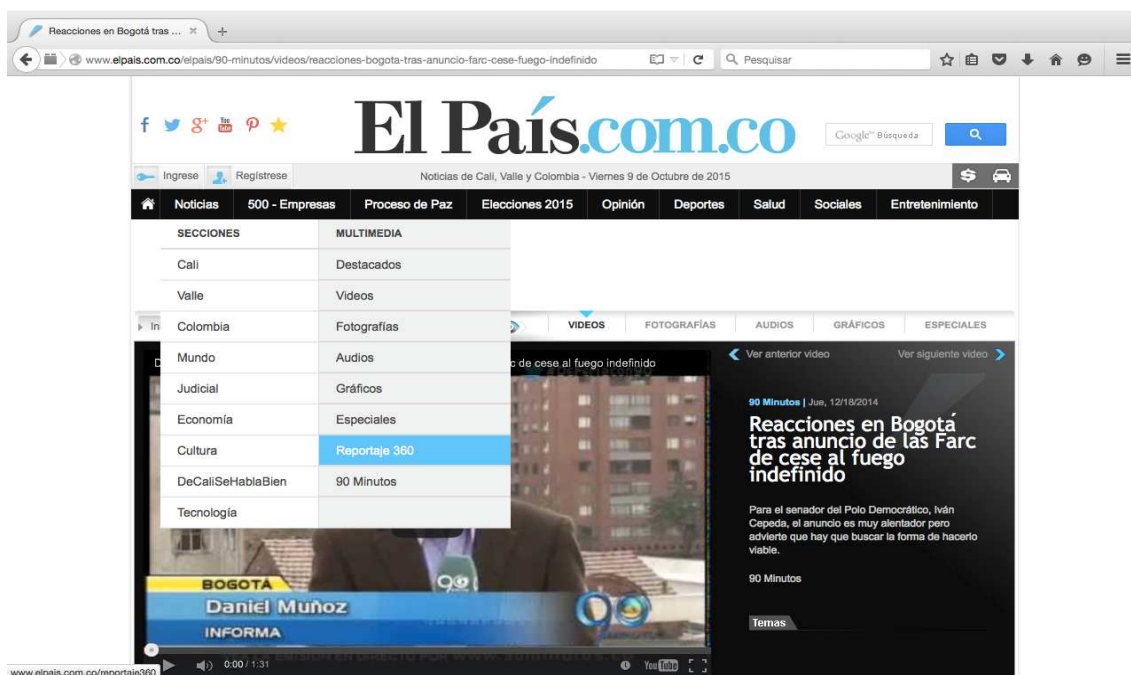
O posicionamento espacial dos links de notícia e, conseqüentemente, da multimídia, também torna a área, relativamente, fácil de ser acessada, porque fica posicionado no

46 ANDIARIOS- acessado em http://www.andiarios.com/assets/modules/files-manager/files-uploads/EL_PAIS.pdf - 09/10/2015

quadrante superior esquerdo da interface, (como já discutimos anteriormente, da mesma forma que a leitura de um texto, da esquerda para a direita e de cima para baixo) local por onde, habitualmente, começamos a leitura em linha ou o *scanning* detalhado das superfícies já que, como Flusser alerta, lemos as superfícies como se fossem linhas.

A secção multimídia, como vimos, é subdividida em oito outras secções: **Destacados**, área de seleção que apresenta reunidas as peças que são consideradas de maior relevância jornalística pelos editores; **Videos**, seção que contém, exclusivamente, conteúdos em vídeo, reportagens, entrevistas, tratada também como El país TV; **Fotografía**, seção exclusiva direcionada à galeria de fotos de coberturas jornalísticas de acontecimentos mais relevantes, as fotografias se expandem e a visualização é facilitada; **Audios**, conteúdo, exclusivamente, audiofônico composto, principalmente, por ligações telefônicas gravadas e trechos de entrevistas em rádios, no entanto, o áudio aqui também é sobreposto à uma fotografia relacionada ao respectivo acontecimento; **Gráficos**, conteúdo infográfico composto de números, ilustrações e dados que ilustram reportagens específicas, em especial as que carecem de comparativos estatísticos e mapas; **Especiales**, área que reúne múltiplas peças sobre uma mesma temática, cobertura jornalística ou personalidade.

Figura 14: Interface principal com abas editoriais abertas



Fonte: Print screen da página

Em Especiais são encontrados vídeos, fotos, áudios, infográficos, reportagens escritas e tudo que é relacionado à um específico acontecimento; **90 Minutos**, trata-se de um hiperlink para trechos de telejornais apresentados no canal de Tv colombiana 90 minutos, também pertencente ao grupo El País S/A, apresenta conteúdo em formato televisivo, vídeos que são chamados por apresentadores âncoras e construídos com edição televisiva; e, finalmente, **Reportaje 360**, ethicidade que nos chama mais a atenção por apresentar o multimídia como espaço, onde se encontram separadas diversas mídias e também o multimídia como dinâmica, numa mesma composição de vídeo, áudio, fotografia, etc.

Para entender melhor como a *Reportaje 360* é construída no jornal El País e como o fotojornalismo é construído na *Reportaje 360*, precisamos iniciar pela página principal da seção, onde os primeiros sentidos são dados.

A interface de abertura, então, deixa claro que se trata de uma proposta voltada às mídias audiovisuais e que tem no centro o fotojornalismo. Embora, conserve a distribuição espacial dos elementos textuais da forma que já se tornou tradicional nas práticas de sites da web, como o título, logotipo da seção estampada na parte superior esquerda e a barra de tarefas, distribuída na parte horizontal superior, o que primeiro nos toma a percepção é uma grande foto numa composição espacial que se divide em oito partes ou cubos. Uma grande fotografia, dividida em quadros que remetem à reportagem publicada mais recentemente, diz respeito ao conteúdo da reportagem em destaque na veiculação e que atualmente é o especial multimídia *360 Al Limite*. Peça, essencialmente, voltadas para modalidades esportivas de grande impacto, praticadas na Colômbia, e que, em alguns casos, resultam de filmagens e montagens feitas pelos próprios espectadores do canal que são convidados a contribuir com suas produções particulares.

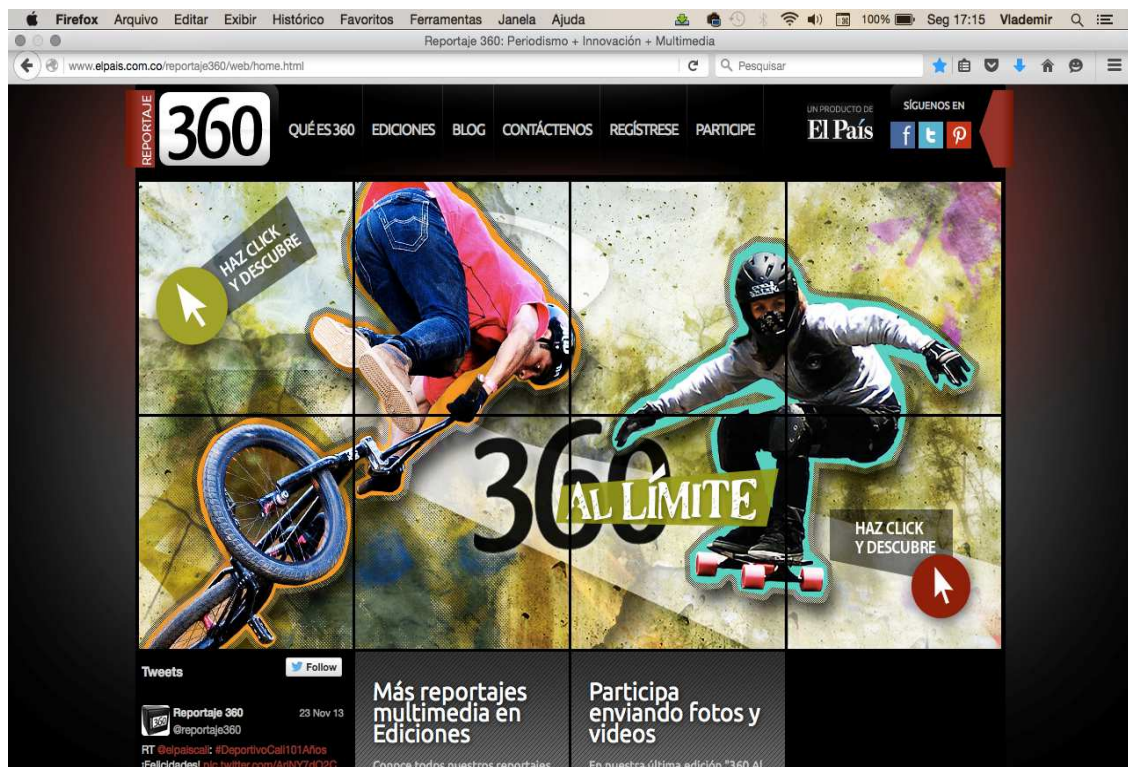
...360 Al Limite é um especial multimídia dedicado a mostrar o melhor do esporte radical nacional. É uma vitrine onde mostramos, através de galerias de fotos, imagens interativas, vídeos e imagens em 360, todas as actividades desportivas de alto risco praticadas na Colômbia ou por atletas colombianos. Dividido em três categorias, terra, água e ar, você vai encontrar o material áudio-visual, fotográfico e interativa com informações que irão ajudar a entender o esporte e incentivar a sua prática. (EL PAIS, acessado em 20/07/2015).⁴⁷

Cada vez que o internauta clica sobre uma das partes a peça gira apresentando outra composição com hiperlinks. Aí, então, nos direciona para subseções, por onde temos acesso às reportagens específicas. As fotografias sobrepostas na interface convocam um imaginário

47 EL PAIS, disponível em: <http://www.elpais.com.co/reportaje360/web/edicion-deporte-extremo.html> - tradução nossa, acessado em 20/07/2015.

lúdico, como num quebra-cabeças ou cubo mágico, em que as cores, de cada lado do cubo, devem ser organizadas ao se girar as partes. Sentidos lúdicos associados à notícia não são muito próprios do jornalismo ou do fotojornalismo, mas são próprios do meio internet onde composições de links remetem sempre à montagem de alguma coisa para entender a mensagem. Além disso, conforme já referimos a partir de Manovich (2001) usa-se o computador tanto para o trabalho quanto para o lazer, esses limites então, vão se diluindo.

Figura 15: Quadros vão virando e dando acesso a sub-seções



Fonte: Print screen da página

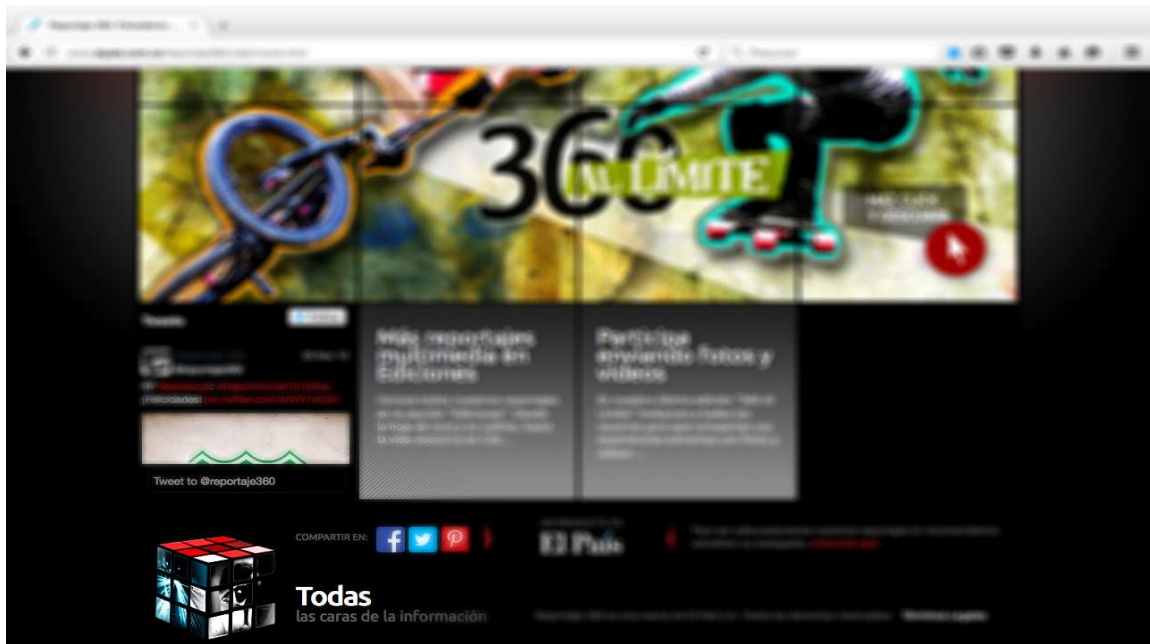
A composição espacial ao estilo quebra-cabeças dá também à notícia fortes sentidos de construção⁴⁸ e não de espelho da realidade, conforme teorias diversas do jornalismo que foram evoluindo na compreensão da notícia.

Devemos, também, prestar atenção na moldura título, que sempre dá sentidos importantes àquilo que moldura. O nome, *Reportaje 360*, faz certa alusão a perspectivas de visão ampla. Como se um fato pudesse ser observado a partir de todos os pontos de vista,

48 “O paradigma que compreende a notícia como construção social da realidade surge basicamente entre o final dos anos 1960 e início da década de 70. Seu pressuposto básico é de que a notícia, à medida que 'presentifica' o acontecimento a que se remete, também o constrói e, assim, participa do processo de instituição da realidade social”. (GADINI-UEPG, 2008, p. 80-81).

como se pudesse ser olhado por todos os ângulos, de todas as “versões”. Esse sentido tensiona também um imaginário de “verdade” ou de “ouvir os dois lados” que, até certo ponto, ainda subsiste na construção das notícias. Entretanto, a própria web e sua condição de atualização constante, seja pela empresa responsável ou pelos usuários, tende a evocar imaginários de mobilidade; de questões inacabadas; em construção. Portanto, vemos aqui alguns sentidos dados à notícia e ao fotojornalismo que tensionam os sentidos tradicionais e que são oriundos da web como meio. O imaginário lúdico, que é trazido aqui, por exemplo, é um lúdico lógico, preciso, que requer destreza, o que combina com o tema da reportagem (esportes radicais) e com o que o meio demanda da construção da notícia.

Figura 16: Cubo mágico - constructo lúdico e polidimensional



Fonte: Montagem nossa sobre print screen da página

A logomarca que imita um cubo mágico - quebra-cabeça tridimensional- , encontrada no canto inferior esquerdo da interface de abertura, por exemplo, é outro elemento que também moldura a seção dando sentidos de multiplicidade de pontos de vista e de assuntos, além dos sentidos lúdicos já referidos. Ele é sobreposto por imagens retiradas das reportagens e que, como em um quebra cabeça, é montado parte por parte até chegarmos a ver uma determinada figura. Também vem sucedendo pela legenda (moldura): “*Todas las caras de la información*”, reforçando a proposta da seção, de mostrar sobre todos os ângulos, embora, na

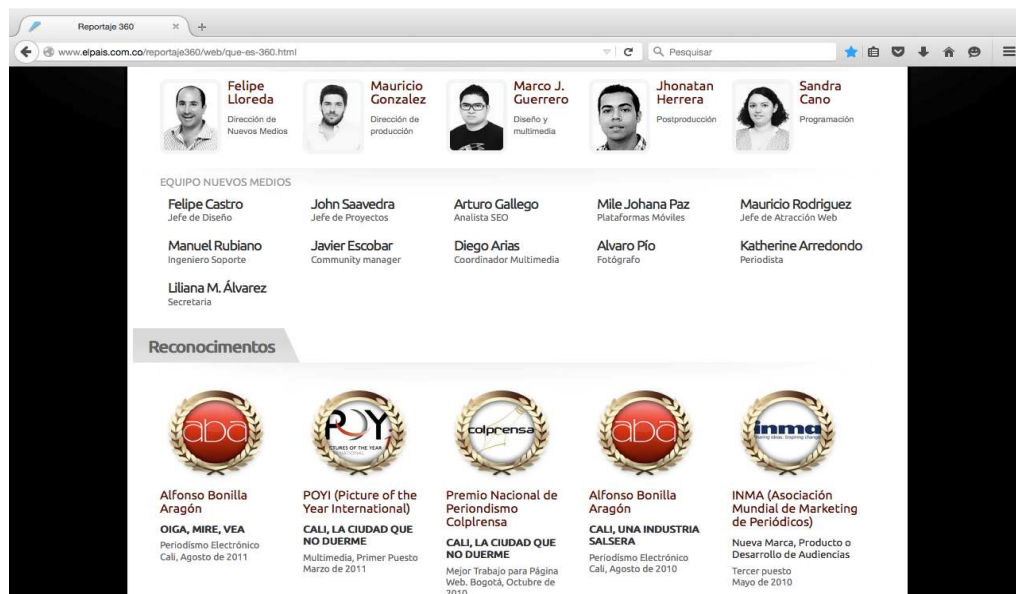
prática, cada reportagem está integrada (limitada) apenas por sete ou oito peças e “pontos de vista”.

Na interface de apresentação da seção - acessada pelo link *Qué es 360* há a seguinte especificação para o que é compreendido por El País como *Reportaje 360°*.

Reportaje 360: Jornalismo + Inovação + Multimídia. O empuxe tecnológico, a evolução do jornalismo, a transformação dos diários e a convergência dos meios de comunicação nos levam a criar reportagens com 360 graus de perspectiva. Reportaje 360 é interativo, documental, ágil e novo. É a outra cara da informação, porém, sobre tudo, é a nova forma de fazer jornalismo. Jornalismo com profundidade. (El PAÍS - acessado 31/08/2015)⁴⁹

Na mesma interface de apresentação, quando a barra de rolagem é deslocada para a parte inferior, temos acesso ao nome dos integrantes da equipe responsável pela produção das peças.

Figura 17: Equipe de produção e premiações recebidas



Fonte: Print screen da página

Nessa interface identificamos, pelo menos, dezesseis pessoas envolvidas, nas mais diversas funções. Na mesma página, então, é apresentado o reconhecimento resultante do trabalho desenvolvido pela equipe. Nos períodos de 2010 e 2011 foram cinco premiações: três

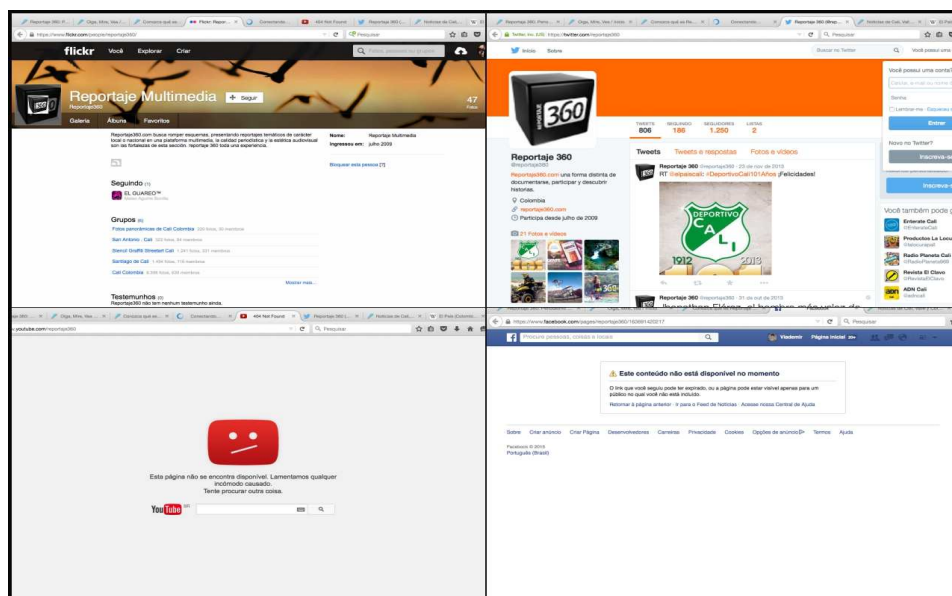
49 EL PAÍS - Tradução nossa - disponível em: <http://www.elpais.com.co/reportaje360/web/que-es-360.html> - acessado em 31/08/2015

nacionais. com as peças *Cali, Una Industria Salsera; Cali, La Ciudad Que No Duerme; Oiga, Mire, Vea*, respectivamente. E duas premiações internacionais por: *Cali, La Ciudad Que No Duerme* e o reconhecimento da Associação Mundial de Marketing em Periódicos com o prêmio de produto inovador.

Dissecando a interface de abertura chegamos até os links que nos conduzem às redes sociais, botões presentes hoje quase em todas as páginas da web, dando sentidos de interação com o usuário, rede e mobilidade à página em questão. Ao tentarmos, sucessivamente, acessar os hiperlinks associados (figura 18), dêmo-nos conta de que a última postagem da seção *Reportaje 360* no Twitter foi dia 23 de novembro de 2013, enquanto as contas no Youtube, Flickr e Facebook aparecem como corrompidas ou encerradas. Entretanto, as outras seções do jornal *El País*, continuam ativas e sendo atualizadas permanentemente, tanto que o único contato conseguido por nós foi através de mensagem no facebook.

Partimos então em busca de pistas do que poderia ter acontecido para que a seção fosse descontinuada, porque essa pequena moldura (data da última atualização) também diz alguma coisa sobre *Reportaje 360* e, portanto, sobre o fotojornalismo na web. Buscamos por informações, notas, artigos, ou qualquer outra publicação que pudesse esclarecer a interrupção do projeto.

Figura 18: Redes sociais em inatividade desde 2013



Fonte: Web - Montagem sobre print screens

Há dois anos da última publicação o twitter mantém 1250 (mil duzentos e cinquenta) seguidores, o que nos leva a crer que, diante de publicações constantes, esse número seria

expressivamente maior. Por meio da página do facebook do jornal El País, conseguimos contato, como já referimos, por e-mail com Maurício Gonzalez, um dos diretores responsáveis pela seção *Reportaje 360*. No primeiro contato Gonzalez se dispôs a nos auxiliar com informações complementares mas a partir do questionamento sobre a descontinuidade do projeto não conseguimos mais respostas. Portanto, nem mesmo através de contato direto encontramos explicação oficial para a descontinuação do projeto.

Ocorreu-nos também que tal iniciativa pudesse ter sido interrompida por questões técnicas de linguagem, uma vez que os conteúdos de Reportaje 360, não estão acessíveis aos smartphones (figura 19).

Figura 19 - Acesso à Reportaje 360 por Smartphones



Fonte: Print screen de m.elpais.com.co

No entanto, em pesquisa técnica mais detalhada tomamos conhecimento de que a programação é executada em HTML 5, uma moldura importante porque, tecnicamente, permite o acesso rápido de materiais “pesados”. Desconfiamos, portanto, que seja em função do detalhamento complexo com que as reportagens são construídas, impossibilitando uma

montagem espacial satisfatória, esteticamente, por causa do tamanho da interface dos smartphones.

Figura 20: Linguagem de configuração e formas de visualização de conteúdos



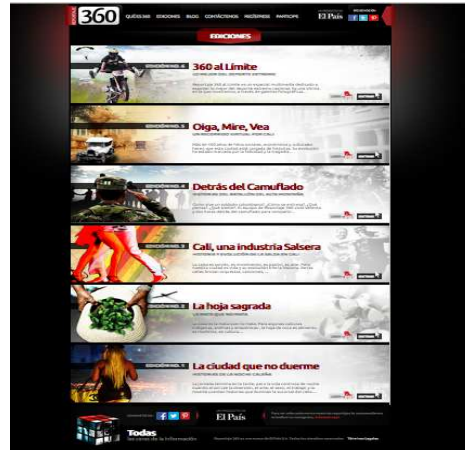
Fonte: Print screen da página

360 Al Limite é a sexta peça veiculada pela seção *Reportaje 360°* no período entre os anos de 2009 e 2013. As outras cinco peças, retroativamente, são: *Oiga, Mire, Vea*, peça multimídia de apresentação informal da cidade de Cali e de sua história de mais de 400 anos, por meio de suas nuances sociais, econômicas e culturais; *Detrás del Camuflado: Historias del Batallón de Alta Montaña* é a edição número quatro de *Reportaje 360°*, onde a equipe envolvida na produção da peça passou 72 horas acompanhando o batalhão em treinamento de combate na selva e montanhas da Colômbia.

A peça multimídia número três chama-se *Cali, una industria Salsera, Historia y evolución de la salsa en Cali*. Peça que explora a Salsa como o ritmo, culturalmente, mais importantes da cidade de Cali. Antecedendo essa, a segunda peça: *La hoja Sagrada, La mata que no mata*, onde a produção da coca pela agricultura colombiana indígena e andina ganha também conotação cultural, econômica e social, desmistificando em parte, o tabu na produção da planta para fins medicinais e gastronômicos. “Neste especial multimídia, você tem de maneira interativa a história desta folha sagrada, usos alternativos desta planta rica em cálcio, ferro e fósforo. Nós mostramos-lhe o outro lado da coca”. (EL PAÍS - acessado em

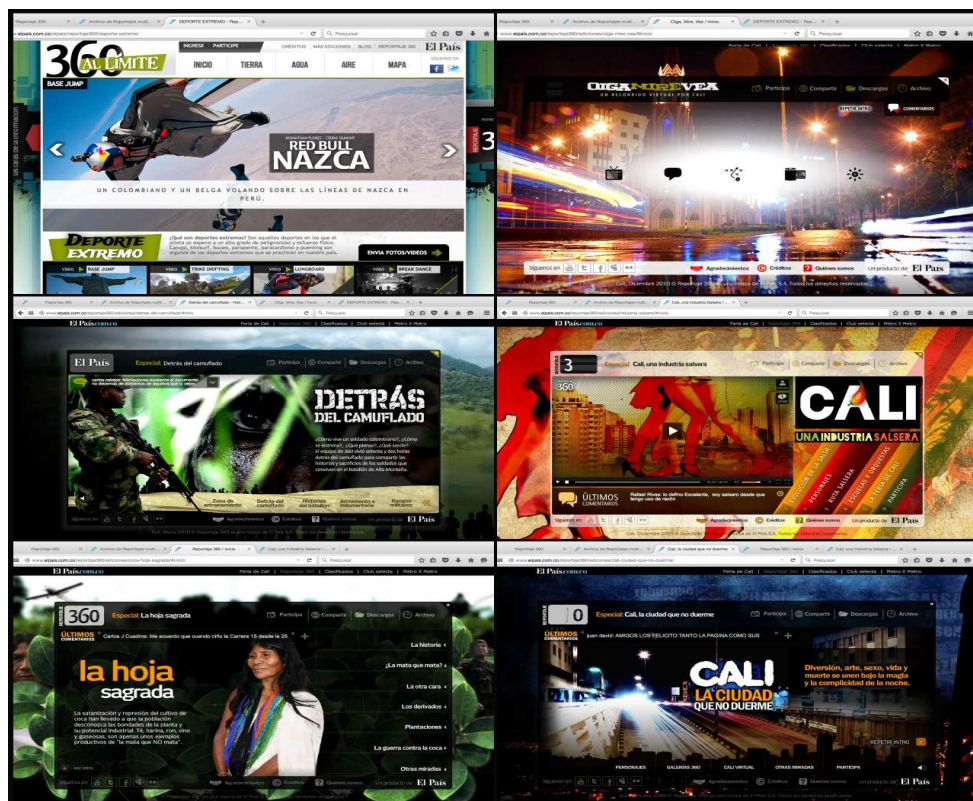
31/08/2015)⁵⁰.

Figura 21: Reportagens disponíveis em ordem de veiculação



Fonte: Print screen da página

Figura 22: Interfaces individuais de abertura das peças multimídia veiculadas



Fonte: Web - Montagem sobre print screens

A primeira edição, então, veiculada ainda em 2009, é: *Cali: La Ciudad que no duerme*,

50 EL PAÍS - acessado em 31/08/2015 - tradução nossa disponíveis em: elpais.com.co/reportaje360/web/edicion-joja-

Historias de la noche caleña. Especial multimídia que estreou Reportaje 360 dentro do conteúdo de El País, contando a rotina desempenhada a noite pelos cidadãos de Cali. Desde atividades esportivas, como o ciclismo praticado por grupos noturnos até a prostituição nas ruas da cidade, a peça explora as potencialidades tecnológicas de forma que ainda não haviam sido exploradas dentro do veículo. (EL PAÍS - acessado em 31/08/2015).⁵¹.

Há, no entanto, algumas considerações gerais sobre o conteúdo observado até aqui e que gostaríamos de ressaltar antes de prosseguirmos com a análise.

Como vimos, o usuário é uma ethicidade que moldura, fortemente, o jornalismo multimídia do El País através da sua participação na produção do conteúdo, o que também é uma prática bastante comum da web. No entanto, o construto de sentido por meio das montagens, de diversas formas dentro da interface, é atributo de pessoas especializadas que conduzem tal conteúdo a uma ethicidade. Esses sentidos são construídos por diversas molduras: os sons do cotidiano, a narração em primeira pessoa, fotografias em 360°, vídeos montados a partir de fotografias jornalísticas e etc., sentidos que também vão à contramão de certa prática no jornalismo dos tempos de internet, onde a notícia é, em geral, construída a partir dos outros meios, das ferramentas de busca e da replicação de conteúdos.

Em contraponto a isso, na seção *Reportaje 360*, o lugar do repórter/ fotojornalista, é moldurado no cotidiano; onde a notícia acontece e é narrada pelos próprios protagonistas dela. Embora, a figura deste profissional não seja central nas imagens, como o que acontece na televisão, ele constrói a reportagem diretamente na ação, como é habitual na prática fotojornalística. Nesse sentido, a internet, vem sendo enunciada cada vez mais, intensamente, numa relação direta com as “ruas” e o que nelas acontece. Portanto, além das *Reportajes 360* serem construídas numa lógica jornalística, também há certa enunciação sobre a “rua” e o cotidiano como lugar da informação e também como o lugar da internet.

Aprofundando a análise dessas produções e seus materiais, vamos dissecar uma reportagem para tentar perceber o lugar da fotografia, do fotojornalismo e da própria internet nessa construção. Escolhemos para isto, a reportagem: Cali, La Ciudad Que No Duerme, por ter sido a primeira peça a ser veiculada e também por ter sido reconhecida nacional, e, internacionalmente como um destaque em 2010.

51 EL PAÍS - acessado em 31/08/2015 - tradução nossa disponíveis em: <http://www.elpais.com.co/reportaje360/web/edicion-cali>

Figura 23: Cali, la ciudad que no duerme - Interface de abertura



Fonte: Print screen da pagina acessada em 10/07/2016.⁵²

Com mais de dois milhões de habitantes (dados de 2005), Cali fica no vale de Cauca, na região oeste da Colômbia, país sul-americano em desenvolvimento que é mundialmente conhecido pela produção da coca, matéria prima para a fabricação da cocaína e derivados, o que gera uma série de conflitos nacionais e internacionais e que, conseqüentemente, também atinge Cali. A proposta desta *Reportaje 360* é centrada em mostrar a vida noturna e o cotidiano da cidade através de histórias contadas por pessoas que vivem a cidade à noite. Um motorista de taxi, um travesti, um médico, uma ciclista e outros “personagens” vão construindo, a partir de depoimentos dados em entrevistas, uma narrativa jornalística descritiva que vai revelando ao usuário o perfil noturno de uma das principais cidades colombianas.

A peça pode ser acessada a partir da interface de abertura da seção *Reportaje 360*, na barra de tarefas horizontal, no link *Ediciones*, onde, imediatamente, abre-se um rol com todas as seis reportagens produzidas, em ordem cronológica decrescente. A peça que estamos

⁵² <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/>

dissecando encontra-se na extremidade inferior da lista, uma vez que fora a primeira a ser produzida. Os links de acesso, nesta seção, são do tipo boxes, com uma arte ilustrativa sobre foto, que já dá pistas da identidade gráfica que orienta a peça inteira. Há um pequeno resumo, três linhas no máximo, sobre a temática da reportagem e, por fim, no canto inferior direito de cada um dos link/boxes, há dois ícones a) *Leer*: que dá acesso a um resumo um pouco mais amplo, créditos de produção, agradecimentos, vídeo curto com *thriller* da reportagem multimídia veiculado pelo youtube (que no nosso corpus aparece como inexistente) e link para acessar a peça na íntegra; b) *Entrar*: link que manda diretamente para a peça multimídia.

Ao se clicar sobre o ícone *Entrar* o internauta é direcionado, então, para interface de início da peça aonde é reproduzida, automaticamente, a introdução, uma espécie de vinheta construída com imagens da cidade de Cali. Imagens que foram tomadas durante a produção da reportagem multimídia, de locais onde houve gravações, etc., e que foi trabalhada, tecnicamente, em uma edição acelerada e sobre uma trilha sonora de marcação rápida, o que dá à peça, desde o início, uma identidade dinâmica, que acontece ininterruptamente e instiga o imaginário a transitar por territórios de ruas e boates movimentadas, como alguém a procurar algo pelas ruas da cidade à noite.

A vinheta tem duração de cinquenta segundos, quando o vídeo se encerra a interface fica em espera, movimentando apenas uma silhueta da cidade na parte inferior do player, girando o logotipo de seção 360° e piscando parte do título, enquanto a trilha sonora dinâmica encerra-se aos quarenta segundos e dá lugar a sons cotidianos de cidade movimentada: buzinas, conversas, sons de freios de ônibus, barulhos de motores funcionando, sirenes de ambulâncias, e uma infinidade de efeitos sonoros que constroem uma ambiência urbana e movimentada. Esses sons permanecem em loops que reiniciam a cada dois minutos.

O player, espaço onde é exibida a vinheta de abertura e onde ficam disponíveis os links que dão acesso a outras partes da reportagem, está sobreposto a uma fotografia da cidade à noite. Este, é um plano geral que, como vimos anteriormente, tem como objetivo contextualizar o acontecimento que, neste caso, é a cidade de Cali durante a noite. Ou seja, a fotografia moldura o vídeo de abertura e todos os materiais que compõem a reportagem.

Sobre essa fotografia de fundo, mas fora da área delimitada pela moldura do player, podemos ver algumas palavras translúcidas, cartazes ou manchetes de jornais que nos parecem relacionados a textos noticiosos, dando sentidos de que a cidade pode ser narrada e que isto é feito a partir de áreas externas; da rua. Não há uma coerência ou frase completa, que se possa ver com clareza, mas podemos identificar as palavras “salsa e sex” o que é relacionado, diretamente, com o conteúdo da reportagem.

Na parte superior do player, há uma barra horizontal de navegação que permite ao internauta comentar, enviar vídeos e fotos, as três possibilidades no botão “participa”, junto a ele estão os botões: “compartilhar”, “fazer download” e “arquivo”. Essa relação moldura o usuário como parte fundamental na construção da ethicidade, uma vez que invoca, a partir desses hiperlinks, a participação dele na construção do conteúdo jornalístico e também na construção de sentido das reportagens. Em outras palavras, quando o usuário se apropria do conteúdo da reportagem, ao compartilhá-la nas redes sociais ou ao produzir material que nela será veiculado, está diretamente ligado à forma como esse conteúdo será, jornalisticamente, compreendido por outros usuários.

Outra construção bastante importante em *Cali, La Ciudad Que No Duerme* é a relação com as cores que dão ambiência à reportagem. As cores utilizadas na maioria das interfaces da peça que estamos dissecando são escuras, com algumas excessões como: as luzes coloridas das boates, o ambiente vermelho do matadouro, os faróis dos carros e outros, por exemplo. O que em nosso imaginário, além de mostrar que a reportagem se passa à noite, obviamente, cria a experiência do suspense; de não estar vendo o que se oculta nas sombras; do conteúdo que é compreendido a partir do que é mostrado à luz e ocultado a partir da escuridão. Conforme observamos anteriormente, os tons de cinza criados pelo contraste entre a luz e a escuridão dão sentidos de solidão, de ambiente ermo, em contraponto com as cores vibrantes e bem iluminadas que dão destaque aos objetos.

Franzon (2012, p.145), em sua dissertação de mestrado propõe ampliar os conhecimentos acerca do discurso da imagem jornalística investigando, especificamente, os efeitos da luz e sombra na construção da sensibilização no texto imagético. Tem como objeto de observação uma das peças do projeto “*In motion*” da agência Magnum, a série de reportagens *Access to Life*. Para a autora “ao observar a atuação da luz e da sombra na construção de sentido da mensagem fotográfica, pode-se compreender que as intenções de determinados elementos na fotografia ajudam a observar melhor a influência das estratégias discursivas do texto visual e a forma como promovem a sensibilização e a imersão do espectador nas imagens”.

Franzon (2012, p.146), ressalta a relevância do contraste proposto entre as zonas de luz e de sombra na narrativa de *Access to life*, como “uma poderosa ferramenta de expressão e uma maneira de intensificar o sentido do que está sendo comunicado no jogo de mostrar e esconder”. De acordo com ela:

A sequência de imagens, como no cinema, mas neste caso usado na narrativa fotográfica, utiliza recursos audiovisuais para dar sentido à cena. A mudança de uma imagem para a outra, caso acontecesse bruscamente, não daria o mesmo efeito de sentido. Neste caso, a alteração da música, para uma mais “alegre”, o escurecimento da cena, e o surgimento de outra fotografia, como um elemento surpresa é resultado de um trabalho de edição com a intenção de acentuar o sentido que se deseja provocar no espectador [...]. (FRAZON, 2012, p.45).

As outras peças de *Reportaje 360°* também carregam forte referencial em relação às cores, luzes e sombras que são articuladas de acordo com a temática de cada reportagem. Em *La hoja sagrada*, por exemplo, o verde característico da floresta é a cor notadamente mais utilizada em todas as interfaces, assim como a tonalidade sépia de *Oiga*, *Mire*, *Vea*, que desloca o imaginário a fotografias antigas e fatos históricos ou como o colorido de *Cali, una industria Salsera*, que diretamente invoca memórias de entretenimento, festa, alegria. Técnicas colorimétricas⁵³ conhecidas e utilizadas amplamente no cinema, fotografia, televisão e que também são largamente empregadas na construção de uma ambiência das peças multimídia veiculadas na web.

Retomando a questão sonora das interfaces de abertura, cada vez que o indicador do mouse é posicionado sobre um dos itens do menu de acesso, que em *Cali, La Ciudad Que No Duerme* fica posicionado na parte horizontal inferior do player, é emitido um som relacionado à peça e que, imediatamente, invoca memórias referentes à temática. Em especial nas peças *Detras Del Camuflado*, onde o som emitido é semelhante ao de uma arma sendo engatilhada, e em *Industria Salsera*, em que acordes musicais são ouvidos ao se percorrer o menu de acesso. O quê nos parece parte fundamental da construção da interface de abertura de cada uma das peças, junto com a trilha sonora e os efeitos de áudio, que dão o ritmo e a continuidade na construção narrativa de cada reportagem multimídia. Com exceção da peça *360 Al limite*, que a nosso ver, usa esses recursos sonoros de forma bastante modesta e, conseqüentemente, desperdiça possibilidades em função dessa falta.

No menu principal de *Cali, La Ciudad Que No Duerme*, há cinco links que nos direcionam para as subseções que compõe a peça e que ficam visíveis durante todo o percurso: *Personajes*, *Galerías 360*, *Cali Virtual*, *Otras Miradas* e *Participa*. Com exceção das duas últimas subseções o BG⁵⁴ que ouvimos na interface de abertura permanece audível, conferindo linearidade, continuando o que é compreendida por nós como uma extensão da interface de *Início*. Permanece também, junto ao menu principal, o ícone que direciona

53 Colorimetria - Ciência e prática de determinar e especificar cores quanto a matiz, saturação, intensidade.

54 BG - Back Ground - som que segue em segundo plano.

diretamente para o início da peça, portanto, a trilha a ser percorrida pelo internauta na leitura da reportagem multimídia segue a lógica não linear característica da internet. Em outras palavras, o consumidor dessas reportagens constrói, a partir do seu ponto de interesse, a trilha que será por ele percorrida. Não há nas subseções uma sequência lógica ou obrigatória a ser percorrida, porém, por causa de nossa lógica de leitura, que já discutimos aqui, anteriormente, tendemos a nos deslocar da parte superior esquerda ao canto inferior direito, progressivamente.

Partimos da moldura dada pelo nome da área *Personajes*, que em tradução literal é Personagem. De acordo com o dicionário Infopédia, de língua Portuguesa, é uma palavra derivada do francês *personnage*, não especifica gênero e pode ser utilizada para definição em cinco formas distintas: “Figura fictícia de peça teatral, romance, filme, etc.; papel representado por um ator ou por uma atriz para personificar uma figura criada por um autor; pessoa famosa ou que goza de prestígio social; pessoa excêntrica; pessoa definida pelo seu papel social” (DICIONÁRIO, acessado em 10/07/2015)⁵⁵. Nesse aspecto, compreendemos o título da subseção como suficiente, uma vez que consegue reunir pessoas que englobam as definições dadas pelo dicionário.

Na subseção *Personajes* temos acesso a uma interface (figura 24) composta por fotos jornalísticas em preto e branco em formato de retângulos que se movimentam, em sentido horizontal, em ambas as direções na medida em que o usuário mexe o mouse para um lado ou outro e em velocidade variável (de acordo com o posicionamento do mouse). Tais fotos parecem sugerir uma imagem em 360 graus, mas na verdade é um *loop* infinito, que, quando o usuário apoia o mouse numa das fotos destaca-se das demais, adquire cores e dá a ver um pequeno resumo da *reportagem* que está construída com fotos, vídeo e narração da personagem em primeira pessoa.

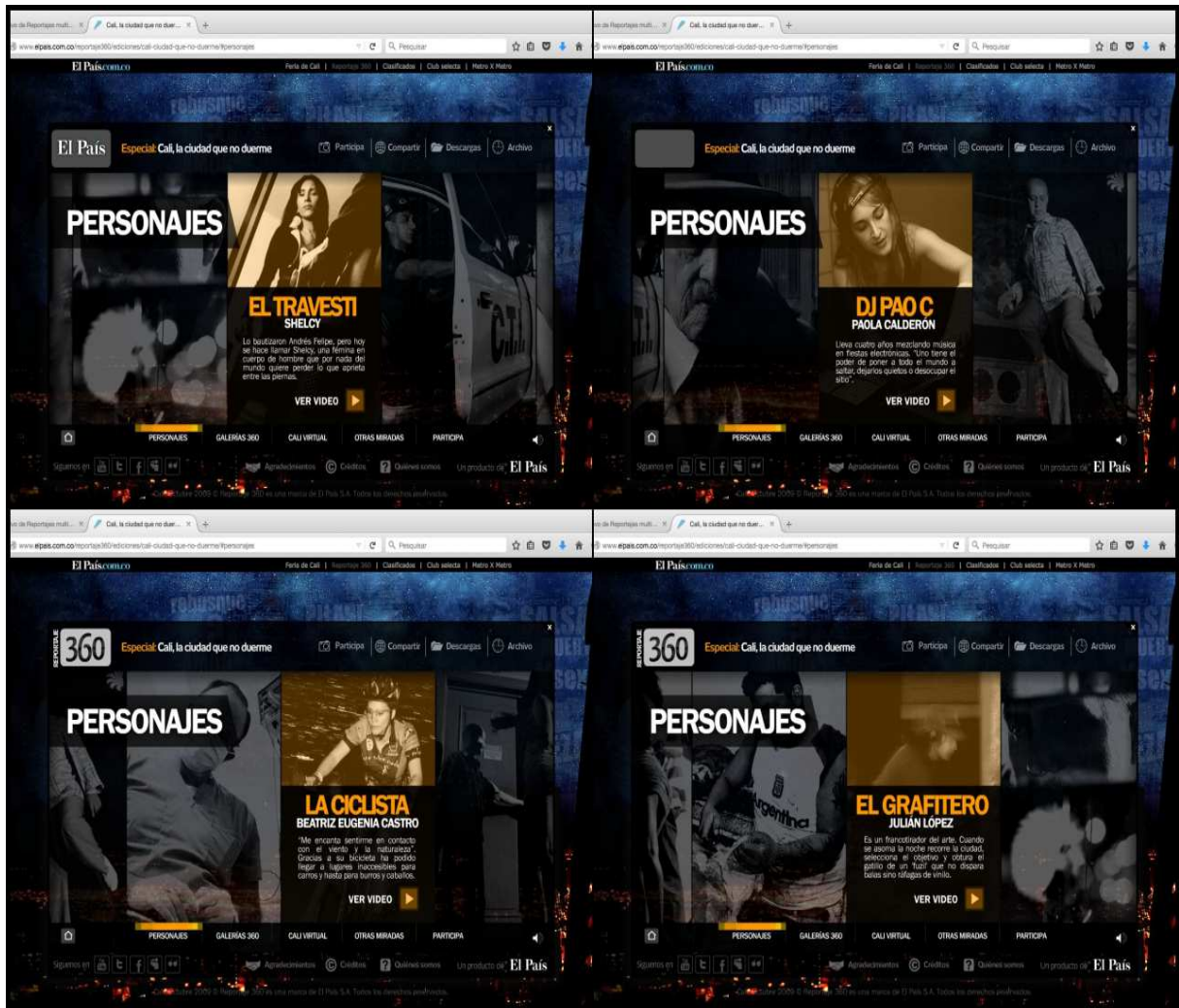
Onze cases são brevemente apresentados nessa interface, pessoas que tem suas histórias relacionadas diretamente à vida noturna da cidade de Cali. Ao clicar sobre a figura (link) que corresponde a cada personagem, somos direcionados a uma interface específica sobre ele, aonde o internauta encontra a respectiva reportagem veiculada.

Slides com pequenos textos - como manchetes - deslocam-se em um box no canto superior esquerdo da moldura interna, apresentando tal personagem, como vive, qual a relação

⁵⁵ DICIONÁRIO, disponível em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/personagem> - acessado em 10/10/2015.

com a cidade, etc., enquanto, simultaneamente, nos dá acesso a um vídeo, de cerca de três minutos (alguns mais, alguns menos), construído com imagens, fotografias, trilha sonora e depoimentos com o diferencial de serem exibidos em preto e branco.

Figura 24: Subseção Personajes



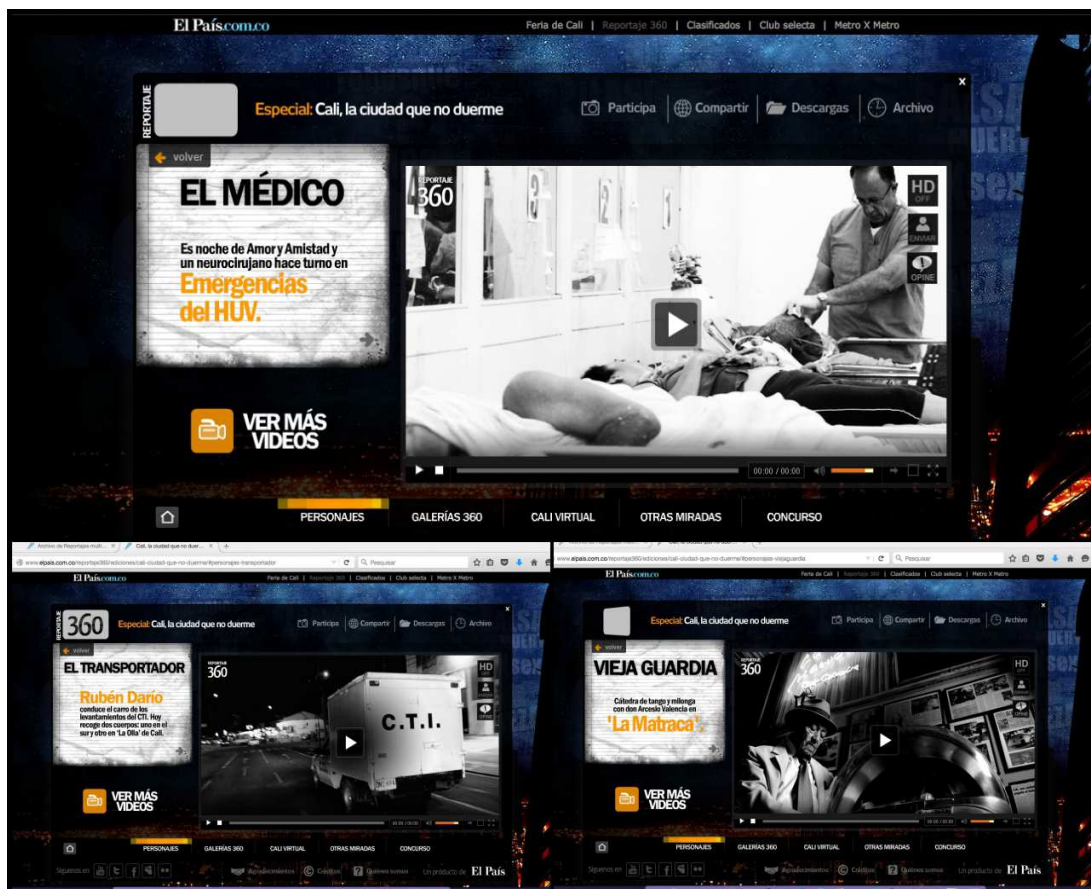
Fonte: Montagem sobre print screen das páginas⁵⁶

O uso aqui, das imagens em preto e branco, diferentemente de outras situações, não é feito simplesmente por apelo estético ou técnico, mas, principalmente, com o objetivo de construir sentido específico para os personagens. Comprendemos que, como dissemos, anteriormente, a partir do uso da moldura em preto e branco no fotojornalismo há, além de um

⁵⁶ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes>

resgate do hábito praticado até os anos de 1990 nos jornais impressos, a busca pela centralidade na atenção do usuário. Uma eticidade construída a partir da neutralidade cromática que, de alguma forma, também padroniza o perfil de tais personagens, dando sentido de unidade à seção.

Figura 25: Interfaces das subseções de Personaje



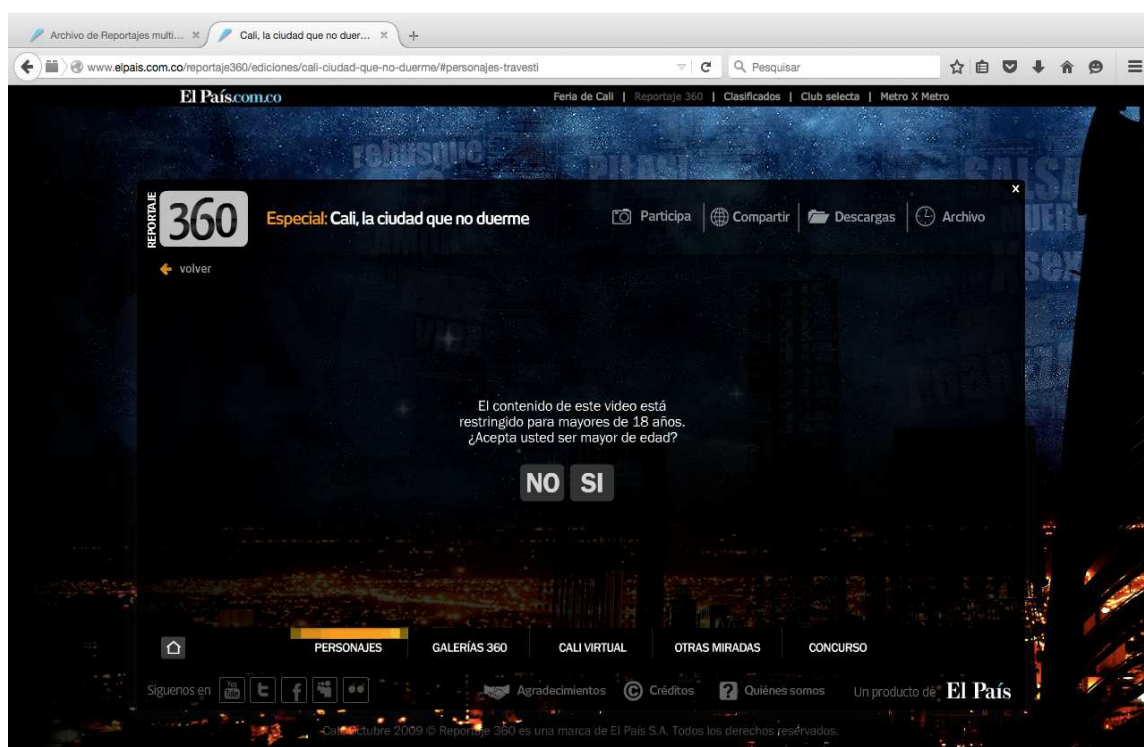
Fonte: Montagem sobre print screen das páginas⁵⁷

Na moldura principal (figura 25), retângulo interno da interface onde está a peça e os menus de acesso as reportagem, há um box de pré-apresentação do personagem e também uma moldura player, construída com elementos de múltiplas mídias, tendo a fotografia como objeto central. Direcionamos-nos, então, para o conteúdo da moldura do player propriamente, onde pretendemos dissecar um dos onze vídeos da subseção *Personajes*.

⁵⁷ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes>

Aleatoriamente selecionamos a peça *El Travesti*, uma das que integra o link personagens. Ao clicar na foto do travesti, se abre a reportagem específica, porém, diferentemente das outras dez peças, abre-se na interface (figura 26) um link para a confirmação de que o leitor desta seja maior de 18 anos. Compreendemos essa interface de confirmação de idade como ethicidade da peça que constrói tal personagem como impróprio para menores e propõe ali, a partir do imaginário, que o público impróprio ao tentar acessar a peça desista de tal ação e retroceda à interface anterior. No entanto, basta um click sobre o *si* para que a peça evolua ao conteúdo.

Figura 26: Interface de advertência



Fonte: Print screen da interface⁵⁸

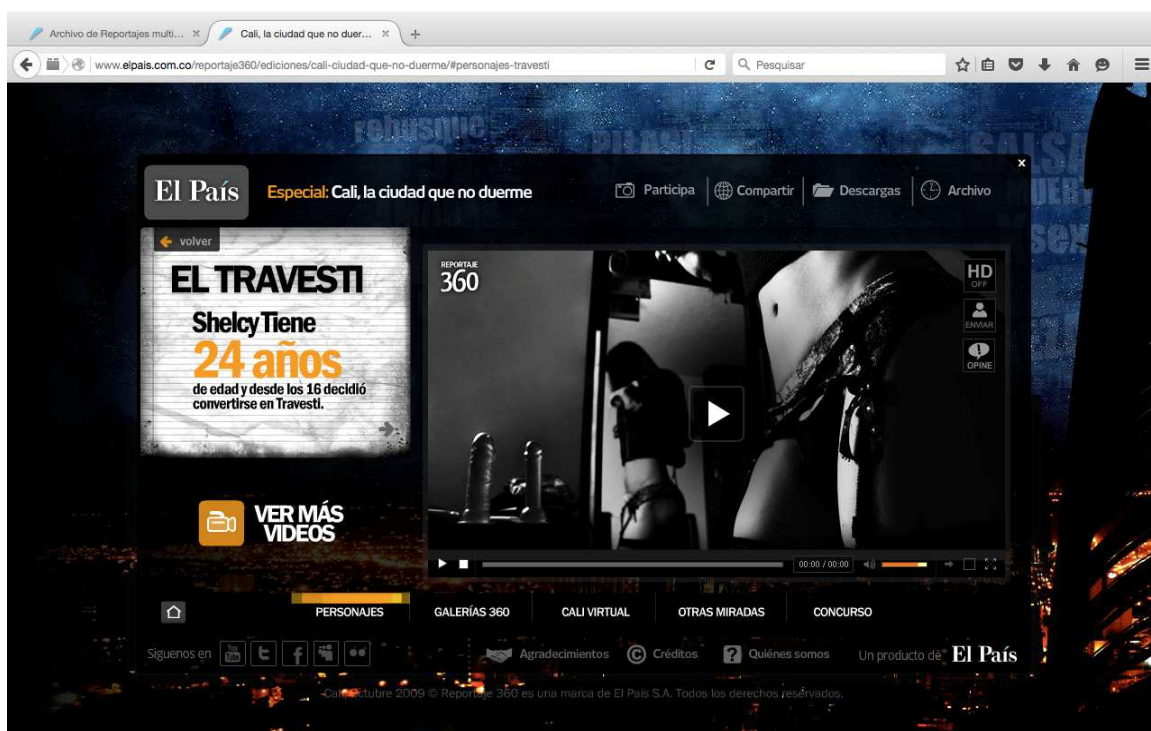
Tal peça tem o tempo de vídeo de 2:47 (dois minutos e quarenta e sete segundos) onde o travesti *Shelsy*, relata aspectos de sua vida e sua relação com a cidade de Cali por meio de sua ocupação e clientela.

Já na interface de abertura, antes do vídeo ser disparado (figura 27), observamos sob os

⁵⁸ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes>

ícones de tarefas (play [>], modo HD, barra de tempo de vídeo, volume do áudio, compartilhamento, maximização e minimização da interface, etc., que são elementos típicos da web), uma imagem pausada com características fotojornalísticas. Tal imagem, além de obedecer claramente às regras de composição - como a dos terços que descrevemos em capítulo anterior - reúne diversas molduras sobre a personagem em um mesmo quadro; contrapõem um corpo de características femininas em um lado e a imagem de dois pênis no outro, enquanto ao meio há um espelho com o reflexo da travesti.

Figura 27 - Interface de abertura da reportagem



Fonte: Print screen da interface⁵⁹

Comprendemos aqui que tal composição moldura tal sujeito que detém características femininas, mas que ao mesmo tempo tem alguma relação masculina; que o reflexo sem rosto no espelho dá preservação de uma identidade que está indefinida, por ora, e que não é nem isto e nem aquilo; ou ao mesmo tempo é isto e aquilo, conforme dito pelo próprio personagem na entrevista que segue.

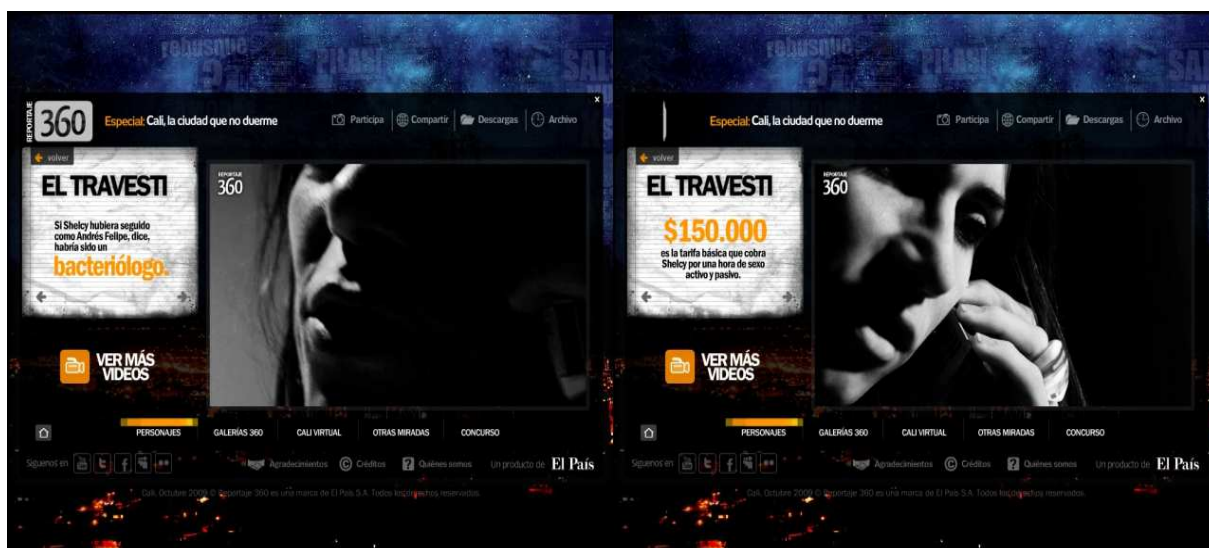
Essa imagem, (figura 27) se isolada, seria, jornalisticamente, o bastante para ilustrar

⁵⁹ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes-travesti>

uma reportagem em um veículo impresso, mas, a proposta de El País, através da seção *Reportaje 360*, é ir além do jornalístico suficiente, como é manifesto no vídeo de apresentação da seção: “Não queremos contar primeiro, queremos contar melhor”. (EL PAÍS acessado em 31/08/2015)⁶⁰Essa frase tensiona um imaginário do furo jornalístico que, principalmente, com a internet e a quantidade de pessoas que rapidamente tem a possibilidade de publicar uma notícia, se tornou necessário questionar.

Quando rodamos o vídeo, a “genética” fotográfica aparece logo nos primeiros 10 segundos. Há uma sequência construída por três fotografias que se sucedem entre efeitos de *fade in e fade out*⁶¹ sobrepostas à uma trilha sonora de salsa, ritmo muito peculiar daquela região. No entanto, tal trilha se dá com certa sujidade acústica e, nos surpreende quando, descobrimos tratar-se do toque telefônico do travesti, o que percebemos apenas quando ele atende ao telefone, trecho construído em vídeo entre os segundos 8 e os 17 do vídeo.

Figura 28: Silhueta de sombras em jogo de mostrar e esconder



Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁶²

⁶⁰ EL PAÍS acessado em <http://www.elpais.com.co/reportaje360/web/que-es-360.html> - 31/08/2015

⁶¹ Fade-in: é a gradativa aparição da imagem, a partir da tela escura, em oposição ao fade-out./ Fade-out: é o gradativo escurecimento da imagem, até o preto total, em oposição ao fade-in. Esses recursos, usados juntos ou isolados, servem a diversos fins. Por exemplo, o par fade-out – fade-in é muito empregado, especialmente nos filmes estadunidenses clássicos, para demarcar a passagem de uma seqüência a outra. (Wikipédia)

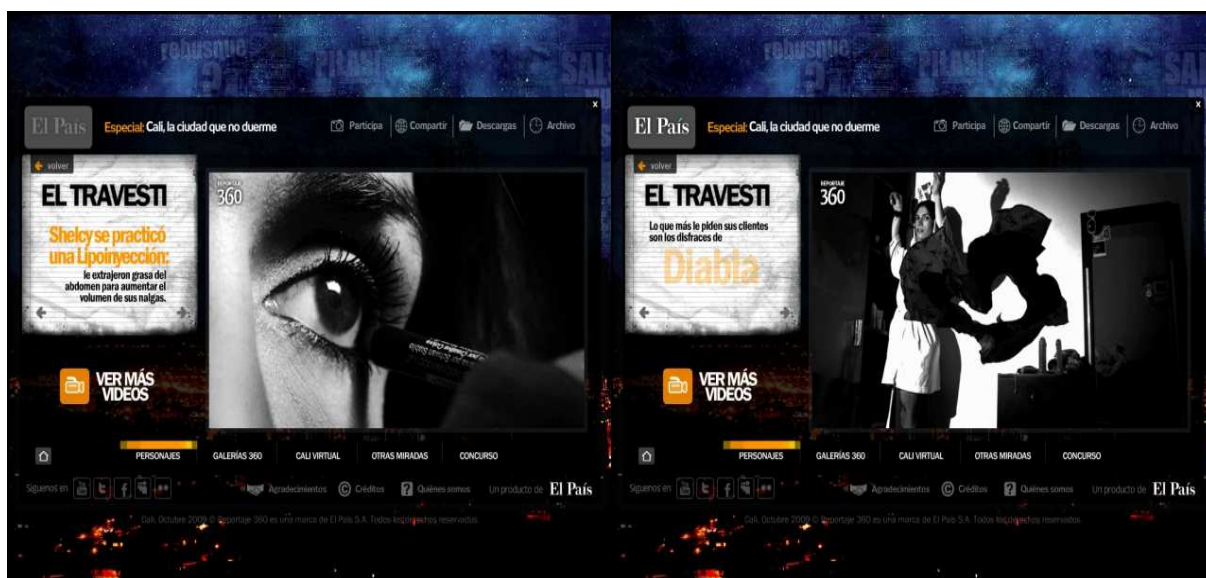
⁶² <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes-travesti>

Nesse momento o áudio sobreposto é a voz do personagem descrevendo seus serviços a um (suposto) cliente interessado, enquanto as imagens em vídeo mostram em *close-up* a sua silhueta sombreada, num “jogo” de mostrar e esconder partes do seu rosto (figura 28).

Diferentemente da primeira imagem dissecada, essa sequência seguinte é muito mais construída a partir da mídia áudio do que propriamente da imagem veiculada. Tal imagem, desacompanhada das informações audíveis não construiriam sentido maior do que alguém que não quer desvelar completamente sua aparência. De acordo com a entrevista⁶³ de Brian Strom, o som dá linearidade fundamental para a construção da narrativa jornalística, segundo ele o sentido é primeiramente construído por meio da contextualização sonora, antes mesmo da construção visual, e que a possibilidade de construir uma reportagem fotográfica dotada de sons é potencialidade inesgotável do meio web.

Dessa forma o vídeo é construído sobre uma narrativa pessoal do personagem, não apenas em *El Travesti*, mas é uma lógica que se desencadeia no perfil de todas as personagens e que também atravessa a peça *Cali, La Ciudad Que No Duerme* e replica-se como uma prática constante nos vídeos de *Reportaje 360°*. Um monólogo, com algumas exceções, onde a narrativa jornalística é construída a partir dos relatos dados pelo próprio personagem.

Figura 29: detalhes que vão construindo o personagem



Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁶⁴

⁶³ STORM, Brian. Ent. veiculada em <https://www.youtube.com/watch?t=49&v=ykR0snHbdHo> - 15/06/2015

⁶⁴ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes-travesti>

No decorrer de todo o vídeo, intercalam-se trechos de imagens em movimento com fotografias que mostram a rotina cotidiana, detalhes do corpo feminino, até que em 1:04 (minuto e segundos), há novamente a exposição de uma fotografia que se enquadra nos mesmos parâmetros fotojornalísticos da fotografia de abertura do vídeo (figura 29). Nesta, porém, o rosto de *Shelsy*, não é disfarçado por nenhum artifício técnico mas, é sobreposto por sua voz dizendo: “...Andrés, morreu aos 16 anos [...], já não sou eu, meu corpo, minha cara, tudo é diferentes...”. A narrativa segue descrevendo as características femininas que transformaram Andrés Filipe em *El Travesti*, nesse trecho o áudio é sobreposto por fotografias de detalhes do seu corpo feminino.

Figura 30: construção do personagem de dois sexos



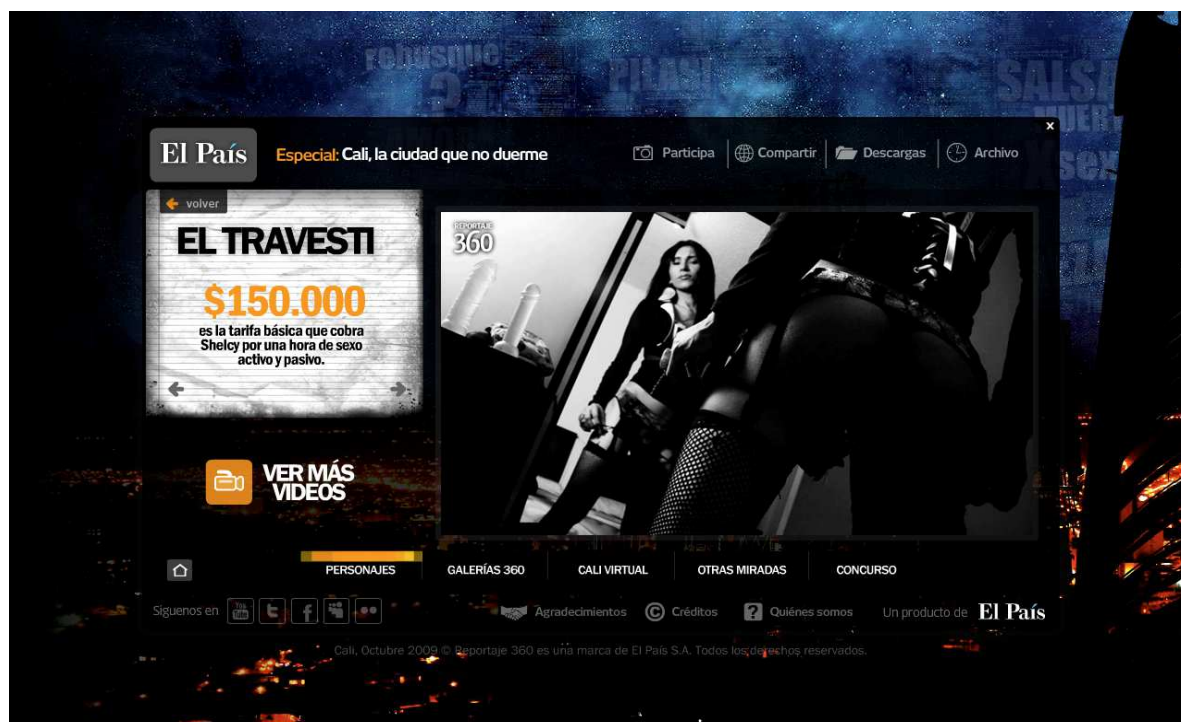
Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces ⁶⁵

Em outro trecho do vídeo, a partir de 1:40, ouvimos a seguinte afirmação: “Eu não quero ser mulher, porque não quero cortar meu pênis. [...] posso pensar como homem e pensar como mulher [...] me considero mais que um homem e mais que uma mulher...”. (figura 30). Há nessa afirmação algo impossível de ser construído apenas com imagens técnicas. Porém, a declaração ganha força quando é sobreposta pelas fotos do personagem em uma postura austera, que, simultaneamente, mostra a sutileza feminina, ao maquiar-se, e firmeza ao se pronunciar (figuras 29 e 30).

⁶⁵ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes-travesti>

Aos 2:33, chama-nos a atenção a re-apresentação da mesma composição da imagem de abertura, porém, nesta imagem (figura 31) diferentemente da primeira, o rosto do personagem é completamente mostrado, a luz é reposicionada de tal forma que dá ênfase ao pênis de borracha sobre o balcão e ou rosto de *Shelsy*, salientando aí o papel do personagem que vai se construindo ao longo da peça - como alguém que aborda delicadamente um assunto até chegar ao seu ponto nevrálgico -. E, a partir daí toma tal postura que o define com clareza de personalidade; sem medo de mostrar o rosto; sem nada a esconder, o que é confirmado pela sobreposição da frase: “...respeito o que pensam as pessoas, porque sei que nem todo mundo gosta de travestis, porém, não lhes considero.”

Figura 31: re-composição fotográfica mostrando o rosto de *Shelsy*



Fonte: Print screen da interface⁶⁶

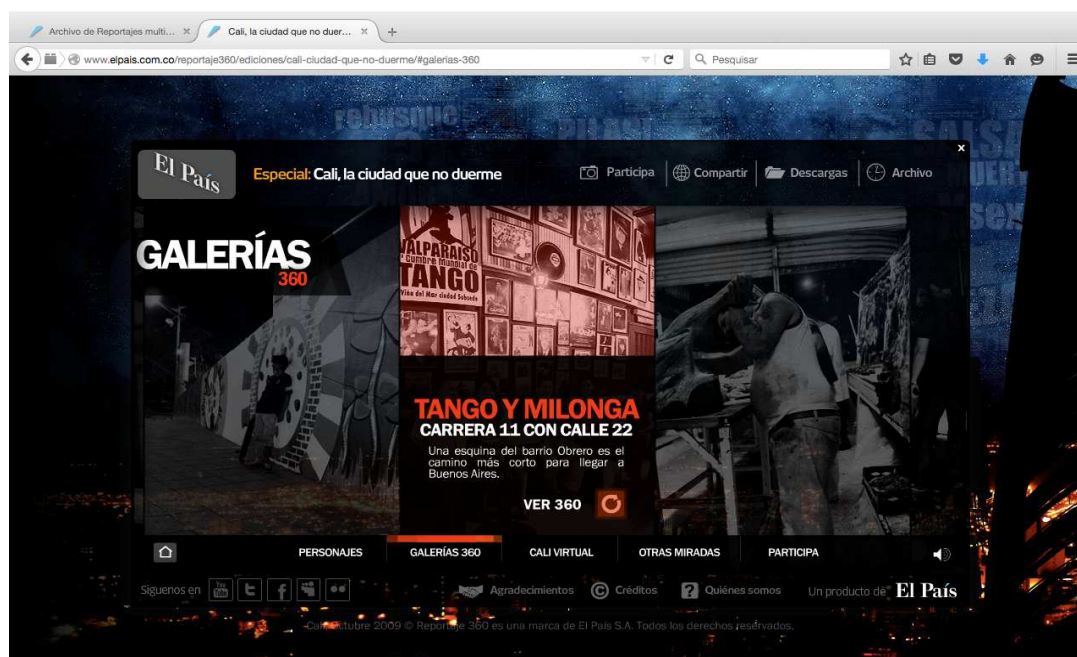
Nosso intuito com essa pesquisa é dar a ver como o fotojornalismo é construído na internet. E, pretendemos também abordar outras formas dessa construção. Portanto, julgamos que a breve dissecação de *El Travesti* possa representar esse formato montado a partir de fotografias e áudios.

⁶⁶ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes-travesti>

Ao dissecar, brevemente, essa peça, percebemos que a multimídia como moldura dinâmica pode desempenhar papel fundamental dentro do fotojornalismo, especialmente em vídeos como esse, onde a centralidade parte do uso da fotografia em convergência com a voz do personagem. Não haveria, acreditamos a construção de tal sentido simplesmente pela exposição de uma galeria de imagens, mesmo que obedecendo a mesma ordem e o mesmo espaço. A voz do sujeito, por exemplo, confere legitimidade à peça, enquanto nosso imaginário vai construindo o personagem através da percepção das imagens que vão se sucedendo em paralelo. Exposição fotográfica justaposta ao depoimento que, na internet, possibilita que o receptor, pause, retroceda, avance, ouça novamente, veja novamente, e tudo mais que o meio web permite, dando ao audiovisual uma profundidade plena e facilitada na atualização e que nos mostra qualidades audiovisuais: Audiovisualidades.

Na subseção *Galerías 360*, a Dinâmica da multimídia se dá de forma distinta da Subseção *Personajes*, mas a fotografia, da mesma forma, ocupa a centralidade de todas as peças. A interface inicial da subseção não apresenta modificações expressivas em relação à interface já descrita anteriormente, basicamente o que se altera é o conteúdo da moldura interna, e é a ela que vamos nos deter agora.

Figura 32: *Galerias em 360°*



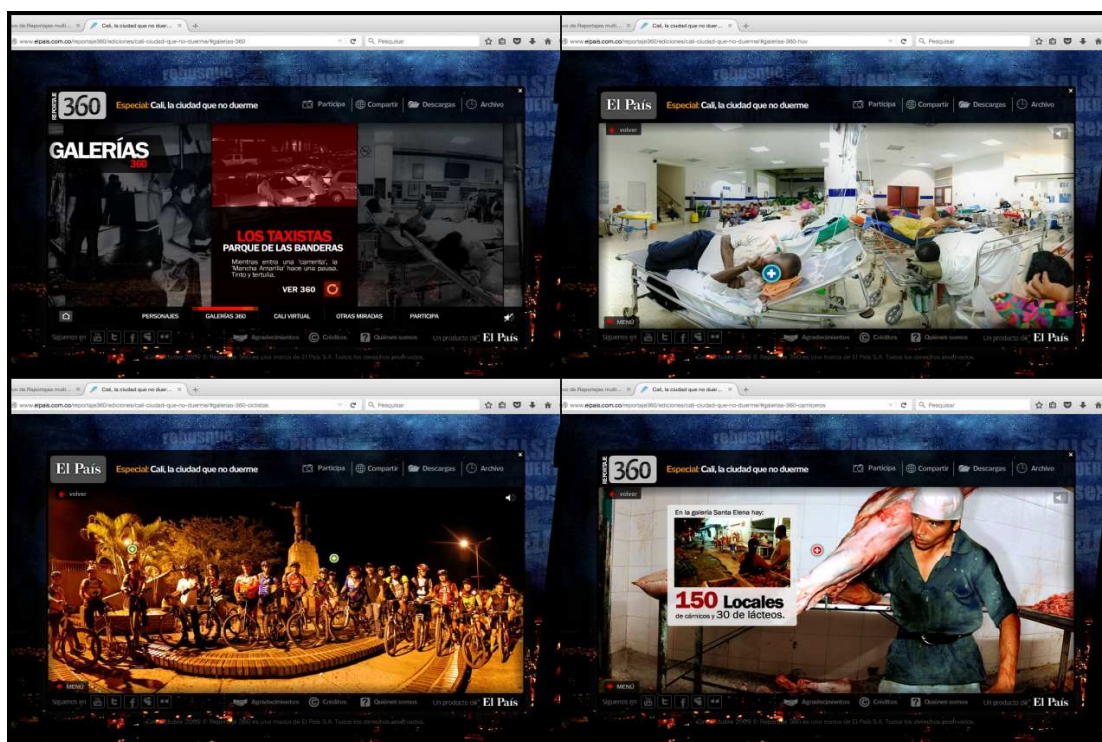
Fonte: Print screen da interface ⁶⁷

⁶⁷ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#personajes-travesti>

Ao clicar no ícone *Galeria 360*, no menu principal, o internauta é direcionado para uma interface que dá acesso às peças da subseção. Tal qual na peça dissecada anteriormente o sujeito que flana por tal área depara-se com sucessivos retângulos que, previamente e resumidamente, apresentam o conteúdo da respectiva peça (vão rolando em loop horizontal, em velocidade relativa ao posicionamento do mouse, como cartas de baralho colocadas lado-a-lado e tal...) (figura 32).

Ao acessar uma das nove peças dispostas ali, de imediato, percebemos a distinção na interface que é montada, exclusivamente, a partir de uma fotografia que captura a visão de uma cena em 360°. Porém, diferentemente, do que vimos, anteriormente, (em All360⁶⁸ ou nas fotografias do Google Street View), a zona visível na subseção de El País se restringe ao sentido horizontal e é montada a partir de várias fotografias do mesmo ambiente que são sobrepostas por softwares em pós-produção. Tecnicamente é o que nos basta.

Figura 33: Interface de abertura de galerias e fotografias em 360°



Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁶⁹

⁶⁸ <http://www.all360.com.br>

⁶⁹ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#galerias-360>

Se por um lado as seções *Personajes e Galerías 360°* assemelham-se em suas interfaces iniciais, logo ao acessar as peças desta seção, as semelhanças acabam. Grandes fotografias com cores intensas tomam, praticamente, toda a moldura interna, a dramaticidade criada por imagens monocromáticas dos vídeos anteriores são substituídas por cores e contrastes bem definidos (figura 32). Há uma contraposição aqui: ao confrontarmos ambientes que estão presentes em ambas as seções, como o médico e o pronto socorro ou o travesti e a rua onde trabalha, por exemplo, observamos certa inquerência porque acreditamos que tais imagens, (as em preto e branco) molduram sentidos que são complementemente perdidos ao se utilizar cores. Mas, por outro lado, reconhecemos também que peças como a do matadouro, que apresenta anteriormente o personagem açougueiro, ganha profundidade ao mostrar o vermelho intenso de sangue como moldura, ao qual estamos habituados.

Outro aspecto bastante importante que observamos e que, da mesma forma que na anterior, contribui, fundamentalmente, para a construção de uma ambiência jornalística, são os sons utilizados para manter a linearidade da narrativa. Independentemente de qual parte da fotografia você estará acessando, a lógica narrativa segue a partir do som ambiente, da música temática ou de depoimentos que são sobrepostos.

Ao percorrer a superfície das fotografias em 360° vamos nos deparando com janelas que se abrem ao serem tocadas pelo ícone do mouse. Cada janela se expande dentro da fotografia dando a ver informações específicas sobre o objeto no qual ela está sobreposta (figura 34). Não há uma lógica linear com conteúdo de tais links, são informações objetivas que podem ser acessadas em qualquer direção porque não dependem de continuidade narrativa a ser entendida, então, vão construindo trilhas a partir da ordem com que são acessadas pelo observador.

Tais janelas são dispostas como *lead*⁷⁰ que, gradativamente, vai construindo o texto jornalístico e montando estruturas textuais diversas (pirâmide, pirâmide invertida, etc.). Assim como no texto que é montado por um repórter, o *flâneur* vai construindo seu trajeto por meio das janelas que são, ou não são, acessadas dentro da fotografia em 360°. Dessa, forma nos parece ter sentido a proposição de interatividade porque, embora haja um número limitado de possibilidades dentro da imagem técnica, o sentido se dá a partir do percurso escolhido por cada um; há a construção jornalística na ordem com que as janelas são acessadas pelo sujeito

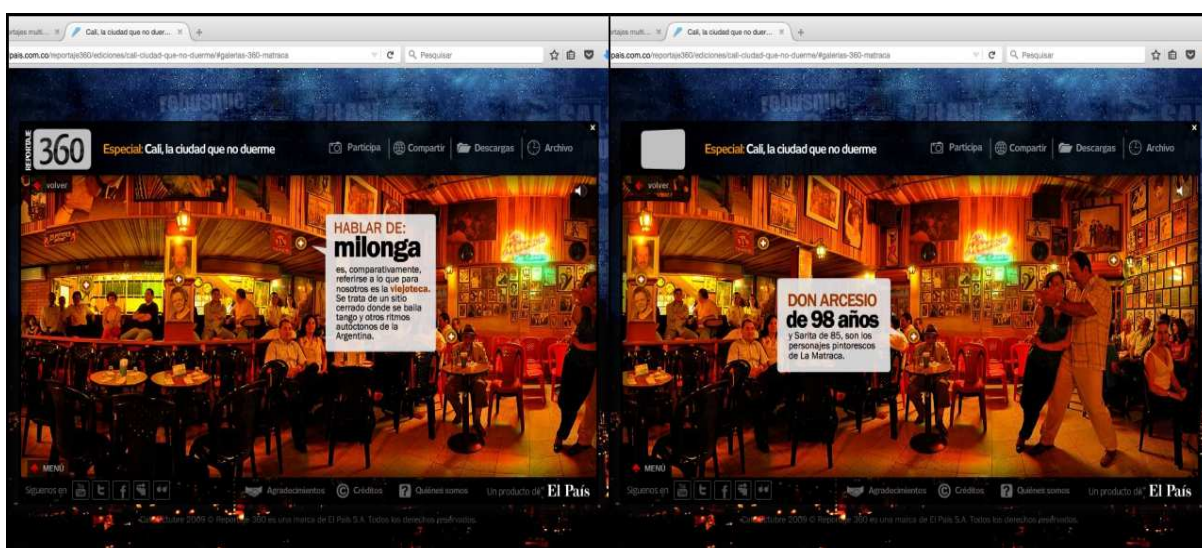
⁷⁰ Informações básicas e fundamentais em uma reportagem e que respondem às perguntas: quem, o quê, quando, onde, como, por quê?

e em conjunto com a percepção compreendida de cada cenário.

Para que possamos observar as qualidades audiovisuais do fotojornalismo, que se dão na subseção *Galerías 360*, vamos à dissecação da peça **Tango y Milonga**, fotografia em 360° que tem como objetivo mostrar o emblemático bar *Matraca*, espaço voltado para cultura musical Argentina, localizado numa esquina tradicional da noite colombiana.

Ao acessarmos o conteúdo da peça, de imediato somos tomados pela trilha sonora de um tango, ritmo, habitualmente, reconhecido como argentino e, que, instantaneamente, identifica a temática da peça. Diferentemente de outras peças da mesma subseção, não há nenhuma narração nem som ambiente sobre a fotografia, há apenas a música que toca por dois minutos e vinte segundos e depois cessa. O que nos denota, sem muito esforço, é que tal espaço é absolutamente direcionado para música, em especial à música Argentina, como o tango.

Figura 34: Fotografia em 360° de La Matraca



Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁷¹

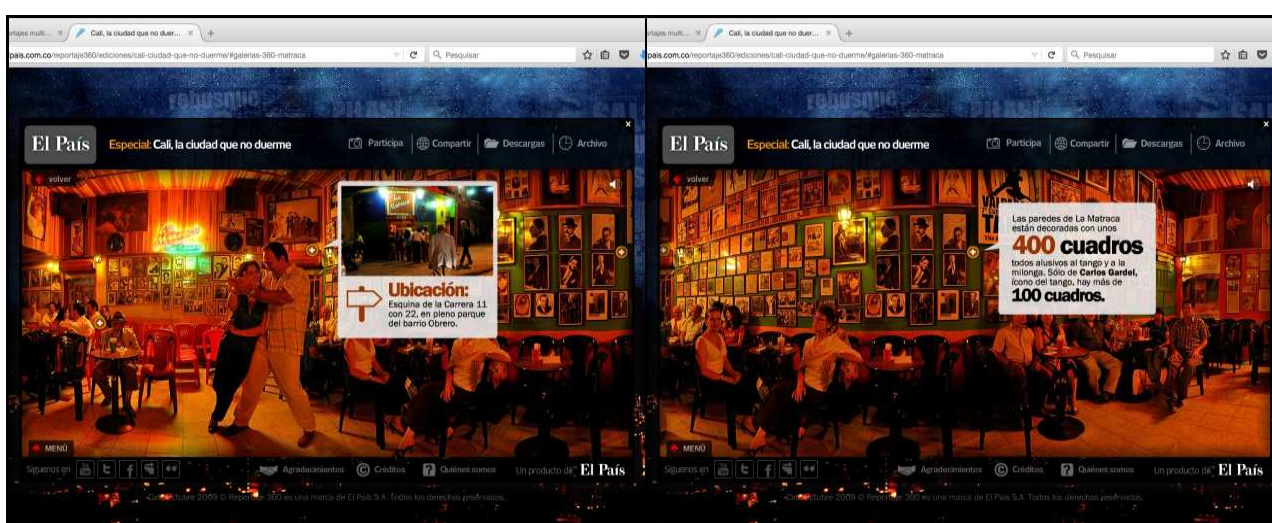
La Matraca nos é apresentado a partir de uma fotografia em 360°, conforme já descrita, anteriormente, que retrata o cotidiano da casa noturna. A primeira coisa que nos toca a percepção é o tom avermelhado que predomina em todos os ângulos da foto. Em primeira instância, a cor marcante nos revela o clima que é construído como aconchegante, iluminado

⁷¹ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#galerias-360-matraca>

por lâmpadas incandescentes e neon. Ethicidade que invoca no imaginário a claridade avermelhada que é produzida pela chama de uma vela; que também relacionamos com algo antigo ou tradicional. No entanto, numa análise mais pretensiosa, podemos relacionar o vermelho do ambiente às memórias que temos em relação à concepção do ambiente inferno; ao fogo; ao que é relacionado ao pecado, ao proibido e que também é diretamente invocado por meio da musicalidade do tango, que é uma dança de contato corporal. Em outro aspecto, o avermelhado também invoca memórias relacionadas ao sangue. Não como proposição de morte, com é feita nas peças do matadouro, mas como relação ao sangue latino, quente, sensual e que é desperto do imaginário a partir da construção de tal ambiente.

Mas não são nos aspectos cromáticos que a fotografia 360° e a fotografia tradicional se distinguem, suas qualidades nesse critério são as mesmas. A multimídia se dá, de fato, quando a fotografia 360° possibilita o *flâneur*; sem que a imagem seja limitada pela moldura da interface - pelo menos em sentido horizontal - tornando ocultos aos olhos as emendas e o hiato entre elas, criando uma unidade de informação. Sobre essa unidade, então, é disposto o link das janelas de informações, conforme explicado, anteriormente, e que, ao deslizar a imagem e posicionar o ícone do mouse sobre eles, vai-se tendo acesso às informações e detalhes sobre *La Matraca* e os personagens que conferem a ela o *status* que tem (figura 35). Ethicidades que são construídas a partir desses elementos técnicos facilitados pela tecnologia digital e o meio web.

Figura 35: La Matraca - cores quentes e janelas informativas



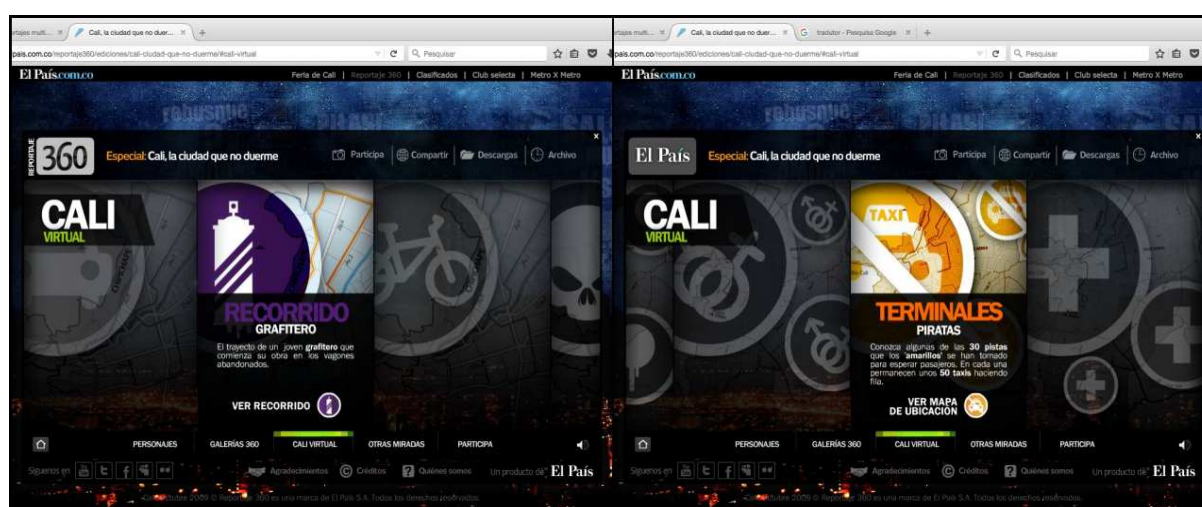
Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces^{72 73}

⁷² <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#galerias-360-matraca>

Nosso objetivo aqui passa longe de um estudo de caso, portanto, não vamos nos aprofundar no conteúdo jornalístico da peça *La Matraca*. Para nossa pesquisa julgamos o bastante scanear a superfície da peça multimídia, em busca de molduras que nos dêem a ver como o fotojornalismo é construído na internet e, na subseção *Galerías 360°*, encontramos uma forma peculiar de construir um ambiente jornalístico, porque traz em seu conteúdo informações pertinentes à peça ao mesmo tempo que constrói Ethicidades a partir das molduras dispostas sobre ela. Os casais dançando, as pessoas assistindo, as mesas em volta da pista, as cadeiras de plástico barato, a coleção de discos, os quadros dispostos pelas paredes, as roupas informais dos frequentadores, o personagem Don Arsênio - que aparece também na seção *Personajes* -, tudo, trata-se de molduras, especialmente, capturadas pela fotografia para conferir o sentido descritivo jornalístico. Característica do fotojornalismo e que é incrementada com elementos que só são possibilitados pela multimídia.

Chegamos então, com nossa dissecação, na subseção *Cali Virtual*. De imediato, percebemos que a interface de abertura, embora obedeça a mesma lógica das subseções dissecadas até aqui, onde os links se dão por meio de retângulos em loop horizontal, as imagens que apareciam identificando a peça, personagem ou a fotografia em 360°, são substituídas por uma ilustração que é relacionada a temática de cada conteúdo.

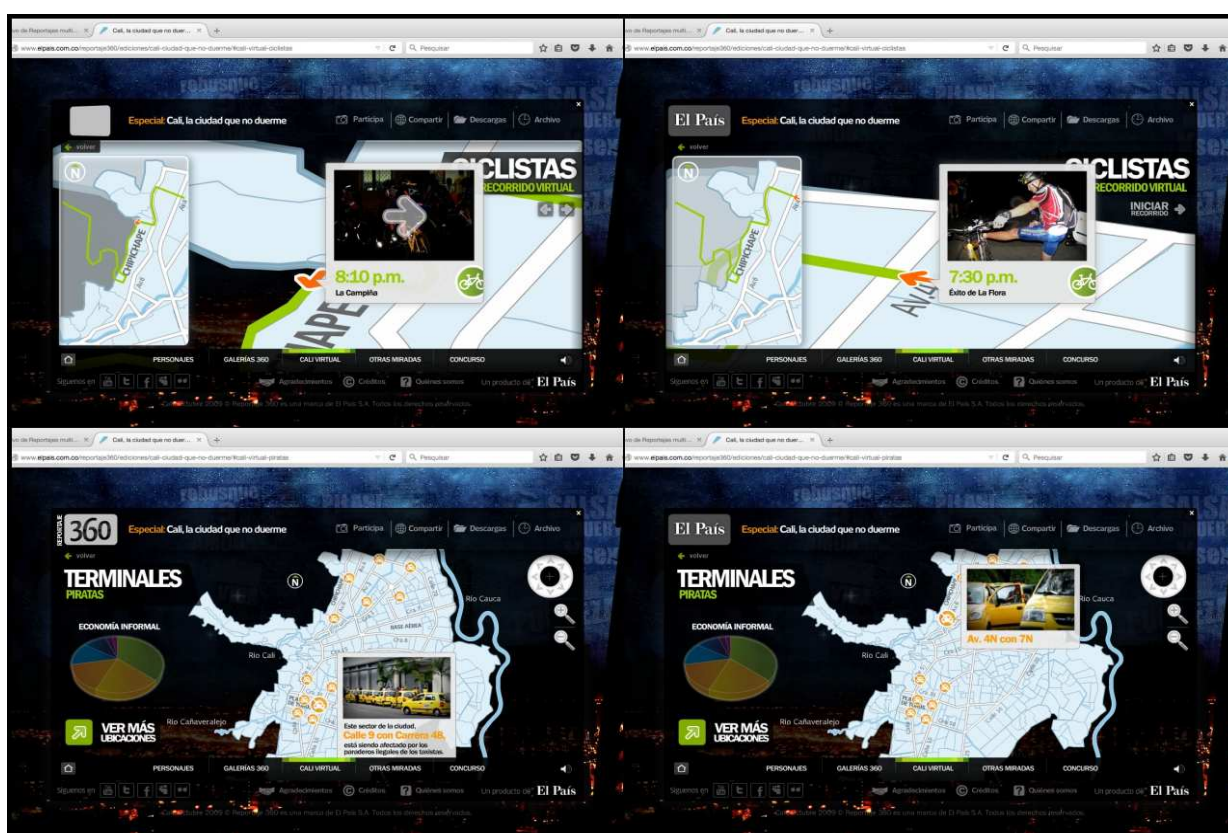
Figura 36: interface de abertura da subseção *Cali Virtual*



Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces

A subseção *Cali Virtual*, é construída a partir do mapa da cidade de Cali. São dez peças que se relacionam por suas temáticas com as subseções *Personajes e Galerías 360*, complementando o conteúdo por meio da situação espacial de onde, ou por onde, tais atividades se desenrolam. Chama-nos a atenção que nessa subseção, diferentemente das anteriores, a fotografia é utilizada como elemento de construção a partir do trilho formado pelo seus acessos. Na interface de abertura, por exemplo, desenhos (ícones) tomam as molduras do quadro principal, enquanto o fotojornalismo de fato só é acessado a partir de um terceiro momento, já no interior de cada peça. Nestas, não elegeremos uma peça, em especial, para que seja dissecada, porque julgamos que aqui, a virtualidade não está nas molduras do conteúdo de cada foto, mas, sim, no conjunto da disposição espacial que a fotografia constrói dentro de cada peça.

Figura 37: Mapas infográficos com janelas direcionais e informativas



Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁷⁴

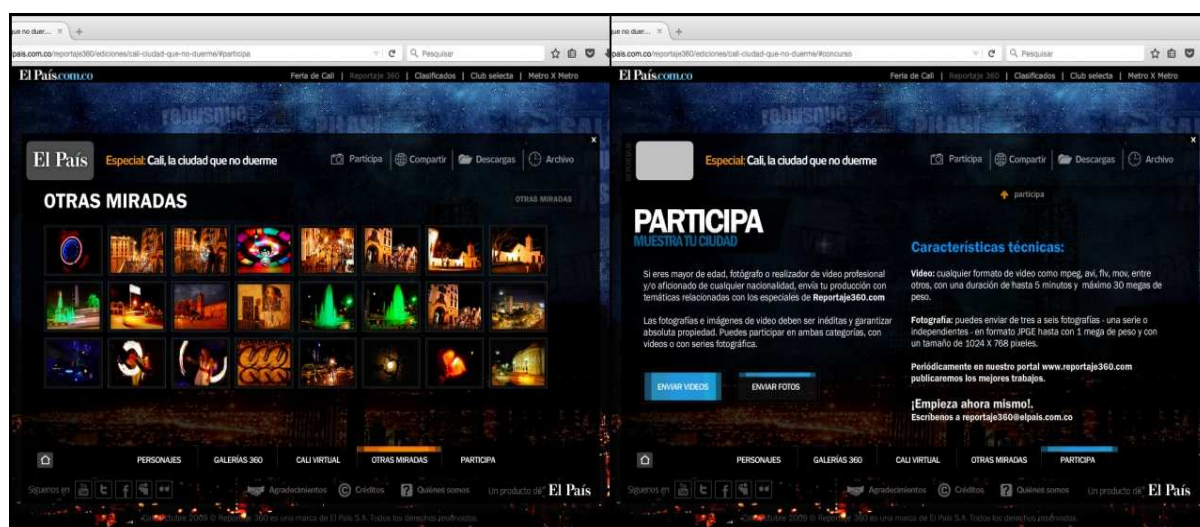
⁷⁴ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#cali-virtual>

Vejam os a peça dos ciclistas noturnos: o mapa é construído a partir do circuito percorrido pelo grupo. Da mesma forma que na galeria 360, a trilha sonora com marcação forte, que remete nossas memórias à prática de esportes de impacto, vem acompanhada de um efeito visual de aproximação tridimensional do percurso, onde, por meio de janelas abertas sobre pontos específicos do mapa temos acesso a fotos, acompanhadas de legendas, sobre a atividade que ocorre naquele local. A foto, neste cenário desempenha também o papel de link que, ao ser tocado pelo mouse, direciona o espectador para a próxima posição. Porém, diferentemente do que acontece sobre as fotografias da subseção *Galerias 360*, a composição espacial nesta peça, obedece à uma linearidade, possibilitando ao espectador apenas movimentos de avanço e retrocesso, sem a possibilidade de construir uma leitura alternativa, prática que se repete em diversas peças da subseção. Porém, há outra formatação que divide espaço com essa.

Na peça *Terminales Piratas*, que trata da questão dos taxistas que param em pontos não existentes à espera de passageiros notívagos, por exemplo, há uma composição espacial facilitada que é distribuída, simultaneamente, sobre todo o mapa, onde o espectador vai abrindo cada janela a partir da ordem que bem entender, tendo acesso às informações respectivas de tal ponto.

Quanto às fotos que encontramos em cada janela, independentemente de que peça é acessada dentro dessa subseção, desempenham papel especificamente *lato*; com função ilustrativa; tanto em conteúdo quanto em forma; por isso julgamos que, nesse formato, é secundário em relação às informações jornalísticas que também são dispostas por meio de gráficos e de depoimentos que, em algumas peças, também compõem a moldura. Nesse aspecto, o que temos a ver sobre o fotojornalismo, nessa subseção, é a sua importância também como coadjuvante na construção multimídia, mesmo quando a centralidade da peça não é calcada na mídia fotografia, ela está presente como elemento complementar.

Figura 38: Interface de abertura das subseções *Otras Miradas* e *Participa*



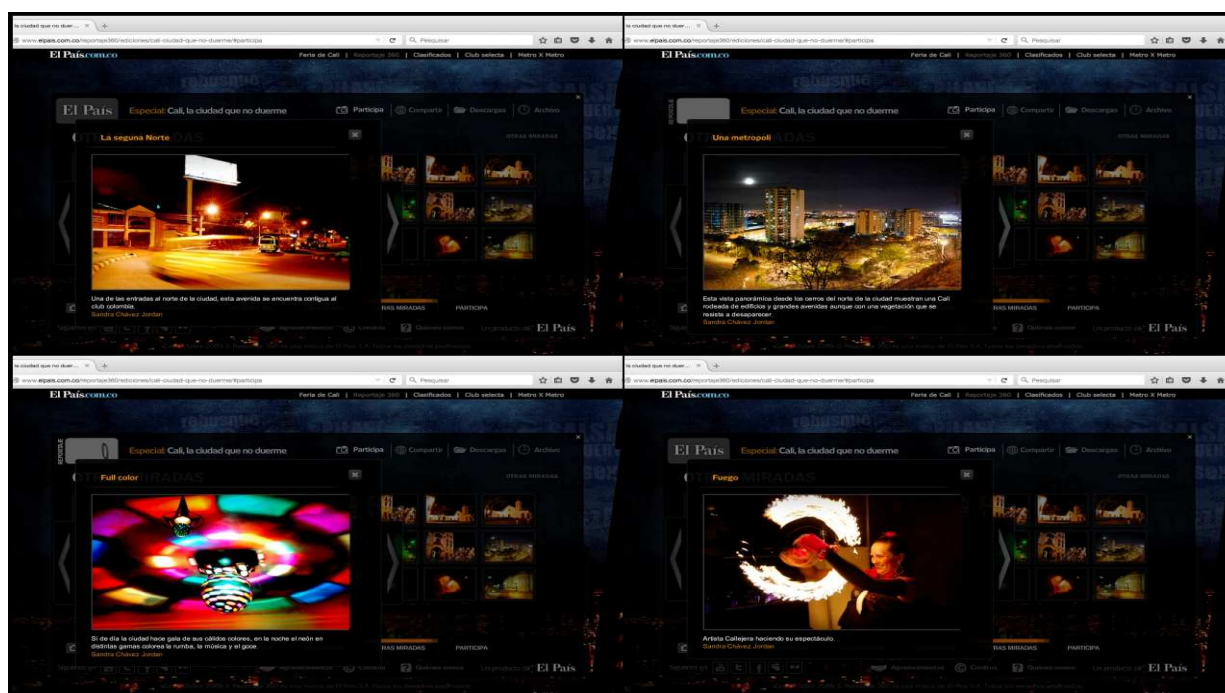
Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁷⁵

Chegamos, então, às duas últimas subseções que encerram o especial multimídia *Cali, La Ciudad Que No Duerme*. A subseção *Otras Miradas*, como o próprio nome diz, objetiva veicular fotos a partir do olhar de pessoas que não participaram da produção da peça. E, a seção *Participa* abre exatamente o canal para que esse conteúdo possa chegar até El País. (figura 38). São subseções que, embora estejam atreladas à uma peça multimídia, tem como objetivo claro estreitar as relações entre os usuários e o veículo, convocando tal público a interagir através do envio de suas próprias fotos e vídeos. Prática bastante comum nos veículos de comunicação da internet, como já observamos em capítulo anterior, e que tem como objetivo alcançar, especificamente, a moldura usuário.

Respectivamente, a primeira seção (figura 39) veicula uma série de fotografias produzida na cidade de Cali durante a noite. Não detém, propriamente, um papel jornalístico porque os critérios usados para a veiculação são claramente mais estéticos do que informativos e, embora mostrem certas técnicas fotográficas, detêm mais o papel social da interação do usuário com a mídia em si, do que o uso fotográfico para construção de narrativas multimídia. Nessa peça, as fotografias veiculadas são creditadas, exclusivamente, à Sandra Chvez Jordan e acompanhadas por legendas, tal qual se faz, tradicionalmente no fotojornalismo *lato*, mesmo estando em um espaço de fotojornalismo *stricto*.

⁷⁵ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#participa> e <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#concurso>

Figura 39: Fotografias da seção Otras Miradas



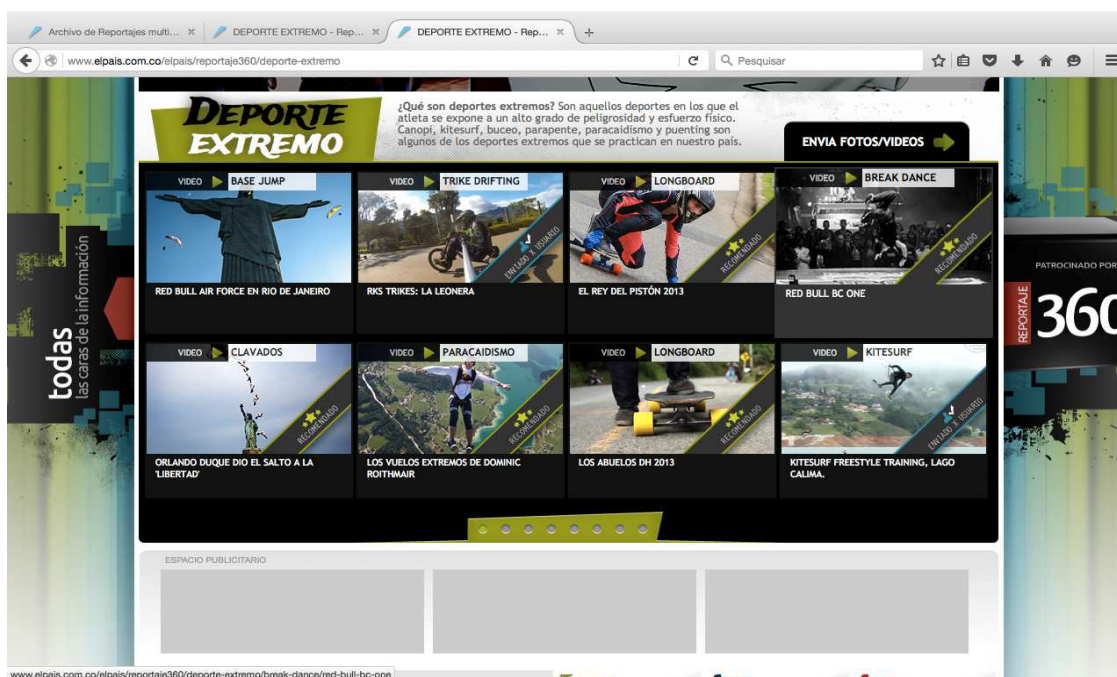
Fonte: Montagem sobre print screen das interfaces⁷⁶

Embora, na subseção *Participa*, haja um detalhado tutorial de como e quais fotos e vídeos podem ser enviados, observamos que todo material independente veiculado deriva de apenas um sujeito. O que nos parece, de certa forma, um espaço mais destinado à justificativa para o uso da palavra “interatividade” do que, de fato, para se veicular o que a ela é proposto.

Por outro lado, fora da peça *Cali, La Ciudad Que No Duerme*, em especial na peça *360 Al limite*, a participação observada do público por meio de fotos e vídeos enviados é, substancialmente, expressiva. A construção da peça é calcada no conteúdo enviado por praticantes de esportes radicais, temática daquele especial multimídia. E, desde a interface inicial é percebida como uma peça voltada para o conteúdo produzido a partir das câmeras amadoras dos próprios praticantes. O que fica ainda mais claro na “sujidade” do conteúdo, na edição que transparece a desobediência de certas regras convencionadas e que dão a ver elementos tipicamente ocultados pelo trabalho profissional, dando uma moldura muito específica ao usuário.

⁷⁶ <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/cali-ciudad-que-no-duerme/#participa>

Figura 40: Participação integral do usuário em reportagem “360 Al limite”



Fonte: Print screen das interfaces⁷⁷

Teríamos aqui elementos para dissertar por uma pesquisa inteira, mas, como não é esse o nosso objetivo, nos é o bastante saber que tais peças multimídia admitem também o uso de fotos e vídeos amadores, que são produzidos de forma independente e que podem ser usados para construir uma unidade de sentido, que isso também encontra espaço no fotojornalismo da web e que o usuário é moldura fundamental nesse meio.

⁷⁷ <http://www.elpais.com.co/elpais/reportaje360/deporte-extremo>

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa pesquisa perseguimos, constantemente, o objetivo de observar **como o fotojornalismo se atualiza na internet**. Ao desenrolar do conteúdo teórico e analítico e, a partir de uma metodologia específica, podemos chegar a algumas inferências que consideramos relevantes.

Propomos, aqui, uma abordagem comunicacional específica na perspectiva das Audiovisualidades, entendendo a fotografia, o fotojornalismo e o audiovisual, assim como a interface gráfica como imagens técnicas. Entendemos, então, as audiovisualidades como superfícies codificadas que carregam consigo memórias, constroem sentidos e proporcionam experiências, um modo de pensar objetos, como o fotojornalismo, que não são diretamente entendidos como audiovisuais, entretanto, se constroem em relações e dinâmicas próprias da montagem audiovisual.

Percebemos as imagens técnicas como códigos que são construídos num jogo entre o aparelho, que é dotado de memória e percebe o mundo de forma própria, e, o sujeito que o manipula na tentativa de dar às imagens sentidos específicos. Apresentamos, portanto, as imagens técnicas como uma construção de mundo com suas normas próprias, conceitos, que, mais do que falar sobre aquilo que é seu conteúdo, falam sobre o mundo das imagens e sobre os próprios aparelhos e seus códigos.

Conforme desenvolvemos em todo o trabalho, o fotojornalismo, então, é por nós observado aqui como uma audiovisualidade; qualidade audiovisual que advém de antes mesmo de tal termo ser criado e permanecerá em devir; a continuar se atualizando independentemente de por qual nome possa a vir a ser tratado, inclusive como multimídia, ou em qual mídia estará se atualizando. A virtualidade do fotojornalismo, que se atualizava nas obras do espanhol Francisco de Goya (1746-1828), por exemplo, quando denunciava as barbáries da guerra no século XVIII e XIX, por meio de suas pinturas e ilustrações, se atualiza também no fotojornalismo praticado na internet no século XXI. No entanto, essas atualizações são diferentes, são de outra natureza, e, entre sua virtualidade e suas diversas formas de atualização, que permanecem em devir, encontramos uma duração, conforme conceito de Bergson. (2006).

Com essa mirada, discutimos a relação entre cultura, técnica e tecnologia em articulação na internet, o que possibilita a construção do fotojornalismo contemporâneo: uma eticidade com características específicas do meio web mas, que em contraponto, mantém práticas do fotojornalismo tradicional.

Molduras secularmente convencionadas, como a regra dos terços, que derivou da pintura renascentista e tem como objetivo o direcionamento do olhar para pontos de interesse na imagem, ou, práticas próprias do fotojornalismo, como a fotografia cândida, que passou a dar sentido de naturalidade, porque era tomada sem que as pessoas retratadas pousassem, são ainda largamente aplicadas na construção da ethicidade fotojornalismo.

Também a legenda, que já dava à fotografia uma construção audiovisual, inscrevendo uma história entre a imagem e sua respectiva legenda, está amplamente presente nos modos de atualização do fotojornalismo na web. Seja em forma de descrição ou em forma propriamente audiovisual, conforme Benjamin (1986c) compreende a montagem cinematográfica, em que, a imagem seguinte legenda a anterior.

As cores e luzes, como observamos também, são formas de construir a ethicidade fotojornalismo. São molduras herdadas e que permanecem sendo articuladas na construção de sentidos, diversos, como a sobriedade ou descontração de uma cena, destaque de algo ou alguém que está em quadro, personalidade do sujeito fotografado, dramaticidade do acontecimento e outros. Inclusive, sentidos construídos a partir de imagens monocromáticas.

Outra moldura, largamente, aplicada no fotojornalismo contemporâneo, e que é oriundo da fotografia tradicional, é o posicionamento angular da câmera em relação ao objeto ou sujeito. Uma prática que dá a construção do sentido de exaltação ou repressão, destaque ou ocultação, e que, junto com os planos (geral, médio, detalhe, etc.), possibilita a construção de ambientes ou personagens.

São essas, entre outras, algumas das principais molduras observadas neste trabalho que se originaram da fotografia tradicional e do fotojornalismo impresso, essencialmente, e que são utilizadas pelo jornalismo na web na construção da ethicidade fotojornalismo.

Entretanto, observamos também que tais molduras fotojornalísticas herdadas de outros meios estão contidas, codificadas no meio web, com seus links de acesso a outras interfaces, que por sua vez levam a outras interfaces, e assim por diante, em “navegação” numa rede ilimitada, que acrescenta suas próprias molduras à ethicidade fotojornalismo.

Botões para compartilhamento de conteúdo nas redes sociais, por exemplo, são molduras próprias do meio internet e que permitem ao usuário se apropriar, replicar, dar sua opinião, etc.. Inclusive, participar com a produção de conteúdos jornalísticos que são veiculados por empresas de comunicação, conforme observamos na dissecação, e que faz da moldura usuário, parte fundamental do fotojornalismo na web, uma vez que,

independentemente do meio por onde acessasse o jornalismo anteriormente não detinha tais possibilidades de manuseio, produção e consumo de conteúdo.

Estas molduras apontam para dois sentidos fundamentais: 1) O fotojornalismo, que já não seria uma prática exclusiva de fotógrafos profissionais; 2) Botões que dizem que o fotojornalismo demanda do clique de um usuário para ser compartilhado, enviado por email, etc.. No primeiro caso, o usuário pode enviar aos veículos de comunicação, fotos de acontecimentos que, por acaso ou propositadamente, foram fotografados por ele com algum aparelho. No segundo caso, os botões de compartilhamentos, links, etc, molduram o usuário como parte daquilo, uma vez que o mesmo precisa operar alguma ação naquela interface. Os sentidos dados por esses espaços destinados ao usuário dão, fundamentalmente, ao fotojornalismo na web possibilidades impossíveis, ou quase, de serem realizadas nos meios anteriores.

Outra moldura da web que não era possível no jornalismo impresso é a randomização de conteúdos. Reportagens que nunca são completamente fechadas, como nos impressos, permitindo ao editor alterá-la em qualquer momento durante sua exibição. O que possibilita atualizações constantes de conteúdo, mas, também, lhe confere volatilidade, permitindo que, a partir de apenas um comando algorítmico, tudo possa ser alterado, inclusive, apagado. Esta randomização, que dá sentidos de efemeridade, é moldura própria informação e dá notícia. A informação pode até não ser diferente, mas o próprio movimento do site enuncia sentidos de atualização constante.

No entanto, uma das molduras fundamentais que encontramos no fotojornalismo da web é a codificação que passa a convergir para uma única linguagem: o digital, o que possibilita que uma única reportagem possa ser integrada de múltiplas mídias dentro de um único meio.

Cartograficamente, observamos o fotojornalismo em *web sites*, de alguns jornais do mundo, considerando as formas diversas com que ele se atualiza. Em primeira instância, distinguimos relações distintas entre o fotojornalismo oriental e ocidental, nos apontando a ethicidade fotojornalismo como um construto técnico e cultural. Cartografia que nos atenta para a força atribuída às imagens jornalísticas e como o fotojornalismo é construído no ocidente: tendo a imagem fotográfica, em geral, como um dos seus elementos centrais. Essas, foram observações que nos confirmam a necessidade de compreender todo objeto comunicacional no seu contexto tecnocultural.

Percebemos, também, que o fotojornalismo da web segue uma tendência, um caminho

que já fora trilhado anteriormente pelo fotojornalismo impresso e que dura no fotojornalismo construído para web. Regras de composição de imagem e enunciações éticas e estéticas do jornalismo tradicional são repetidas, trazendo, principalmente, a construção da fotografia jornalística como um retrato da notícia, um reportar do acontecimento, seja ele factual ou atemporal. Nesse contexto, o fotojornalismo foi percebido por nós, nas páginas da web, de duas formas distintas: 1) *Lato senso* (o jornalismo diário, a notícia, o dia-a-dia) e 2) *Stricto senso* (na reportagem, num jornalismo que se enuncia com profundidade maior e cuja obsolescência não seria um dos seus valores centrais). No primeiro caso há um modo de atualização que ainda refere-se muito à mídia impressa (foto e legenda) e no segundo, há, algumas, outras experimentações, nas quais nos detemos na dissecação.

Nessa pesquisa, nos direcionamos mais ao fotojornalismo em profundidade, que é aonde aparece maior complexidade ao pensarmos tal ethicidade na web. Há sentidos de “profundidade” próprios da moldura reportagem que são mais decisivos. A montagem é mais cuidadosa e que dela resulta um conteúdo mais complexo, com maior quantidade de informação, por isso os meios que trabalham com esse tipo de fotojornalismo documental sempre adotaram uma postura distinta.

Como vimos, o jornalismo na web passou por estágios distintos em relação à produção e veiculação de conteúdo, desde a simples transposição da edição em PDF até o atual momento com as possibilidades multimídia dadas pela internet de banda larga e sua alta capacidade de fluxo de dados. Entre essas práticas, vamos percebendo como o fotojornalismo se atualiza na web: Há algumas referências fortes ao impresso, outras referências fortes às práticas que a web vem consolidando e também algumas práticas que parecem surgir do encontro disso tudo. Em contrapartida, a internet está longe de ser uma mídia em seu estágio de maturidade e muitas outras possibilidades ainda permanecem em devir. Atualmente, práticas que estão sendo chamadas de multimídia parecem ter sido convencionadas como uma das mais próprias da internet.

A ethicidade multimídia, entretanto, se apresenta de formas distintas. Dentre os jornais observados por nós, percebemos que a “multimídia” é moldurada, essencialmente, de duas formas: 1) Como espaço, onde os jornais usam o termo como seção onde são reunidas reportagens feitas em mídias diversas, tal como vídeos, áudios, galeria de fotos, infográficos, e outras, cada uma separada da outra, mas compartilhando uma certa seção “multimídia”; e 2) Como dinâmica (para onde olhamos com mais atenção) onde, dentro de uma mesma reportagem encontram-se mídias, distintas, que exploram com maior profundidade as possibilidades que o meio oferece.

Em nossa dissecação, observamos o jornal El País, da Colômbia, que apresenta diversos modos de atualização do fotojornalismo na web, incluindo multimídia como espaço e como dinâmica, que ganha área cativa na seção *Reportaje 360*, veiculada na web site do jornal.

A seção, se constrói com sentidos de reportagem documental, o que é deixado claro ao se enunciar na interface: “Não queremos contar primeiro mas queremos contar melhor”. É, em nosso entender, uma ethicidade fotojornalística construída a partir das características do fotojornalismo e das possibilidades do meio web. Reportagens que reúnem vídeos, infográficos, animações eletrônicas, áudios diretos, sonoplastias, montagens cinematográficas, informações textuais, depoimentos, entrevistas, participação do usuário e, principalmente, o fotojornalismo que está no centro de tudo, que é moldurado pelas sucessivas interfaces ao mesmo tempo em que as moldura.

Aprofundando a análise, autenticamos o escopo teórico dos capítulos anteriores na dissecação de uma das reportagens multimídia de El País, onde buscamos perceber o lugar da fotografia, do fotojornalismo e da própria internet nessa construção jornalística. No entanto, nossa pesquisa não tinha por intuito chegar a respostas conclusivas, mas sim observar o fotojornalismo neste meio que ainda está se definindo, se inventando através de experimentações e práticas, que vêm sendo implantadas ao mesmo tempo em que estão sendo aprendidas, então, certamente, outras pesquisas precisarão ser feitas sobre o lugar do fotojornalismo como construto da web, como imagens técnicas, como conceitos de mundo. O jornal El País e, particularmente, a seção *Reportaje 360* nos permitem perceber que há na internet uma grande possibilidade, pela sobreposição das mais diversas molduras, de explorar as potencialidades da audiovisualização do fotojornalismo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Kátia Fonseca. **Fotografia digital: hibridações e fronteiras**. Biblioteca on-line de ciências da Comunicação, 2008.

ALSINA, Miguel. **A construção da notícia**. Petrópolis, Vozes, 2009.

ALVES, Fabiana. **Fotograficidade: a perda e a permanência na estética fotográfica**. Discursos fotográficos, Londrina, v.6, n.9, p.239-245, jul./dez. 2010.

AMADOR, Fernanda ; FONSECA, Tânia Mara Galli. **Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa** - considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. Arq. bras. psicol. v.61 n.1 Rio de Janeiro abr. 2009
(http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1809-52672009000100004&script=sci_arttext acessado em 17/09/2015)

ANDIARIOS- disponível em http://www.andiarios.com/assets/modules/files-manager/files-uploads/EL_PAIS.pdf

ANJ - disponível em - <http://www.anj.org.br/home-teste/a-industria-jornalistica/>

AUGÉ, Marc. **Ficciones de fin de siglo**. Barcelona, Gedisa, 2001.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAITELLO JÚNIOR, Norval, **Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento**. FLUSSER STUDIES, v. 3, p. 1. (artigo publicado no Japão em: Kondo, Kojin/ Suga, Kejiro (Orgs.) How to talk to photography. Tokyo: Kokushokankokai, 2005, p.87 a 94

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito da história**. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986c.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica editora, 2013.

BENTES, Ivana. **Entrevista** ao Instituto Humanitas Unisinos (IHU- Ed. 447, ano XV, jun 2014, p.34)

BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz. **A era glacial no jornalismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória (1896)**, 1999.

BOLTER, J. D. **Writing space**: computers, hypertext, and the remediation of print. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 1999.

BRAGA, Eduardo Cardoso. **Imagem digital**: imagem-movimento e a fenomenologia bergsoniana. Disponível em <http://www.edubraga.pro.br/estetica-aesthetics/imagem-digital-imagem-movimento-e-a-fenomenologia-bergsoniana>. Acesso em 09/10/2012.

BRAGA, José Luiz. “**Mediatização como processo interacional de referência**”. In: MÉDOLA, Ana Silvia, ARAÚJO, Denise e BRUNO, Fernanda (org), *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*. Porto Alegre, 2007a.

BRESSON, Henry Cartier. in: magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3 acessado em 15/10/2015)

BUCK-MORSS, S. **Dialéctica de la mirada**: Walter benjamin y elproyecto de lospasajes. Madrid: MIT Press, 2001.

BUITONI, Dulcilia Schroder. **Fotografia Jornalismo**: A informação pela imagem. Dulcilia Schroder Buitui; Magaly Prado (org.). São Paulo: Saraiva, 2011.

BUITONI, Dulcilia H. Schroeder. “**Imagens semoventes, imagens co-moventes: interfaces visuais no webjornalismo**”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p.218-231, dez. 2009.

CARVALHO, Nadja, TRAVASSOS Lorena. "**Fotojornalismo na Magnum in Motion: miradas em “theater of War” pelo olhar da teoria ator-rede.**" *Cadernos de Comunicação* 16.2 (2012).

DELEUZE, G. **O bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DICIONÁRIO, disponível em www.infopedia.pt/dicionarios/linguaportuguesa/personagem

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier. **Cuando las imágenes tocan lo real.** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EL IDEARIO - disponível em <http://elideario.com/reportajes-multimedia-en-estado-puro/#sthash.qRF8OzwO.dpu>

EL PAIS, disponível em: <http://www.elpais.com.co/elpais/>.

ERBOLATO, Mario. **Técnicas de codificação em jornalismo.** São Paulo, Ática: 1991.

FAVERO, Armando. **Processo de produção jornalístico: a edição no fotojornalismo pós convergência das mídias.** Tese de Doutorado em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

FELZ, Jorge Carlos. "**Fotojornalismo na Web:** atualização de alguns conceitos e usos a partir da análise das imagens fotojornalísticas disponíveis no UOL Notícias." *VI Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. UMESP (Universidade Metodista de São Paulo)* (2008).

FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio. "**Memória na Tecnocultura**", in: *Graphos Revista da Pós-Graduação em Letras - UFPB João Pessoa*, Vol 6., N. 2/1, 2004 – p. 125-132

FISCHER, G. D. "**Tecnocultura:** aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisuais" In: Kilpp, Suzana; Fischer, Gustavo Daudt. (Org.). *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?*. 1ed. Porto Alegre: Entremeios, 2013, v. 1, p. 41-54.

FLUSSER, Vilém. "**La nueva imaginación**". Texto publicado originalmente em ArtForum com o nome de: "A New Imagination"/"On Discovery IV". Foi traduzido em 2004 no marco do seminário on-line sobre Flusser realizado pela Unesco. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/una-nueva-imaginacion/532>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORESTA, Merry A. Trad. André Telles. **Man Ray**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

FORD, Aníbal. **La marca de labestia: Identificación, desigualdade e infroentretenimento em la sociedad contemporánea**. 2.ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

FONTCUBERTA, Mar de; BORRAT, Hector. **Periódicos: sistemas complejos, narradores em interacción**. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

FOSTER, H. **Compulsive beauty**. Cambridge: MIT Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Qué es la Ilustración**. In: A. GABILONDO (ed.). Michel Foucault. Estética, ética y hermenéutica. Barcelona: Paidós, 1999

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2.ed. Lisboa: Vega, 1995.

FRANCISCATO, C. E. **A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Crsitóvão (SE) : Ed EFS, 2005.

FRANZON, Érica Cristina de Souza. **Luz e sombra, mostrar e esconder: os efeitos de sentido e as estratégias da imagem fotográfica em magnum in motion**. 2012. 150 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2012.

GADINI-UEPG, Sérgio Luiz et al. Em busca de uma teoria construcionista do jornalismo contemporâneo. **Revista FAMECOS**, v. 1, n. 33, 2008.

GARTON, Timothy. **Os fatos são subversivos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2011

GIEDION, S. **La mecanización toma el mando**. Barcelona: Gustavo Gili, 1969

GOMIS, Lorenzo. **Teoria del periodismo: Como se forma el presente**. Barcelona: Paidós, 1991.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, Elias Machado. "**Jornalismo na Internet.**" O paradoxo entre o fascínio das potencialidade da tecnologia digital e o modelo de produção verticalizada da notícia. Salvador: UFBA (1996).

HEDGCOE, John. **Guia completo de fotografia.** São Paulo, Martins Fontes, 2001.

INMOTION, em: www.inmotion.magnumphotos.com/ acessado em 10/07/2015

JOHNSON, S. **Cultura da interface:** como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta:** que é o iluminismo. In: I. KANT. A paz perpétua e outros opúsculos. Lisboa: edições 70, 1990.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, jan./abr. 2007.

KERR, Michael Abrantes. **Imagens de arquivo e memória sob a perspectiva das audiovisuais.** In. Audiovisualidades nas mídias. Viamão: Entremeios, 2009.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas.** São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KILPP, Suzana. **Audiovisualidades do voyeurismo televisivo:** apontamentos sobre a televisão/ Suzana Kilpp; com colaboração de Álvaro Constantino Borges Porto Alegre; Zuok, 2008

KILPP, S.; FISCHER, G. Para entender as imagens: como ver o que nos olha. **Porto Alegre: Entremeios**, 2013.

KILPP, Suzana. "**Como ver o que nos olha**". In: Kilpp, Suzana; Fischer, Gustavo Daudt. (Org.). Para entender as imagens: como ver o que nos olha?. 1ed. Porto Alegre: Entremeios, 2013, p.13 a 24.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo. **Janelas de Flusser e Magritte.** O que é, afinal, um webvídeo?. Intexto, n. 23, p. 18-37, 2010.

KOBRÉ, Kenneth. **Fotojornalismo:** Uma abordagem profissional. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

KOSSOY, Boris. **Criatividade e tecnologia no mundo da representação.**

Comunicação & Educação, São Paulo. v.8, n.24, p.46-48, maio/ago. 2002.

LÉVY, Pierre; DA COSTA, Carlos Irineu. **Tecnologias da inteligência, As.** Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela.** Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Irene. **“Tudo o que você queria saber sobre as novas mídias mas não teria coragem de perguntar a DzigaViertov”.** *Galáxia* n. 3, São Paulo: PUC-SP, 2002.

MACHADO, Elias & PALACIOS, Marcos (Orgs), **Modelos do Jornalismo Digital,** Salvador: Editora Calandra, 2003

MANOVICH, Lev. **Database as a Genre of New Media.** *AI & Soc* (2000)

MANOVICH. Lev, **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación.** Lanús, Paidós comunicación, 2006.

MANOVICH, Lev. **Contra a Busca.** *Software Studies*, 2011a. Disponível em: <http://lab.softwarestudies.com/2011/07/contra-busca.html>. Acesso em: 09/11/2015

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media.** Massachusetts: The MIT Press, 2001.

MANOVICH, L. **“Alan Kay's Universal Media Machine”.** In: *Software Takes Command.* New York: Bloomsbury Academic, 2013. p. 55-106.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação: como extensões do homem.** Editora Cultrix, 1974.

MEHL, Dominique. **“A vida privada pública”.** In: ABRANTES, José Carlos; DAYAN, Daniel (org.). *Televisão: das audiências aos públicos.* Lisboa: Livro Horizontes, 2006.

METZ, C. **“O filme de ficção e seu espectador”.** In: *O significante imaginário: psicanálise e cinema.* Lisboa: Livros Horizonte, 1977. p.103-148.

MITCHELL, W. J. **The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era.** Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992.

MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana. **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MONTAÑO, Sonia . **Plataformas de vídeo: Apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade** 2012. Tese (Doutorado) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2012.

MONTAÑO, Sonia; KILPP, Suzana. Falsidade e fabulação em plataformas de compartilhamento de vídeos. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, p. 156-177, 2014.

MORAES, Cybeli Almeida. **A pausa audiovisual**. 2012. 160 f. Tese (Doutorado) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2012a.

MORAES, Cybeli Almeida. Dissertação de mestrado: **Edição de Fotografia no jornal Zero Hora: Entre A Produção, A Recepção E O Produto**. São Leopoldo, 2007.

MORAES, Cybeli Almeida. **“Para pensar a fotografia como pausa audiovisual”**. ÍCONE, v. 14, n. 1, 2012b.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de. **Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital**. Erivam Moraes de Oliveira e Ari Vicentini. – São Paulo: Cengage Learning, 2009.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio e Janeiro, Ed.34, 1993.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

RIBOLDI, Bruna Angélica Pelicioli. **Fotojornalismo na web: o caso de zerohora.com** . Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Trabalho de conclusão de curso habilitação jornalismo, 2009.

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

SANTAELLA, Lúcia, and Winfried NOTH. **"Imagem: semiótica, cognição e mídia"**. São Paulo, Iluminuras (1997).

SILVESTRO, Marco Alves. **O papel da foto na hipermídia**. Diss. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

SGORLA, Fabiane; PEDROSO, Daniel. “**A perspectiva Escandinávia dos estudos da Midiatização**” – Entrevista com StigHjarvard. Revista Fronteiras PPG Comunicação Unisinos, São Leopoldo, 2º sem/ 2014

SILVA, Alexandre Rocha da; ROSSINI, Miriam de Souza (org). e SELIGMAN, Flávia; ROSÁRIO, Nísia Martins; KILPP, Suzana. **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

SILVA, Alexandre Rocha da; ROSÁRIO, Nísia Martins; KILPP, Suzana. (org.) **Audiovisualidades nas mídias**. Viamão: Entremeios, 2009.

SOULAGES, François. **A fotograficidade**. Porto Arte, v. 13, n. 22, 1990.

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

STORM, Brian. Entrevista veiculada em
<https://www.youtube.com/watch?t=49&v=ykR0snHbdHo> - 15/06/2015

STORM, Brian. Acessado em www.mediastorm.com/about - 06/10/2015

WPP - disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/>