

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

PEDRO REVILLION DE OLIVEIRA

A FOTOGRAFIA NA PALMA DA MÃO:
FOTOGRAFIA MÓVEL NOS PROCESSOS DE EDIÇÃO JORNALÍSTICA

SÃO LEOPOLDO

2015

PEDRO REVILLION DE OLIVEIRA

A FOTOGRAFIA NA PALMA DA MÃO:

Fotografia móvel nos processos de edição jornalística

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

Área de concentração: Ciências da Comunicação

Orientador: Prof Dr Ronaldo Henn

São Leopoldo

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

O48f Oliveira, Pedro Revillion de
A fotografia na palma da mão: fotografia móvel nos processos de edição jornalística / Pedro Revillion de Oliveira. – 2015.
137 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2015.
“Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Henn”

1. Fotografia. 2. Fotojornalismo. 3. Fotografia móvel. 4. Edição de imagens. I. Título.

CDU 659.3
77

Catálogo na Fonte:
Mariana Dornelles Vargas – CRB 10/2145

PEDRO REVILLION DE OLIVEIRA

"A FOTOGRAFIA NA PALMA DA MÃO: FOTOGRAFIA MÓVEL NOS PROCESSOS DE EDIÇÃO JORNALÍSTICA"

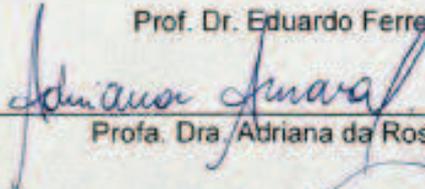
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovado em 04 de março de 2015

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – UFRGS



Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral – UNISINOS



Prof. Dr. Ronaldo Cesar Henn – UNISINOS

Dedico este trabalho à minha família

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, meu irmão e todos os membros da minha família, por sempre me apoiarem em todas as decisões e caminhos que decidi seguir na minha vida. Sem essa base eu não conseguiria realizar nada e por isso sou eternamente grato. A distância que nos separa é somente física e meu amor por vocês só cresce com a saudade que sinto.

Agradeço especialmente a minha esposa, Clarissa, pelo amor, pela amizade e companheirismo desde o primeiro dia em que nos conhecemos. Caminhamos juntos e evoluímos juntos, sempre na busca da felicidade e dos nossos objetivos em comum.

Aos meus amigos, que considero como família, meu muito obrigado pela compreensão e parceria nesse longo tempo. Saibam que todos são muito importantes na minha vida e no meu desenvolvimento como pessoa. Obrigado sempre: Bruno, Greyce, Camila, Gabriel, Vinicius, Paula, Brubes, Eduardo, Daniel, Rafael, Letícia, Gabriela, Bruna e Luciana.

Aos professores, colegas e amigos do Mestrado. Agradeço também às professoras Christa Berger e Beatriz Marocco pelo incentivo e discussões durante as aulas do mestrado.

Por fim, gostaria de agradecer ao meu orientador, Ronaldo Henn, pela parceria desenvolvida nesses últimos dois anos e principalmente pelo voto de confiança na orientação deste trabalho. Muito obrigado, mesmo, pelos ensinamentos que, com certeza, levarei comigo nas próximas etapas acadêmicas.

RESUMO

A sociedade contemporânea é caracterizada pela grande quantidade de imagens em circulação. Um dos dispositivos responsáveis por esse fenômeno é o aparelho celular que, em sua grande maioria, contém uma câmera fotográfica embutida. Milhares de pessoas produzem fotografias intensamente com estes dispositivos móveis e publicam nas redes digitais milhões de imagens a cada minuto. Diante desse cenário, o fotojornalismo e o trabalho do fotógrafo profissional está sendo colocado em discussão. O fotojornalismo recebe pressões desse novo “fazer” fotográfico da contemporaneidade. Diante desse cenário, este estudo pretende entender quais as transformações que a fotografia móvel está produzindo nos processos de edição de imagem de um jornal e também na atividade do fotojornalista. Para isso, a pesquisa compreendeu o acompanhamento das práticas de produção fotojornalística do jornal Zero Hora, de Porto Alegre, RS, além de entrevistas com seus profissionais. Detectou-se, entre outros aspectos, que há uma transmutação contínua dos processos, que passam por fases adaptativas, ainda não consolidadas e com diversos pontos de tensionamento.

Palavras-Chave: Fotografia. Fotojornalismo. Fotografia Móvel. Edição de Imagens.

ABSTRACT

The contemporary society is characterized by the great quantity of images in circulation. One of the devices responsible for this great phenomenon is the mobile phone, which in its great majority presents a built-in photographic camera. Thousands of persons produce images intensively with these devices and then publish in social networks millions of photographs each minute. With this scenery, photojournalism and the work of the professional photographer is being put in discussion. Photojournalism receives a great amount of pressure by this contemporary making of photography. Acknowledging this environment, this study intends to understand what are the transformations that mobile photography is forcing on the processes of image editing in the ambience of a newspaper and also on the workflow of the photojournalist. To do that, the research involves the observation and following of the practices and productions in photojournalism of the Zero Hora newspaper, from Porto Alegre/Brazil. In this research was detected, among with many other aspects, that there is continuous transformation of the photographic process, that goes through adaptive stages, yet still not consolidated and with diversified tension points.

Key Words: Photography. Photojournalism. Mobile Photography. Image Editing.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DO ANALÓGICO AO DIGITAL: AS TRANSFORMAÇÕES DA FOTOGRAFIA, FOTOJORNALISMO E JORNALISMO MÓVEL.....	13
2.1 A FOTOGRAFIA E O FOTOJORNALISMO	13
2.2 A TRANSIÇÃO DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL	20
2.3 O CELULAR COMO FERRAMENTA NO JORNALISMO E PARA A FOTOGRAFIA	24
3 A EXPANSÃO DA FOTOGRAFIA MÓVEL DESDE A INVENÇÃO DA CÂMERA FOTOGRÁFICA	30
3.1 A LIBERAÇÃO DA MÃO	31
3.2 AS IMAGENS TÉCNICAS E O ATO PRODUTOR	34
4 PÓS-FOTOGRAFIA, HIPERFOTOGRAFIA, FOTOGRAFIA DESPRENDIDA: UMA NOVA FOTOGRAFIA É POSSÍVEL?	38
4.1 PÓS-FOTOGRAFIA	39
4.2 HIPERFOTOGRAFIA	42
4.3 FOTOGRAFIA DESPRENDIDA	49
4.4 A FOTOGRAFIA E SEU NOVO “LUGAR”	51
5 O FOTOJORNALISMO SOB PRESSÃO	54
5.1 A QUEBRA DO CONTRATO SOCIAL FOTOGRÁFICO	55
5.2 O FOTOJORNALISMO RECONFIGURADO	58
6 EDIÇÃO DE IMAGENS	70
6.1 A EDIÇÃO DE IMAGENS NO AMBIENTE IMPRESSO E DIGITAL	75
6.1.1 EDIÇÃO EM MÍDIA IMPRESSA	76
6.1.2 EDIÇÃO NO AMBIENTE DIGITAL	79
6.2 A METAFOTOGRAFIA - EDIÇÃO NO MAR DE IMAGENS	83
7 RELATO E ANÁLISE DA PESQUISA DE CAMPO NO JORNAL ZERO HORA.....	88
7.1 RELATO DA PESQUISA DE CAMPO	91
7.2 ANÁLISE DA OBSERVAÇÃO	99
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

APÊNDICE 1 - ENTREVISTA BÁRBARA NICKEL, EDITORA DE CONTEÚDO DIGITAL/ZERO HORA	118
APÊNDICE 2 - ENTREVISTA JEFFERSON BOTEGA, COORDENADOR DA EDITORIA DE IMAGENS/ZERO HORA.....	124
APÊNDICE 3 - ENTREVISTA JÚLIO CORDEIRO, REPÓRTER FOTOGRÁFICO ESPECIAL/ZERO HORA	130
APÊNDICE 4 - ENTREVISTA ANDRÉ MAGS, REPÓRTER DA EDITORIA DE ONLINE/ZERO HORA.....	135

1 INTRODUÇÃO

A mobilidade da comunicação já é uma realidade há algum tempo na sociedade. Graças a dispositivos conectados às redes de telecomunicações e internet, é possível se comunicar e acessar seu conteúdo de praticamente qualquer lugar do mundo. Essas ações, na grande maioria dos casos, são feitas através do aparelho celular, que pode ser considerado um dos principais meios de comunicação utilizados na atualidade. "O celular transformou-se, nas duas últimas décadas, numa tecnologia cultural e num aparelho híbrido voltado para a concepção da ubiquidade e da portabilidade" (FIRMINO, 2009, p. 92).

Os meios de comunicação se apropriaram imediatamente deste aparato tecnológico e hoje o utilizam diariamente no seu cotidiano.

Se a migração dos públicos para internet já era notória, a popularização dos *smartphones* e dos *tablets* com a ligação à rede tornou ainda mais evidente que o futuro dos meios de comunicação passa obrigatoriamente pela internet. (CANAVILHAS, 2013, p.54)

O aparelho celular virou uma ferramenta de trabalho para o jornalista que, assim como qualquer usuário, pode produzir e transmitir conteúdo a todo o momento, desde que tenha conexão à internet. As potencialidades do jornalismo móvel já vêm sendo exploradas por pesquisadores na área da comunicação como Pellanda (2006), Silva (2008), Lemos (2007), Canavilhas (2008), Firmino (2010). Foi justamente através da pesquisa de teses, dissertações e artigos nessa área, e motivado pela minha formação profissional como fotojornalista, que encontrei um campo de estudo ainda não explorado nesta temática.

Desde 2007, quando comecei a trabalhar com fotografia, percebia um aumento muito grande na produção de imagens processadas sem as tradicionais câmeras fotográficas e, sim, através dos dispositivos móveis que carregamos no nosso dia a dia: celulares, *smartphones* e *tablets*. Cada vez mais as pessoas estavam fotografando com esses dispositivos, abandonando as câmeras que anteriormente carregavam. Existe uma facilidade muito grande na câmera acoplada no celular: ela está sempre com o usuário, no seu bolso. O avanço muito rápido da tecnologia proporciona imagens com maior qualidade a cada ano. Se antes algumas pessoas não usavam esses dispositivos pela qualidade da imagem obtida, essa

desculpa não existe mais. Essa questão era uma das razões principais para que jornalistas e profissionais da imagem não utilizassem a fotografia móvel e muitas vezes a banalizam (como até hoje muitos fazem).

A fotografia vem se adaptando a todas as inovações no campo da comunicação desde a sua invenção. O aparelho fotográfico evoluiu junto com a tecnologia e foi diminuindo de tamanho, do daguerreótipo até a fotografia móvel. As mudanças não foram somente no tamanho. Com a chegada da era digital houve uma mudança nos polos de emissão e recepção das fotografias produzidas.

A fotografia vem sofrendo pressões vindas de várias direções. São tensões provocadas por fenômenos como a liberação do polo emissor, a expansão da lógica de redes, a convergência, a potencialidade da inteligência coletiva, a revisão do estatuto de autor e mudança do comportamento dos consumidores de imagens, entre outros. Tais fenômenos não atingem apenas a fotografia, modificam a sociedade como um todo. Mas essas pressões causam uma espécie de transbordamento, como se apertássemos a fotografia por todos os lados e ela rompesse suas fronteiras, avançasse em novos espaços ou territórios (QUEIROGA, 2012, p.38)

Estes "novos espaços", abordados por Queiroga, são justamente os novos aparatos fotográficos e seus meios inéditos de distribuição através da internet. É justamente nesse ambiente que a fotografia feita por dispositivos móveis seu principal habitat. Uma pesquisa¹ realizada nos EUA aponta que foram feitas aproximadamente 80 bilhões de imagens digitais no ano de 2011, das quais 37% obtidas pelo celular. A expectativa para o ano de 2015 é de que a produção de imagens via aparelhos móveis seja superior a 50%, desbancando qualquer outro tipo de dispositivo fotográfico, analógico ou digital.

Os dados desta pesquisa mostram uma realidade na produção fotográfica contemporânea. Foi justamente diante desse cenário que surgiram minhas primeiras questões em relação ao processo fotográfico que envolve esses dispositivos. Em 2012, integrado ao PPCOM da PUCRS como aluno especial, procurei estudar os motivos que levam as pessoas a fotografar com os dispositivos móveis, as implicações e as interações que esse processo desencadeava. Foi quando ingressei em 2013 no PPGCOM da Unisinos, como mestrando, que decidi focar minha pesquisa em um viés mais objetivo e mais condizente com a minha formação profissional.

¹ Dado obtido na revista National Geographic Brasil, Abril 2012, p. 32.

Todo esse caminho ajudou-me a formular a seguinte questão como problema principal de pesquisa: quais as transformações que a fotografia móvel está produzindo nos processos de edição de imagem de um jornal? Sendo assim, o objetivo principal dessa dissertação é investigar a utilização de fotografias feitas com dispositivos móveis dentro de uma redação jornalística sob a perspectiva da edição de imagens. Os objetivos secundários do trabalho são:

- a) Dimensionar a importância da produção de imagens com dispositivos móveis no ambiente jornalístico, tanto por profissionais como amadores;
- b) Identificar possíveis tensões causadas nos profissionais de imagem (fotojornalistas) pela alta produção de fotografias com dispositivos móveis;
- c) Analisar as principais características de produção da fotografia móvel;
- d) Diagnosticar qual é o papel atual do fotojornalismo dentro de redação jornalística.

A relevância dessa pesquisa se consolida no intento de desenvolver uma reflexão teórica a respeito desses "novos espaços" que a fotografia está ocupando na atualidade e como ela está se articulando com as novas tecnologias aliadas a rotina do jornalismo e de seus praticantes. E ao direcionar o olhar para a edição, será possível identificar que critérios são utilizados para o emprego da fotografia móvel e também o seu nível de aceitação em uma redação. Também poderão ser discutidos conceitos sobre o acontecimento jornalístico e valor da notícia, sob a perspectiva da imagem; as tensões que a fotografia móvel traz ao fotojornalismo e aos fotojornalistas; e a possível reconfiguração no fazer deste profissional que trabalha sob a influência de grande fluxo de imagens produzidas por dispositivos móveis.

No intuito de alcançar o objetivo proposto, essa dissertação está dividida em seis capítulos. O primeiro capítulo é a introdução. No segundo capítulo focaremos na evolução do dispositivo fotográfico, dando um enfoque maior para o período de implementação dos processos digitais. No capítulo três continuamos no processo abordando o processo de expansão da fotografia, mas direcionando nosso olhar ao dispositivo móvel com uma reflexão sobre o ato fotográfico na contemporaneidade.

No quarto capítulo dessa dissertação iremos apresentar três conceitos e análises a respeito da fotografia no seu estágio atual, com a ampla aceitação e uso da tecnologia digital. Os autores usados nesse capítulo formam a base teórica para essa dissertação: José Antonio Silva Jr (2008, 2012, 2014), Joam Fontcuberta

(2010, 2008) e Fred Richtin (2009, 2013). O quinto capítulo é dedicado ao fotojornalismo e suas novas formas de narrativas e articulações com as tecnologias móveis. O sexto capítulo detalha a edição de imagens e sua evolução, focando-se, principalmente, nas novas dinâmicas da edição de imagens. No capítulo sete apresentamos o relato e a análise da pesquisa de campo realizada no Jornal Zero Hora entre os dias 4 e 14 de agosto de 2014. O último capítulo é a conclusão.

É importante ressaltar que antes de começar este trabalho foram estipuladas algumas hipóteses a serem confirmadas. Elas são: A fotografia móvel está de fato influenciando a redação jornalística e o trabalho do fotógrafo. Nas pautas com um tempo curto de noticiabilidade (acidentes de carro, por exemplo) e mais factuais, existe uma tendência a se usar imagens feitas com celular pelos próprios repórteres de texto ou até mesmo por amadores que enviam as imagens para a redação ou são “agenciados” por profissionais da empresa de comunicação. A imagem obtida via dispositivo atua como um discurso visual ativador da notícia. É possível se notar um preconceito entre fotojornalistas mais antigos ante o uso do dispositivo móvel em pauta, mas entre os mais novos existe uma compreensão de que o aparelho é mais uma ferramenta de trabalho e ela deve ser utilizada de uma maneira diferente da fotografia comum.

2 DO ANALÓGICO AO DIGITAL: AS TRANSFORMAÇÕES DA FOTOGRAFIA, FOTOJORNALISMO E JORNALISMO MÓVEL

2.1 A FOTOGRAFIA E O FOTOJORNALISMO

O surgimento da fotografia pode ser considerado um processo evolutivo como qualquer outro. A necessidade do homem em retratar o cotidiano em que vive perpassa séculos: desde as pinturas nas cavernas até as imagens digitais de hoje em dia, todas as formas de retratar estão inseridas em uma mesma linha do tempo. A fotografia é mais uma das tecnologias oriundas da revolução industrial, que teve seu início na metade do século XIX e seguiu até o século XX. A fotografia desde sua concepção se apegou aos principais pilares desta revolução: desenvolvimento, ruptura com o passado e uma necessidade de expansão (PEIXOTO, 2011) . A articulação entre fenômenos da ordem física (mecânica e ótica) e química propiciaram o a invenção do dispositivo que mudou a maneira que as pessoas retratavam o mundo e principalmente alterou os antigos contratos visuais que estava em vigor. Com este novo advento era possível retratar o que se estava vendo, sem nenhuma interferência da mão humana, a fotografia mostra ao mundo o que está na frente de sua lente.

Os avanços feitos nos séculos anteriores aprimoraram a parte óptica e mecânica do processo fotográfico. O processo para a construção da futura câmera fotográfica estava maduro – os pequenos caixotes de madeira já conseguiam formar imagens com qualidade (mesmo com as simples lentes que usavam). Nesta época, porém, o componente químico – a emulsão à base de sais de prata, os reveladores e, principalmente, os fixadores das imagens – ainda não eram totalmente conhecidos pelos pesquisadores dos processos que permitiram a invenção da fotografia (GIACOMELLI, 2012, p. 28)

E como completa Roullié (2009) a fotografia imediatamente assume sua função documental no mundo:

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estritas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações (ROUILLÉ, 2009, p. 29-30).

Niépce foi o responsável pela primeira fotografia da história, mas foi outro francês que criou o primeiro aparato fotográfico completo, com o qual era possível fotografar, revelar e fixar as imagens.

Em 1837, Daguerre conseguiu reproduzir com fidelidade, mas de forma acidental, uma cena de estúdio parisiense: uma placa de metal sensibilizada com iodeto de prata, que já havia sido exposta à luz numa câmara escura, foi guardada em um armário. No dia seguinte, ao abrir o móvel, Daguerre descobriu (por eliminação) que os vapores de mercúrio que haviam vazado de um termômetro quebrado tinham revelado a imagem que havia sido gravada na chapa metálica (GIACOMELLI, 2012, p. 35).

Após esse fortuito acidente, Daguerre aprimorou a técnica descoberta e teve sucesso em obter imagens com uma qualidade superior às de Niépce. Em janeiro 1839 foi anunciada oficialmente a invenção do daguerreótipo, o primeiro dispositivo fotográfico da história. Graças a um bom marketing e boas relações com políticos, Daguerre teve a patente de sua invenção comprada pelo governo francês, que, por sua vez, a tornou pública para que qualquer pessoa tivesse acesso ao processo de obtenção de imagens. Esta ação do governo pode ser considerada a primeira grande popularização da fotografia. Segundo Freund (1995), as ruas de Paris foram tomadas de fotógrafos carregando o grande aparato que era o daguerreótipo e na capital foram vendidas duas mil câmeras fotográficas e 500 mil placas de metal (onde se imprimia a imagem) em 1847. Nos Estados Unidos, o número era ainda maior: em 1853, mais de 10 mil americanos estavam envolvidos com a fotografia e juntos produziram três milhões de imagens.

A descoberta da fotografia era uma inovação tão iminente e provável que outras pessoas clamaram para si a invenção, como o inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877) com o processo chamado de talbotipia. Outro “inventor” da fotografia foi francês radicado no Brasil, Hercules de Florence, que chamou seu processo de “fotografia”. Ele realizava fotos com processos semelhantes ao de Daguerre, porém, como foi provado pelo pesquisador brasileiro Boris Kossoy no livro “A descoberta isolada da fotografia no Brasil”, anos antes do processo anunciado no

continente europeu. Alguns teóricos atuais já atribuem a descoberta da fotografia ao franco-brasileiro.

Logo de início a fotografia começou a ser destinada a captura de fatos do cotidiano e, na medida em que foi evoluindo, os fotógrafos começam a tentar capturar ângulos diferentes e poses diferentes, tentando registrar imagens em movimento. Com o daguerreotipo, a fotografia estava presa a um padrão e, através de processos de ruptura, vão surgindo novos aperfeiçoamentos justamente para atender a esses desejos dos fotógrafos. Isso produz mudanças substanciais no fazer fotográfico e na maneira que os profissionais abordam um tema a ser fotografado. Em meados do século XIX, foi inventada a técnica do colódio úmido² que surgiu para por fim à utilização do daguerreótipo, substituindo a necessidade de longos tempos de exposição e também da utilização do grande e pesado aparato inventado por Daguerre. "Com o processo do colódio úmido não só diminuem-se os tempos de exposição, permitindo à fotografia, aos poucos, a conquista do movimento, como também se dissemina o processo negativo-positivo e a noção da obra de arte múltipla" (MUNHOZ, 2005, p.31).

Inventores à parte, a fotografia seguiu seu caminho de evolução nos anos seguintes ao daguerreótipo. As novas descobertas liberaram a fotografia para continuar seguindo seu caminho documental e realista e com isso ela se aproximou de vez da linguagem informativa e não demorou muito tempo para que fotografia e jornalismo unissem forças. E é da seguinte forma que Jorge Pedro Sousa entende o fotojornalismo:

No sentido restrito, entendemos por fotojornalismo a atividade 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, 1998, p. 12)

² *Wet Collodion* ou colódio úmido era um líquido viscoso – algodão-pólvora dissolvido em éter e álcool – que só foi inventado em 1846, mas que depressa achou um uso durante a guerra de Criméia; quando seco, ele forma um filme claro muito fino que era ideal para bandagem e proteger feridas. O processo do colódio úmido apresentava várias vantagens: a) reduziu o tempo exposição drasticamente – para menos de dois ou três segundos. Isto abriu uma dimensão nova para fotógrafos que até então geralmente tinham que retratar cenas ou pessoas muito estáticas; b) como era usada uma base de vidro, as imagens eram mais detalhadas que nos daguerreótipos; c) como o processo nunca foi patenteado, a fotografia se torna amplamente divulgada; d) o preço de uma impressão em papel era dez vezes mais barato que o da produção de um daguerreótipo. Para mais informações sobre o processo, consulte: <<http://www.rlegat.com/photohistory/history/collodio.htm>>.

Pode-se considerar esta definição como a mais básica de fotojornalismo. Ao longo do trabalho, outras definições mais específicas surgirão.

Cerca de 25 anos depois da invenção da fotografia, já existiam mais de 20 periódicos especializados no assunto e, a cada ano surgiam novas sociedades, agremiações e grupos dedicados a fotografia, que tinham como principal intenção divulgar este novo modo de retratar o mundo (FREUND, 1989). O fotojornalismo, no entanto teve suas primeiras manifestações visuais na guerra da Criméia (1855) e as imagens feitas neste acontecimento foram publicadas pelo periódico londrino *The Illustrated London News*³ na forma de ilustração. A "Photographic Van" (figura 1) coordenada pelo fotógrafo Roger Fenton e mais quatro assistentes percorreu durante alguns meses os locais onde estava acontecendo o conflito. As cerca de 350 imagens feitas pelo fotógrafo inglês evidenciavam bem a limitação do dispositivo na época: todas fotos eram de momentos inertes, paisagens após um conflito ou retratos dos combatentes. Nesta primeira cobertura de guerra realizada na história do fotojornalismo, não se observa nenhuma imagem com um verdadeiro teor fotojornalístico.

Figura 1 - "Photographic Van", do fotógrafo Roger Fenton, na Guerra da Criméia, em 1855



³ *The Illustrated London News* foi a primeira revista noticiosa ilustrada, fundada em maio de 1842 por Herbert Ingram, e trazia em sua primeira edição dezesseis páginas e trinta e duas xilogravuras que retratavam, entre outros assuntos, a guerra no Afeganistão, um acidente de trem na França, uma explosão de um barco a vapor no Canadá e um magnífico vestido de baile da rainha Vitória.

Segundo aponta Munhoz (2005), foi durante a Guerra da Secessão nos Estados Unidos (1861-1865) que efetivamente surgiram as primeiras imagens com pensamento e conceitos fotojornalísticos que prevalecem até hoje. Neste conflito, o fotógrafo Matthew Brady e uma equipe de mais 20 outros fotógrafos e assistentes tiveram a incumbência de retratar todos os detalhes deste acontecimento e, com essas imagens, abastecer os principais jornais da época, principalmente dos Estados Unidos. Este foi o primeiro evento na história que teve um acompanhamento amplo da imprensa e por isso se teve grande interesse nas imagens produzidas nos campos de batalha. Tais imagens, no entanto eram produzidas com a técnica do colódio úmido e depois de feitas eram transformadas em gravuras que depois eram xilogravadas para serem publicadas nos jornais. Mesmo com esse processo demorado as imagens da guerra da Secessão serviram para a primeira vez o leitor ter o real conhecimento do que se acontecia em uma guerra, imagens fortes graficamente foram publicadas. Foi através deste acontecimento, que Jorge Pedro Sousa (1998) destaca alguns pontos no fazer fotográfico que se tornaram padrão para as próximas gerações:

- A descoberta definitiva, por parte dos editores das publicações ilustradas, de que os leitores também queriam ser observadores visuais; a fotografia passa a ser vista como uma força atuante e capaz de persuadir devido ao seu “realismo”, à verosimilitude;
- A percepção que a velocidade entre o momento de obtenção da foto e o da sua reprodução era fundamental numa esfera de concorrência (...) [começando] a acentuar a *cronomentalidade* dos fotojornalistas envolvidos e a tornar a atualidade num critério de valor-notícia fotojornalístico; (...)
- A aquisição da ideia de que era preciso estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar; (...) A emergência da noção de que a fotografia possuía uma carga dramática superior à da pintura e que era nisto que residia o poder do novo *médium*; (...)
- (...) evidencia-se que a imagem da guerra é freqüentemente, a imagem que dela dá o vencedor ou, pelo menos, que, em todo caso, a imagem final da guerra é conformada pela imprensa mais forte. (SOUSA, 1998, p. 37-39)

Os acontecimentos das guerras sempre incitaram importantes revoluções na fotografia e principalmente no campo do fotojornalismo, sejam mudanças técnicas ou até de comportamento diante do assunto fotografado. Na sequência do trabalho será relatado como a fotografia feita com dispositivos móveis durante a guerra do

Iraque e Afeganistão nos anos 2000 acendeu a fagulha deste tipo de imagem. Foram nesses eventos que ocorreram os primeiros usos da fotografia jornalística feita com o celular por fotógrafos profissionais.

No final do século XIX, e seguindo seu processo evolutivo, a fotografia teve um dos seus avanços mais significativos. George Eastman, um bancário e fotógrafo amador nas horas vagas lança a câmera fotográfica Kodak 100, um equipamento de pequeno tamanho (comparado aos usados na época), barato e de fácil manuseio. Com o fácil acesso a esse dispositivo a fotografia passou por um período de democratização, surgiram cada vez mais fotógrafos amadores e o ato fotográfico, assim como o consumo de imagens foi difundido na sociedade. Já início do século XX, a fotografia se estabeleceu de vez no cotidiano e na rotina das pessoas, que cada vez mais produziam essas imagens, de forma amadora ou profissional – o ato fotográfico já estava disseminado. Foi nesse período que o fotojornalismo teve seu grande crescimento: a evolução dos equipamentos serviu para que os fotógrafos se libertassem de antigos modos de produção de imagens e passassem a encarar a realidade de maneira diferente através das lentes. Neste momento histórico Sousa (2004, p. 63) destaca o surgimento da *straight photography*: “a fotografia “pura” que recorria unicamente a meios fotográficos (enquadramento, luz, etc.) para gerar sentido, recusando os procedimentos “artísticos” – como os pictóricos –, avaliados como supérfluos”.

Entre vários fatores importantes na popularização desses processos está a conquista da velocidade, que foi um grande avanço na fotografia de imprensa. Com as câmeras antigas, as fotos produzidas retratavam momentos estáticos, retratos parados e sem nenhuma ação. Isso ocorria pela incapacidade do dispositivo fotográfico em capturar movimentos. Essa limitação desapareceu com a chegada de novos equipamentos, principalmente com a câmera Leica, desenvolvida pelo alemão Oskar Barnack, e câmera Ermanox, esses dispositivos propiciaram uma revolução no fotojornalismo, principalmente na maneira como os fotógrafos abordavam os sujeitos fotografados.

Em 1918, no período pós-guerra, a Alemanha e parte da Europa viviam uma liberdade política e cultural que afetou diversos pensadores e também a imprensa. Nesse período foram criadas as primeiras revistas ilustradas, que tinham a fotografia como principal produto. Nessas publicações, as imagens não eram atreladas a longas histórias de texto: as próprias fotografias contavam histórias. Grandes

reportagens eram realizadas, com diferentes enfoques e assuntos. Esse período ficou conhecido como fotojornalismo moderno e é também chamado por Sousa (2004) de a primeira revolução no fotojornalismo. Entre as revistas mais conhecidas, estão a estadunidense *Life*, a francesa *Vu* e a brasileira *O Cruzeiro*.

Nesse momento histórico, alguns fotógrafos ficaram conhecidos por justamente pegarem suas câmeras e irem ao encontro às realidades do mundo. Entre os nomes mais conhecidos estão os alemães Erich Salomon (1886-1944), Felix H. Man (1893-1985) e os húngaros Lászlò Nagy (1895-1946), Martin Munkacsi (1896-1963), Andre Kertész (1894-1985) e Brassai (1899-1984). Esses nomes inspiraram outros grandes fotógrafos como Cartier Bresson e Robert Capa e até hoje são referência na fotografia mundial.

É importante ressaltar que o surgimento dessas revistas no período pós-guerra é consequência de uma evolução geral na imprensa. Durante a guerra apareceram vários jornais e publicações especializadas e realmente comprometidas com os valores do jornalismo. Evoluções no modo de impressão dos jornais, como o processo halftone⁴ por exemplo, propiciaram que fotografias fossem cada vez mais utilizadas nos impressos, aumentando seu uso e, por consequência, sua divulgação.

As décadas seguintes do século XX foram marcadas por uma constante evolução tecnológica, que afetou a grande maioria dos aparatos até então inventados pelo homem e com a fotografia não foi diferente. As câmeras fotográficas evoluíram na sua estrutura física, interna e óptica e foram desenvolvidos aparelhos nos mais diversos formatos e tamanhos, atendendo a todos os gostos. Amadores utilizavam câmeras menores e de simples manuseio, geralmente sem troca de lentes e com suas funções automatizadas. Profissionais possuíam um equipamento mais elaborado, com funções manuais, troca de lentes, *flashes* externos, entre outros apêndices fotográficos existentes até hoje.

⁴ “*halftone plate*” ou chapa de meios-tons, ampliou o uso das fotografias em livros, revistas e jornais. Basicamente este processo convertia a fotografia numa série de pontos sobre uma tela de acordo com os tons originais da fotografia. Depois a tela era passada para uma chapa de impressão e prensada junto com os tipos das letras, os altos e baixos relevos da chapa acompanham os meios-tons da foto e os tipos do texto escrito.

2.2 A TRANSIÇÃO DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL

A transição da fotografia analógica para a digital não foi algo repentino, o digital só encontrou a fotografia depois de décadas de estudos e aperfeiçoamentos. As primeiras pesquisas sobre a obtenção de imagens digitais começaram em 1950 com a tecnologia do CCD - charge coupled device. “O CCD é produzido a partir de pastilhas de silício, onde são enterradas microscópicas hastes metálicas que permitem a captura da luz e a sua transformação de energia eletromagnética em um simples arquivo eletrônico binário digital.” (GIACOMELLI, 2012, p. 72)

Apesar dos estudos iniciados nos anos 50, ele só foi concluído no ano de 1969 pelos cientistas da Bell Labs, Willard S. Boyle e George E. Smith. Os primeiros usos do CCD foram feitos pela astronomia através da agência nacional de astronomia americana, NASA, que investiu muito dinheiro em melhorias no sistema de captação de imagens digitais. Em 1974 foi captada a primeira imagem digital com um CCD acoplado a uma máquina fotográfica comum e a um telescópio apontado para a lua e, desta forma, realizada a primeira imagem digital.

A tecnologia do CCD foi o passo inicial nas pesquisas para a criação de imagens digitais. O dispositivo foi utilizado de várias maneiras, como escâner de imagens, acoplado a câmeras de vídeo e depois impresso em filme e, por fim, acoplado a câmeras fotográficas. Em 1975, a Kodak construiu o primeiro protótipo de câmera fotográfica digital, a qual só foi lançada no mercado comercial vinte anos mais tarde. A Sony foi a primeira empresa a lançar em 1986 uma máquina digital, a Mavica⁵, uma câmera grande que gravava as imagens feitas – de baixíssima qualidade – em um disquete e eram exibidas em um computador. Na década de 90 as câmeras digitais começaram a ganhar espaço no mercado fotográfico. Alguns modelos específicos para o fotojornalismo foram lançados, como a Fujix, da Fujifilm, mas sem sucesso entre os profissionais, que reclamavam da anatomia do dispositivo – diferente de uma câmera fotográfica comum – e também da baixa qualidade das imagens produzidas. Outro empecilho era o armazenamento das imagens: alguns modelos demandavam carregar uma caixa externa ao dispositivo com capacidade para a gravação de 600 imagens. Para amadores, foi lançada em

⁵ Mavica é uma contração para "MAGnetic VIdeo CAmera", inicialmente a câmera foi lançada pela Sony em 1980 mas essa versão não era digital, a digital só foi lançada em 1986 e se utilizava de um disquete para gravar aproximadamente 20 imagens em cada um.

1991 a primeira câmera *point and shoot* (aponte e fotografe), a *Logitech Fotoman*, cuja memória interna armazenava 32 fotografias.

A evolução dos dispositivos fotográficos amadores era simples e, corrigidos os problemas de armazenamento de imagens, edição e impressão das fotografias, a população tinha à sua disposição uma maneira muito mais simplificada de fazer imagens. Logo que lançadas, as câmaras eram caras, mas com o rápido crescimento do mercado foram ficando cada vez mais acessíveis a qualquer um. Segundo Fontcuberta (2010), há uma mudança significativa dos hábitos da sociedade que praticava a fotografia analógica e migrou para a fotografia digital: a transição entre a sociedade industrial para a de consumo é marcada justamente pelo advento do digital:

A fotografia argêntica contribui para a imagem da sociedade industrial e funciona com os mesmos protocolos que o resto da produção desenvolvida em seu cerne. A materialidade da fotografia argêntica corresponde ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e da ferrovia, à maquinaria e à expansão colonial incentivada pela economia capitalista. A fotografia digital, por sua vez, é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações informáticas invisíveis. Tem como material a linguagem, os códigos e algoritmos; compartilha a substância do texto ou do som, e pode existir em suas próprias redes de difusão (FONTCUBERTA, 2010, p. 5)

O frenesi causado pela a fotografia digital na população em geral, não foi o mesmo nos profissionais da fotografia. A transição do analógico ao digital é mais um passo natural no processo evolutivo da fotografia. O primeiro equipamento digital para uso profissional foi testado primeiramente no SuperBowl (evento de futebol americano) e na Copa do Mundo em 1994 nos Estados Unidos. O dispositivo NC2000 (Figura 2) surgiu de uma parceria entre Kodak, AP (Associated Press) e os fabricantes Canon e Nikon, e tinha a intenção de melhorar a aceitação do digital entre os fotógrafos. Para isso, foi criada uma câmera idêntica às que utilizavam, aproveitando todos os acessórios como lentes, *flashes* e filtros. A aceitação entre os profissionais foi melhor do que em relação aos modelos já apresentados e, aos poucos, foi ganhando adesão entre os profissionais.

Figura 2 - Imagem da NC2000, desenvolvida pela Kodak



Em 1996, nas olimpíadas de Atlanta, grande parte dos fotógrafos já estava utilizando equipamentos digitais, o que facilitava muito sua tarefa, pois eliminava uma parte no processo fotográfico, a da revelação das imagens. Com isso, o profissional ganhava muito mais tempo para se concentrar nas imagens: ele realizava seu trabalho e depois de acabado o evento ele enviava as fotos para sua redação ou agência. Com o desenvolvimento das redes de internet, esse envio hoje é em tempo real, o que é fotografado na China pode ser visto em menos de um minuto em alguma agência de notícias ou fotografias.

Apesar de a fotografia digital ganhar imediatamente o mercado amador, o mercado profissional absorveu a tecnologia de forma mais paulatina. A transição entre o analógico e digital, principalmente em jornais e revistas, se deu de modo progressivo e durou praticamente dez anos, entre o início dos anos 1990 e o início dos anos 2000. Sobre essa transição, Silva Jr. (2012) destaca três estágios classificatórios no processo de digitalização. O primeiro estágio é o pré-adaptativo, no qual: “o cenário de práticas correspondia à coexistência de sistemas de imagem e rotinas baseados numa interoperabilidade entre o digital e a analógico” (SILVA JR., 2012, p. 35). Neste caso, os profissionais trabalhavam tanto na tecnologia digital quanto na analógica, algumas imagens poderiam ser feitas de modo analógico, mas elas eram digitalizadas e editadas em plataformas digitais: o processo analógico acabava na revelação e iniciava outro fluxo após, o digital. Neste mesmo estágio estavam os profissionais que já estavam adaptados ao processo digital, geralmente pessoas mais jovens e mais hábeis no manuseio de *softwares*. Essa transição inicial se deu entre os anos 1995 e 2000. Podemos utilizar para análise os grandes eventos esportivos: na Copa do Mundo de 1994 as câmeras digitais estavam sendo testadas e quase não foram usadas. Já nas olimpíadas de Atlanta, em 1996, o uso das câmeras digitais estava dividido – muitos profissionais cobriram o evento usando um dispositivo digital e outro analógico. Na Copa do

Mundo de 1998 na França, quase todos os profissionais já utilizavam o equipamento digital e, por fim, nos jogos olímpicos de Sidney em 2000 o digital se sobressaiu definitivamente ao analógico.

A etapa seguinte é a adaptativa, ou seja: “o conjunto de práticas se caracteriza pela total eliminação de dispositivos de ordem analógica; o desaparecimento do filme como suporte de captação e do fim da fotografia em papel nas editorias de fotografia” (SILVA JR., 2012, p. 36). O profissional já está totalmente a par de todos os processos digitais, captação, edição e transmissão das imagens. A característica desse fotógrafo é de total interação entre os ambientes digitais, transformando sua linguagem fotográfica em suporte digital. Essa época pode ser caracterizada após o ano 2000, quando a fotografia analógica foi abandonada de vez em jornais e revistas. Algumas publicações foram pioneiras na utilização da tecnologia e outras demoraram um pouco mais, mas substituição do papel pelo pixel era inevitável.

Por um lado, admitimos que a fotografia digital assumiu as antigas aplicações da fotografia tradicional, a qual ficou descartada para resolver funções essenciais indispensáveis e que só perdura hoje em práticas minoritárias e artesanais... Os valores de registro, verdade, memória, arquivo, identidade, fragmentação etc. que tinham apoiado ideologicamente a fotografia no século XIX foram transferidos para a fotografia digital, cujo horizonte no século XXI se orienta, por sua vez, para o virtual (FONTCUBERTA, 2010, p. 14)

A terceira e última etapa é chamada por Silva Jr de convergente, e ele destaca dois prismas dentro deste estágio:

adotamos dois prismas principais: o primeiro, presente nas dinâmicas internas da redação que pressupõe a justaposição empresarial (fusão de empresas, por exemplo); tecnológica (adoção de dispositivos capazes de lidar com multitarefas); de plataformas (produzir um mesmo núcleo de conteúdo para vários meios); e profissional (o fotógrafo, no caso, tem capacidade de atuar com outras competências). O segundo prisma seria de ordem cultural, onde a cadeia de produção é concebida como um processo que afeta tanto o modo de produção do conteúdo como o seu consequente consumo (SILVA JR, 2012, p. 36).

A etapa convergente é onde a fotografia está inserida nos dias de hoje: o profissional produz imagens não somente para uma plataforma e sim para múltiplas – jornais, portais de internet, blogs especializados, entre outros usos possíveis. As câmeras fotográficas agora têm a capacidade de gravar vídeos, o que permite a

profissionais e amadores um tipo de linguagem imagética diferente dentro do mesmo dispositivo. Jornais, hoje em dia, exigem que os profissionais dominem as duas linguagens, tanto em vídeo, quanto na fotografia, incentivando a produção específica para seus portais de internet, muitas vezes combinando as duas técnicas em matérias especiais multimedias.

A tecnologia digital permitiu que a fotografia se popularizasse de uma maneira sem precedentes. Durante toda a sua expansão, seu uso e consumo foram crescendo gradativamente. Hoje temos um cenário em que grande parte das pessoas possui algum tipo de dispositivo fotográfico, seja uma câmera fotográfica ou esta acoplada a algum dispositivo móvel. Anos atrás, fazer uma fotografia era um ato repleto de simbolismos e significados: o retrato de família, do filho que nasceu ou que se casou. Essas imagens eram consumidas em plataformas físicas, guardadas com zelo, como se fossem caixas do tempo, onde as imagens serviam de lembrança e memória. Hoje em dia, fotografar se tornou um ato tão comum e rotineiro como uma refeição, inclusive, as refeições são fotografadas. Fotografar é hoje uma reação aos estímulos e possibilidades que o mundo digital nos propicia. Estamos munidos de dispositivos que nos convidam a realizar imagens e a compartilhá-las no mundo virtual, nosso álbum de fotografias não está guardado em um baú como antigamente, ele está na *web* e disponível para todos verem.

2.3 O CELULAR COMO FERRAMENTA NO JORNALISMO E PARA A FOTOGRAFIA

A fotografia digital e seus novos dispositivos de captura mudaram o modo como as pessoas se relacionam com as imagens, como observado anteriormente, as fotografias agora não são mais objetos físicos e maleáveis, não são mais matéria e sim eletrônica, códigos. O dispositivo que hoje é responsável pela maior produção de imagens no mundo é o telefone celular, mas antes de se dedicar mais especificamente a suas possibilidades imagéticas é preciso traçar um breve histórico desse dispositivo, não se atendo a todos específicos detalhes de sua evolução, mas aqueles importantes para a fotografia, o fotojornalismo e por consequência o jornalismo.

O telefone celular é uma tecnologia oriunda dos mesmos avanços que originaram as evoluções digitais já citadas nesse trabalho. O primeiro telefone

celular foi desenvolvido pela Ericsson em 1956. O dispositivo pesava quase 40kg e foi projetado para ser instalado nos porta-malas dos carros, portando sua mobilidade estava ligada ao transporte do automóvel. Quase vinte anos mais tarde é que seria desenvolvido o primeiro aparelho celular de mão. Em 1973 a empresa Motorola apresentou ao mundo o modelo Dynatac 8000X, um aparelho robusto, com 25 cm de comprimento, 7cm de largura e pesando pouco mais de 1kg. Apesar de não ser muito anatômico o dispositivo logo caiu no gosto dos usuários, que agora tinham um aparelho capaz de fazer ligações de qualquer local da cidade. As redes de telecomunicações se desenvolveram rápido para atender o crescimento desse mercado, que até o início dos anos 90 já possuía mais de 4 milhões de assinantes da telefonia móvel. Esse número nas décadas seguintes chegaria a mais de 6 bilhões de usuários.

O aparelho celular, seguindo a tendência de todos dispositivos tecnológicos inventados no século XX, teve, junto com o computador, a máquina fotográfica, o rádio, entre outros, um processo de miniaturização do seu dispositivo. Desde então o celular ficou menor, mais potente e mais acessível a todos, seguindo o percurso normal de uma tecnologia. A partir dos anos 90 o celular passou a incorporar características de outras mídias para dentro do seu dispositivo. Uma das primeiras incorporações foram as mensagens de textos, o SMS, que possibilitava os usuários a se comunicarem pela rede telefônica usando o texto. Depois o rádio se incorporou ao celular, depois a fotografia e por consequência a internet. Todas essas incorporações tornaram o aparelho celular em um dispositivo híbrido e com um potencial comunicacional gigantesco.

Aproveitando-se desse potencial de comunicação do dispositivo, o jornalismo começou a utilizar o celular a seu favor. A mobilidade é o principal motivo de sua utilização por jornalistas e pelos grandes grupos de mídia. Equipado com um celular, um repórter poderia estar mais perto do acontecimento e, com isso transmitir, as notícias, por áudio, texto ou imagens diretamente do local. Já existem muitos estudos que abordam a questão da mobilidade no jornalismo e como ela está diretamente ligada ao aparelho celular. Existem muitas definições e termos destinados ao jornalismo móvel, como o foco dessa dissertação é a fotografia, nos deteremos a uma definição mais genérica desse termo:

Definimos jornalismo móvel como o jornalismo baseado no uso de dispositivos portáteis multimídia no contexto móvel com a finalidade de recuperar, apurar, capturar, produzir e/ou editar tanto quanto para enviar de forma remota sem fio e/ou publicar material jornalístico como texto, fotos, áudio, vídeo ou o misto destes recursos. Idealmente todas essas atividades podem ser realizadas com um único aparelho (VÄÄTÄJÄ; MÄNNISTÖ; VAINIO; JOKELA, 2009, p.179)

Entre os estudos sobre o tema, Fernando Firmino da Silva (2013) destaca cinco fases históricas do jornalismo móvel. A primeira e segunda fase compreendem a questão analógica da mobilidade e os primeiros passos da eletrônica, como o telégrafo, câmeras fotográficas, aparelhos de som portáteis (*walkmann*). A terceira fase começa nos anos 90 e marcada pela presença da chegada do digital, principalmente na computação e na fotografia. Nessa época também o celular se afirma como um dispositivo comunicacional.

As tecnologias sem fio e portáteis ainda apresentavam recursos limitados para a prática em termos de hardware, software e redes sem fio. O jornalismo digital encontrava-se ainda na fase transpositiva (MIELNICZUK, 2003, 2004). As rotinas de produção já se ampliam com funções endereçadas à produção para multiplataformas como rádio, jornal e Internet (SILVA, 2013, p.109)

A quarta fase é chamada de ubíqua e é quando o jornalismo móvel se inicia de fato. Nessa época (a partir dos anos 2000) ocorre uma proliferação de redes sem fio ubíquas (*wi-fi*, *bluetooth*, GPRS e 3G) e também a consolidação de dispositivos móveis, principalmente os *smartphones* e *tablets*, que facilitaram o envio de conteúdo para redações, compartilhamento em sites de redes sociais ou qualquer outro ambiente digital. A quinta e última fase apontada por Firmino é a era da alta performance ou pós-PC. Nessa fase, que ainda está em andamento se amplifica a velocidade das conexões, aumentando exponencialmente o número de conteúdo compartilhado. Nesse período se observa o contínuo aprimoramento dos antigos celulares e agora *smartphones*.

Em uma pesquisa recente⁶ estima-se que até o ano de 2020 mais de 90% da população no mundo terá em posse um *smartphone*, esse número hoje já chega a pouco mais de 40% da população. Esse contingente de usuários, que hoje já é muito alto, vem crescendo exponencialmente na última década. Este novo cenário de

⁶ Disponível em: <<http://www.tudocelular.com/mercado/noticias/n45750/90-populacao-seis-anos-smartphone-2020.html>>. Acesso em: 28 de Outubro, 2014.

mobilidade da informação vem mudando a maneira de se fazer jornalismo. A cada ano empresas jornalísticas atualizam suas redações, capacitam profissionais, utilizam materiais feitos pelos próprios leitores, criam novos aplicativos ou maneiras diferentes de se contar uma notícia, tudo na tentativa de acompanhar e entrar no ritmo das reconfigurações que estão acontecendo.

No campo da fotografia, o celular teve seu verdadeiro impacto a partir do início do século XXI, mas foi no final dos anos 90 que foi lançado o primeiro celular com uma câmera fotográfica embutida. Em 1999 a empresa japonesa Sharp lançou o J-Sho4 (figura 3), um celular que possuía uma câmera com 110 mil pixels. Nos anos seguintes as câmeras fotográficas começaram a estar cada vez mais presentes nos telefones celulares, inclusive nos novos *smartphones* que foram lançados no início do século. A pouca capacidade de armazenamento e a baixa qualidade da imagem capturada não chamou muito a atenção dos usuários. Foi somente com o aprimoramento na qualidade da imagem e nas redes de internet para a transmissão das imagens do celular que a fotografia feita com o este dispositivo se popularizou. O celular como um todo se tornou um aparelho muito atrativo para o uso, com interfaces fáceis de manusear e principalmente com a conexão direta nas redes sociais, tornando seu uso expandido em todo o mundo.

Figura 3 - Imagem do telefone J-Sho4 e de uma fotografia feita através dele



O jornalismo começou de fato a utilizar o celular como uma ferramenta de trabalho em meados dos anos 2000. Diversas redações implantaram a figura do "repórter móvel" que munido de um aparelho celular na mão, com boa qualidade de transmissão e captura de imagens, saía para a rua atrás de histórias e matérias, produzindo e enviando o conteúdo diretamente do local. A agência de notícias

Reuters foi uma das primeiras a realizar esse tipo de ação, criando o "*mobile journalism toolkit*" (Figura 4) que continha um celular, um tripé para estabilização da imagem e um teclado com conexão *bluetooth*. Essa iniciativa foi seguida por diversos jornais no mundo, inclusive no Brasil, como a Folha de São Paulo, Jornal do Comércio (PE), Zero Hora (RS) entre outros. Antes do grande boom do celular *iPhone*, o dispositivo mais utilizado para esse tipo de função, "do jornalista móvel", era o aparelho da Nokia N95, que dentro do seu software já tinha um aplicativo específico para edição e envio de imagens por e-mail ou outra conexão.

A fotografia de celular sempre foi uma ferramenta que estava a serviço do fotojornalismo e não uma ferramenta de uso do fotojornalismo. As fotos de celular utilizadas nos portais de internet ou jornais impresso são raramente produzidas por profissionais da imagem, essas imagens são oriundas de outros jornalistas e principalmente de leitores. Mais a frente no trabalho iremos discutir com mais profundidade esses usos e tensões da fotografia feita com o celular. Uma das primeiras coberturas onde fotografias de celular foram utilizadas foi a do atentado nas linhas de trem de Londres em 2005. Na ocasião, sites e canais de televisão se utilizaram de imagens feitas com o celular pelos passageiros que estavam no trem para ilustrar e ambientar os espectadores do acontecimento. Desde então, as fotografias feitas pelos leitores na hora do acontecimento são as que mais são aproveitadas pelo jornalismo, geralmente no ambiente digital. A fotografia de celular passou a ser usada por profissionais da imagem a partir da guerra do Iraque e Afeganistão no ano 2010. Na ocasião, alguns poucos fotojornalistas realizaram a cobertura da guerra com seus próprios celulares, dando uma perspectiva diferente das fotos vistas normalmente nestes eventos. Entre os profissionais que ficaram mais conhecidos está o americano Benjamin Lowy e o coletivo Basetrack. Sobre esse assunto em particular, nós nos dedicaremos no decorrer do trabalho.

Figura 4 - "Mobile Journalism Toolkit" da agência de notícia REUTERS



3 A EXPANSÃO DA FOTOGRAFIA MÓVEL DESDE A INVENÇÃO DA CÂMERA FOTOGRÁFICA

A invenção da fotografia trouxe significativas mudanças na relação do público com as imagens, entre estas alterações podemos destacar duas como as principais: a produção e a recepção de fotografias. Estes dois aspectos vêm se adaptando ao longo do tempo a todos os avanços tecnológicos já desenvolvidos. Quando Daguerre, Talbot e Florence realizavam seus experimentos há dois séculos, provavelmente não imaginavam que o fruto de seus estudos perduraria tanto tempo e com uso tão difundido. É bem verdade que a fotografia como um todo é um camaleão dos meios de comunicação. “Las imágenes son los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio” (BELTING, 2007, p. 265). Hoje, grande parte da população possui ao alcance de suas mãos um dispositivo que, entre inúmeras funções disponíveis, produz fotografias e as disponibiliza em tempo real para quem quiser recebê-las, um potente dispositivo de comunicação: o telefone celular (principalmente *smartphones*) (figura5).

O cenário atual é de uma incontável produção de imagens obtidas através de dispositivos móveis e pesquisas recentes⁷ apontam que em dois anos mais da metade de toda produção diária, mensal e anual será proveniente de aparelhos móveis com uma câmera fotográfica embutida (*tablets* ou *smartphones*). O aparelho celular é um versátil dispositivo de comunicação e se tornou uma extensão do homem moderno: é raro conhecer alguém que não possua um dispositivo móvel, e é nesses dispositivos que estão embutidas as câmeras fotográficas que registram tudo que seu operador quer, de uma maneira simples, apertando um botão. “O efeito de um meio se torna mais forte e intenso justamente por que seu “conteúdo” é um outro meio” (MCLUHAN, 2007, p. 33). A sociedade em que vivemos é caracterizada por este grande fluxo de imagens que transita nos mais diferentes meios disponíveis, físicos ou eletrônicos – tudo gira em torno da imagem, das relações sociais, culturais, políticas e financeiras.

⁷ Dado obtido na revista National Geographic Brasil. Abr. 2012, p. 32.

Figura 5 - Imagem feita na posse do papa Francisco em 2013



O grande *boom* na produção das imagens pode ser considerado um fenômeno recente, de cinco anos atrás. Na medida em que a internet móvel foi evoluindo, com o 3G e agora o 4G⁸, aliado ao crescimento das redes sociais, a fotografia foi se libertando de seus dispositivos mais ordinários. “O celular transformou-se, nas duas últimas décadas, numa tecnologia cultural e num aparelho híbrido voltado para a concepção da ubiquidade e da portabilidade” (FIRMINO, 2009, p. 92). O primeiro celular com uma câmera fotográfica embutida é datado de 1999, mas foi somente com a conexão destes dispositivos à rede de internet, interfaces modernas e uma gama infinita de aplicativos que se conectam com as inumeráveis redes sociais existentes que a sua produção começou a vir a tona, justamente porque se criaram plataformas de divulgação e recepção dessas fotografias.

Antes, só era fotógrafo aquele que carregava consigo uma câmera. Agora, todos possuem uma câmera anexada ao telefone móvel que se associa a outras tecnologias que permitem uma circulação instantânea e a aparição em sistemas de internet (...) (SILVA JR., 2012, p. 6)

3.1 A LIBERAÇÃO DA MÃO

A situação que vemos hoje, deste reservatório de imagens é o que muitos pensadores da atualidade classificam como a pós-modernidade. Que é consequência de uma longa evolução na maneira com que as pessoas produzem essas representações visuais. O ato de produção sempre esteve ligado à mão, foi com elas que foram pintadas as primeiras representações do mundo nas cavernas,

⁸ O 3G e o 4G são tecnologias que permitem operadoras de telefonia disponibilizar conexão de internet para dispositivos móveis.

as mãos esculpíam e pintavam as mais diversas figuras em diferentes plataformas e materiais. Antigamente, pintores e escultores eram comparados a mágicos e feiticeiros, acreditava-se que esse dom era divino, chegava ao produtor pela imaginação e sua mão era guiada a fazer as mais belas imagens (DEBRAY, 1993). Principalmente por ser um trabalho que exigisse habilidade manual, muita prática e talento, é que a produção e reprodução dessas imagens (de uma maneira artística, com uma estética voltada ao real) era feita por um número muito pequeno de pessoas. Foi somente com a chegada de um dispositivo técnico, capaz de produzir e reproduzir imagens de uma maneira mais fácil do que a até então utilizada, que ocorreu a mudança que liberou os artistas desse fazer tão específico.

Com a fotografia, pela primeira vez, a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho aprende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras. A fotografia, graças a aparelhos rotativos fixa as imagens, no estúdio, com a mesma rapidez que o ator pronuncia as palavras (BENJAMIN, 1990, p. 211)

A invenção da fotografia liberou os artistas da responsabilidade de mostrarem a realidade em seus trabalhos. “A fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança” (BAZIN, apud DUBOIS, 1990, p. 31). Foi a partir deste momento que começaram a se criar outras formas de arte e outros conceitos de estética nas artes. Escolas como o cubismo, dadaísmo e surrealismo surgiram para quebrar os antigos paradigmas impostos pelas escolas mais antigas.

O crescimento da fotografia desde sua invenção foi exponencial. Inicialmente apenas vista como uma técnica de reprodução de obras e cenários, logo ela se impôs como uma forma original de arte e conseqüentemente de produção de imagens (BENJAMIN, 1990). Com a facilidade proporcionada pela fotografia, pôde-se, então, distribuir de uma maneira mais massificada as imagens. A recepção de obras de arte através da fotografia e também sua distribuição pelo mundo, alterou culturalmente a maneira com que as pessoas olham imagens icônicas. Benjamin diz que devido a esta reprodução descontrolada, uma obra de arte perde sua “aura”, que pode ser percebida somente vendo uma imagem real, crua, não reproduzida. Para ele, com a tecnicidade na reprodução das imagens (fotografia), isso acaba por se esvaír, muitas vezes até se perder. Independentemente das sensações ao se

ver uma imagem ao vivo, numa folha de papel ou através de um meio eletrônico, a fotografia, desde sua criação, se instala como uma plataforma revolucionária, e desde então suas atualizações (inovações) sempre ganham esse status, de matar, engolir o velho e introduzir o novo. “Toda tecnologia nova cria um ambiente que é logo considerado corrupto e degradante. Todavia o novo transforma seu predecessor em forma de arte” (MCLUHAN, 2007, p. 12). Aconteceu com a chegada das câmeras portáteis da Kodak no início do século⁹, com a fotografia instantânea proposta pela Polaroid, com a fotografia digital e agora com a fotografia móvel.

Quando Walter Benjamin produziu seu famoso ensaio sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, ele chamou nossa atenção justamente para o fato da fotografia ser elemento chave de liberação da produção, reprodução e recepção das imagens. Entre outras contribuições, ele atenta para um ponto comum, discutido sempre quando uma das “revoluções” citadas acima toma seu curso, a de uma democratização estética das imagens.

Entre o autor e o público, conseqüentemente, a diferença está em vias de se tornar cada vez menos fundamental.(...) Com a especialização crescente do trabalho, cada indivíduo foi obrigado a se tornar, voluntaria ou involuntariamente, um especialista em sua matéria. (BENJAMIN, 1990, p. 227)

Sempre quando um novo dispositivo fotográfico é lançado, é retomada a discussão sobre uma popularização da fotografia. A questão levantada por Benjamin é recorrente, já que a fotografia ou o dispositivo fotográfico, foi ficando cada vez mais popular ao longo dos anos. Na medida em que o aparato tecnológico de produção de imagens ficou mais acessível, cada vez menor e mais barato, um número maior de pessoas começou a adquirir estes itens, conseqüentemente aumentando a produção e recepção de imagens.

Por certo os aparelhos, estes pontos centrais da cena atual, ilustram melhor o encolhimento. Progressivamente menores e mais baratos, tendem a ficar invisivelmente pequenos e gratuitos para destarte se infiltrarem nos cantos mais escondidos. (FLUSSER, 2008, p. 184)

Hoje podemos observar essa popularização do fazer fotográfico com a fotografia móvel. O dispositivo fotográfico é ubíquo e onipresente na sociedade e,

⁹ A primeira câmera Kodak 1 foi lançada em 1888 e possuía um formato muito mais prático que as outras câmeras lançadas, era de fácil manuseio e operação, qualquer um poderia operar o aparato.

por isso, as pessoas estão se sentindo cada vez mais instigadas a fotografar: pela facilidade deste ato, pela inclusão nas redes sociais ou simplesmente utilizam a fotografia como uma maneira de se comunicar. A leveza da fotografia digital propiciou novas maneiras de interação com a imagem no mundo atual. Mesmo com este cenário de constantes mudanças, a fotografia continua sendo uma imagem técnica, a pioneira delas. Desde seus primórdios, ela abre ao observador visões de mundo codificado pelo aparelho que registra a imagem e também pelas intenções do operador do dispositivo.

3.2 AS IMAGENS TÉCNICAS E O ATO PRODUTOR

Villém Flusser aponta a fotografia como uma imagem técnica, pois no momento em que um dispositivo começou a intermediar a ação do homem na produção de uma imagem, esta se tornou técnica. “A imagem técnica ou a techno-imagem é a imagem pós-escrita, não mais feita de planos ou superfícies, mas de pontos, grânulos e pixels” (FLUSSER, 2008, p. 8). Os aparelhos que produzem as imagens técnicas são programados para isso, programados por um indivíduo que desenvolve o *software* e *hardware* dentro do aparelho para todas possibilidades de imagens a serem capturadas, claro, dentro das limitações tecnológicas de cada aparato. Somos reféns do aparelho e temos de nos adaptar a suas características, temos de jogar o jogo proposto por eles, “os homens funcionam agora em função dos aparelhos: tornaram-se funcionários que reprogramam os aparelhos” (FLUSSER, 2008, p. 105). Somos funcionários, jogadores e imaginadores, que agem em função dos aparelhos que criamos.

os objetos técnicos vão subordinar a seus poderes todos os momentos da existência; nada nem ninguém lhes escapa. Trabalho e lazer, produção e consumo, educação e esporte, todas as instituições que, progressivamente, constituíram a sociedade vão se aplicar a pôr em ordem, a disciplinar os afetos, os instintos, as pulsões, sob a égide da razão técnica. (MAFFESOLI, 2012, p. 86)

Se criamos um dispositivo que nos permite tirar fotos, editá-las, e compartilhá-las em todas as redes possíveis, faremos isso, pois jogamos o jogo proposto e imaginamos imagens através deste dispositivo.

O reprodutor de imagens, destacado por Benjamin (1990) ou o “jogador/operário” apontado por Flusser (2008), são os indivíduos que hoje produzem de fato as imagens. Essa produção hoje é uma ação diretamente ligada à fotografia móvel, e este ato de fotografar na sociedade atual parece um rito, um movimento programado. “A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar, e a ponta do dedo calcula para poder conceber”. (FLUSSER, 2008, p. 20)

Sob esta fala de Flusser, podemos dizer então que a mão segura o aparelho e o aponta para o acontecimento que deseja registrar. O olho identifica visualmente o assunto. E por fim, o dedo é direcionado até o botão que será pressionado pela ponta do dedo, registrando de fato a imagem técnica (figura 6).

Figura 6 - Imagem de internet



O ato comentado acima é facilmente visto no cotidiano das grandes cidades do mundo, é só observarmos. Pessoas tiram fotos para mostrar onde estão, com quem estão, o que estão comendo e o que estão fazendo, tudo isso, na maioria das vezes, com o dispositivo que as acompanha boa parte do dia, o aparelho celular. Para uma fotografia existir, é necessário uma ação que ordene a captura da imagem, seja ela eletrônica ou manual. Sempre existirá um operador do aparato técnico. Este operador faz exatamente o que a máquina o instiga a fazer:

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo, que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que este “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da tomada), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. (DUBOIS, 1990, p. 15)

O ato de fotografar é o mesmo desde a sua invenção, o que vem se alterando com o tempo são as adjacências que envolvem o processo.

Antes: o fotógrafo decide em primeiro lugar fotografar (isso já não ocorre por si), depois escolhe seu sujeito, o tipo de aparelho, o filme, procura sua melhor lente, determina o tempo de exposição, calcula seu diafragma, comanda sua regulagem, posiciona seu foco, todas operações - e muitas outras ainda - constitutivas do da tomada e que culminam na derradeira decisão do disparo no “momento decisivo” de acordo com a fórmula agora vinculada ao próprio nome de Cartier-Bresson.

Depois: quando da revelação e da tiragem, todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens); em seguida, as provas tiradas iram se envolver em todos os tipos de redes e circuitos, todos sempre “culturais” (em vários níveis), que definirão os usos da foto (do álbum de família à foto de imprensa, da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico, da foto de moda à foto judiciária e etc.). (DUBOIS, 1990, p.85)

A fotografia hoje está cada vez mais automatizada, o uso do filme fotográfico é restrito a resistentes à era digital e por uso artístico ou pessoal. A escolha das lentes, tempo de exposição e profundidade de campo é um uso que somente profissionais ou fervorosos entusiastas utilizam. A fotografia ainda é uma escolha de todas essas categorias, porém, hoje tudo está simplificado no ato de pressionar um botão para a captura, que calcula tudo automaticamente, sem preocupações para o autor da foto. O “depois” citado acima também se modificou com o tempo, ainda é possível realizar estas ações manualmente, mas o que impera hoje é digitalização destes atos. “Fotógrafo amador apenas obedece a modos de usar, cada vez mais simples, inscritos ao lado externo do aparelho. Democracia é isto” (FLUSSER, 2002, p. 30). Na verdade, ainda são feitos de forma “manual”, só que com a ponta do dedo. É com a ponta do dedo que capturamos as imagens, com a ponta do dedo que editamos, cortamos, colocamos filtros estéticos, alteramos a foto como bem entendermos. Por fim, é com a ponta do dedo que a distribuímos para o mundo, através da internet e das redes sociais a que estamos vinculados, as imagens que

produzimos. Todo este processo é atualmente concentrado em um único dispositivo, o aparelho celular.

4 PÓS-FOTOGRAFIA, HIPERFOTOGRAFIA, FOTOGRAFIA DESPRENDIDA: UMA NOVA FOTOGRAFIA É POSSÍVEL?

Os processos digitais já formam uma realidade consagrada no mundo em que vivemos e atravessam praticamente todos os aspectos da produção humana. A fotografia não foge à regra. Salvo alguns entusiastas das artes fotográficas manuais, a produção digital de imagens é soberana entre os usuários. O impacto que a chegada desses processos causou na fotografia já foi amplamente discutido e estudado. Algumas profissões dependentes da fotografia analógica foram extintas, como a de laboratorista ou *revelador* de filmes, mas tantas outras novas surgiram por conta das plataformas digitais. A questão sobre a qual procuraremos nos debruçar agora não deve contemplar as características do que já é uma realidade talhada no nosso cotidiano e sim quais são os próximos passos das transformações fotográficas.

A fotografia digital se firmou entre os usuários que migraram do analógico. Entre os profissionais que utilizavam as câmeras reflex¹⁰, foram preservados os mesmos comandos manuais, as mesmas lentes, as mesmas nomenclaturas, tudo para que a transição fosse a mais facilitada possível. No âmbito amador, o dispositivo fotográfico também foi simplificado, os comandos todos automatizados: bastava pressionar um botão para que a imagem surgisse. A grande diferença estava na materialidade da imagem produzida. Depois do apertar do botão, a imagem era revelada, podia ser tocada, manuseada, rasgada e, com o recurso digital, a fotografia perdeu sua materialidade genuína e ganhou novos modos de subjetivação. “A impressão da imagem sobre um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista; a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte” (FONTCUBERTA, 2010, p.15).

A morte da fotografia já foi anunciada diversas vezes e a cada novo meio de obtenção de imagens que surge, essa discussão vem à tona. A morte ou não de um meio depende diretamente do seu uso e estamos em um momento em que a abundante utilização de imagens está cada vez mais em voga. Para uns, a fotografia digital trouxe medos, dúvidas e aflições. Já para outros, trouxe libertação. E fugindo

¹⁰ Câmera reflex é o aparelho que possui jogos de espelhos para inverter a imagem no visor ocular do aparelho.

do tom apocalíptico que alguns teóricos incitam em relação à fotografia e fotojornalismo - que abordaremos mais adiante - trago as perspectivas de três autores que enxergam no advento do digital uma grande oportunidade de se criarem novos parâmetros na produção de imagens.

4.1 PÓS-FOTOGRAFIA

O conceito de pós-fotografia é destacado pelo acadêmico espanhol Joam Fontcuberta. Para ele, a pós-fotografia não é somente a transição da imagem analógica para a digital. O termo abrange todo um processo desencadeado pelos digitais, desde a obtenção, transição e até a manipulação das imagens obtidas. “Não sabemos se a nova fotografia, a pós-fotografia, salva ou condena a velha fotografia, mas com certeza ela nos situa em numa posição conveniente para fazer uma radiografia do mundo em que estamos” (FONTCUBERTA, 2010, p. 12).

A fotografia digital instaura um “novo grau de verdade” em que as imagens analógicas antes significavam fenômenos de mundo vistos pelos olhos dos outros. Agora, elas transmitem conceitos pessoais a respeito de cada cena do mundo. Com isso, altera-se o contrato visual que a fotografia tinha com a sociedade, toda imagem pode ser digitalmente transformada com muita facilidade, fenômeno que coloca em cheque a produção e utilização das imagens.

A característica principal da era pós-fotográfica está na grande produção de imagens e na facilidade de se ter acesso a esses dispositivos, como destaca Fontcuberta (2010, p. 30).

Há alguns anos, fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje, disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha. A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que a meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso. Seja o beijo furtivo de dois apaixonados ou o choque de um avião contra um arranha céu, nada escapa à voracidade e a indiscrição desse olhar vigilante que se iguala o olho onividente de Deus.

É diante desse cenário que se levanta a discussão: porque se fotografa tanto? Quais são os principais usos da fotografia hoje? Para Fontcuberta (2010) a resposta está bem clara. Basta direcionarmos nosso olhar para a parte da sociedade que

produz o maior número de imagens, os jovens¹¹. Estes, segundo ele, são parte atuante na mudança do significado das fotografias produzidas:

As fotos que eles fazem não são concebidas como “documentos”, mas como “diversão”, como explosões vitais de autoafirmação; já não celebram a família, nem as férias, mas as salas de festas e os espaços de entretenimento. Constituem a melhor plasmação das imagens-kleenex: usar e descartar. Produzimos tanto quanto consumimos: somos tanto homo photographicus quanto simples viciados em fotos, quanto mais fotos melhor, nada pode saciar nossa sede de imagens, a soma da pós-modernidade. (FONTCUBERTA, 2010, p. 31)

É indo de encontro com as ideias compreendidas como pós-modernas que a pós-fotografia se caracteriza como um tipo de imagem instantânea, longe do conceito do momento decisivo proposto por Cartier Bresson: mas instantes diários e perenes, em que tudo pode ser fotografado, mostrado e, logo em seguida, descartado. Segundo Michel Maffessoli (2012), a pós-modernidade se caracteriza pela vontade do outro de “estar junto”, e esse estar junto acontece através dos sites de redes sociais e outros aplicativos oriundos da internet. E para se reafirmar nesse mundo, as pessoas fotografam, mostram para os outros onde estão, o que comem, praticamente tudo. A existência das pessoas baseia-se nas suas presenças na forma de imagem compartilhadas nas redes digitais. Ou como o próprio Fontcuberta define:

Definitivamente, as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para serem guardadas. Servem como exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências, que se transmitem, compartilham e desaparecem, mental e/ou fisicamente... Transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunicação social, como um ritual de comportamento que está igualmente sujeito a normas particulares de etiqueta e cortesia. Entre essas normas, a primeira estabelece que o fluxo de imagens é um indicador da energia vital, o que nos devolve ao argumento ontológico inicial do “fotógrafo, logo existo” (2010, p. 32-33)

Para Ronaldo Henn (2014), comportamentos digitais dessa envergadura são propulsores do que ele designa como ciberacontecimentos, acontecimentos cuja processualidade articula-se, predominantemente, pelas redes sociais digitais. O autor estabelece seis categorias de ciberacontecimentos: mobilizações globais,

¹¹ Uma pesquisa em 2013, revelou que apenas 17% dos adultos, a partir dos 30 anos, são usuários do Instagram. Disponível em: <<http://www.pewinternet.org/2013/12/30/social-media-update-2013/>>. Acesso em: 6 de Julho de 2014.

protestos virtuais, exercícios de cidadania, afirmações culturais, entretenimentos e subjetividades. Desse conjunto, as designadas como subjetividades situam-se entre as que mais intrigam-no. Suscetibilidades, alegrias, sofrimentos, celebrações, nascimentos, mortes. “Os ritos de passagem reiteram-se e reinventam-se: desde os que, em tempos anteriores, eram apenas vividos no universo particular da intimidade até os que já se engendravam publicamente, mas com visibilidade limitada” (HENN, 2014: 147). Segundo ele, os modos de subjetivação contemporâneos, tecidos na textura das redes digitais, são todos, potencialmente, acontecimentos públicos, “e isso dinamiza a cultura, transformando-a: os jornalismo vê-se, às voltas, com narratividades que tocam delicadamente no campo do sensível, do universo qualitativo da proposta fenomenológica de Peirce” (HENN, 2014, p. 148).

Outro fator característico da pós-fotografia é justamente a sua manipulação. É errado manipular qualquer tipo de imagem? As imagens digitais são muito mais propícias e qualquer tipo de alteração e hoje todos nós sabemos que, por isso, quando fruímos qualquer tipo de imagem. já é natural nos questionar sobre sua autenticidade. Uma fotografia artística pode ser alterada e não acharemos nenhuma estranheza nisso: mas uma imagem jornalística, tradicionalmente, está dentro de outro contrato de comunicação (CHARAUDOU, 2005): o da referencialidade. A foto como informação ou documento, pela lógica desse contrato, deve permanecer fiel ao que é capturado, sem alterações. Mesmo assim, ela já faz parte de uma lógica codificada, desde a perspectiva central (MACHADO, 1986), até os efeitos de luz, contraste, corte. Se na era analógica toda imagem era uma *meia verdade*, pois representava uma visão de um indivíduo atrás de um dispositivo que escolhia o recorte de mundo através do seu visor, então a imagem na era da pós-fotografia é uma *mentira por completo*, pois ela passa por vários processos seguintes que vão eliminando os rastros de verdade ainda restantes na imagem – como edição digital, filtros e publicação nas mais diversas plataformas digitais. Utilizam-se as expressões verdades ou mentiras aqui para produção de efeitos: estamos no campo da linguagem em que tudo, em algum nível, é manipulado ou construído (HENN, 1996) e noção de verdade necessitam de flexibilização. Para Fontcuberta (2010), o cenário da pós-fotografia ainda é desconhecido e permite muitas transições, adaptações e reinvenções.

4.2 HIPERFOTOGRAFIA

A Hiperfotografia ou fotografia 2.0 é um termo adotado pelo pesquisador estadunidense Fred Richtin¹². Nesse conceito, a fotografia entra como peça-chave de articulação no ambiente digital, destacando-se sua capacidade de conversação com outras mídias. Ao explorar as novas possibilidades de narrativas e empregabilidade da imagem digital, perpassa as limitações da fotografia analógica. “Com a fotografia se transformando em uma variedade de estratégias de mídia e se tornando parcialmente integrada a uma crescente e sofisticada multimídia, nós devemos procurar criar mais imagens usuais e exploratórias, não apenas as cheias de recursos técnicos e as que chocam” (RICHTIN, 2009, p. 12)

De forma crescentemente intensiva, mais da maior parte do processo fotográfico está acontecendo depois que o obturador é apertado. “Cada vez mais, muito do processo fotográfico irá ocorrer depois que o obturador é acionado. A fotografia se torna uma pesquisa inicial, uma imagem rascunho, tão vulnerável à modificação quanto sempre foi a recontextualização” (RICHTIN, 2009, p.34). A hiperfotografia se caracteriza justamente nas articulações seguintes, feitas depois do *click*. Tirando a parte da edição das imagens, a primeira característica que se sobressai da imagem digital é a maneira como as outras pessoas vão acessar essa fotografia. Hoje em dia, uma das primeiras ações é a de se colocar palavras-chave nos metadados¹³ da imagem. Ao fornecer esta referência, se induz a quem recebe a imagem sobre o que trata a fotografia, como por exemplo, nomes de pessoas, locais, e a descrição da cena.

A imagem no ambiente digital pode se articular com as inúmeras possibilidades do mundo virtual, fazendo surgir um novo tipo de fotografia, como define Richtin (2009, p. 70-71):

¹² Fred Richtin é diretor de PixelPress.org, ex-editor do New York Times, e autor de vários livros. Atuou como professor adjunto de fotografia e comunicações na Tisch School of the Arts da New York University.

¹³ Metadados é a informação que fica armazenada dentro de um arquivo digital de imagem, neste arquivo podem conter informações de autor, data, local, assunto da fotografia entre outros aspectos.

Um novo tipo de fotografia emerge, não um espelho ou janela mas um mosaico. E permite para múltiplos caminhos levando a novas avenidas de exploração – ao hipertexto. Como o espelho de Alice, a fotografia hipertextual pode levar para o outro lado, podendo explorar uma situação social ou criar uma imagem poema. A fotografia não é mais um objeto tangível, um retângulo que lembra uma pintura, mas um imagem efêmera feita de tijolos... A fotografia digital como conhecemos agora, disfarça temporariamente o potencial revolucionário de uma fotografia não como espelhos ou janelas, retângulos estáticos, mas também como um mosaico interativo potencial que faz parte de um conjunto maior de dinâmicas de mídia conectadas... Uma fotografia inteira pode similarmente servir como um nó, a hiperfotografia, ambígua, visual e sem restrições, atraindo o segmento de uma conversação em potencial que leva, se o leitor estiver disposto, a outras fotografias, outras plataformas, outras ideias.

Uma fotografia digital pode deixar de ser somente uma imagem inserida dentro de uma plataforma. Ela ganha potência e capacidade de interlocução com outros assuntos, podendo estimular discussões. Uma imagem, por exemplo, possui quatro cantos e, ao se passar o cursor por cima deles, poderiam surgir informações referentes ao local em que foi capturada, quem são as personagens da foto, como ela foi processada e também para outras informações, como vídeos e textos referentes ao assunto da fotografia em si. Essas possibilidades que se apresentam no mundo digital servem justamente para o fotógrafo atual se relacionar com elas e pensar as suas fotografias nestes moldes e plataformas. É claro que, se em todas imagens houvesse algum aspecto multimedia ou hiperlinks, tudo iria ficar padronizado e sem espaço para criatividade: o que se deve fazer com esses recursos disponíveis é justamente procurar novas maneiras de se narrar, estimulando o fotógrafo a trabalhar mais como um contador de histórias do que simplesmente um caçador de “momentos decisivos”. “O frame fotográfico, que antes era um simples armazenador da imagem, pode agora guardar uma variedade de informações escondidas que ajudam a contextualizar e amplificar os significados da imagem, acessíveis para o leitor interessado.” (RICHTIN, 2009, p. 143)

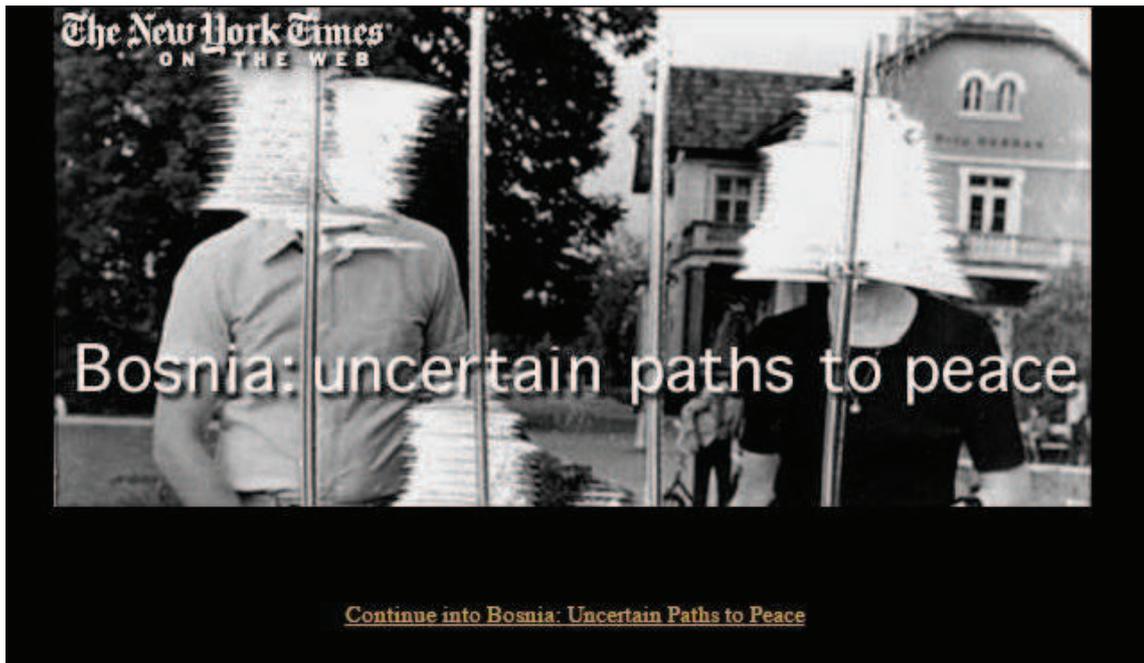
Um dos primeiros exemplos do uso das potencialidades da hiperfotografia foi desenvolvido pelo próprio Fred Richtin e o fotógrafo Gilles Peres ¹⁴ no projeto *Bósnia: Uncertain patch to Peace*¹⁵(figura 7) em 1996, nos primórdios da fotografia digital. Neste projeto foi criado um site mostrando um resumo do que aconteceu

¹⁴ Gilles Peress (nascido em 1946) é uma fotojornalista de renome internacional Trabalhou na documentação de guerra e conflitos, inclusive na Irlanda do Norte, Iugoslávia, Irã e Ruanda. Seu trabalho foi publicado no New York Times Magazine, a revista Du, Life, Stern, Geo, Paris-Match, Parkett Abertura e The New Yorker. Juntou-se a agência Magnum Photos em 1971.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.pixelpress.org/bosnia/>>.

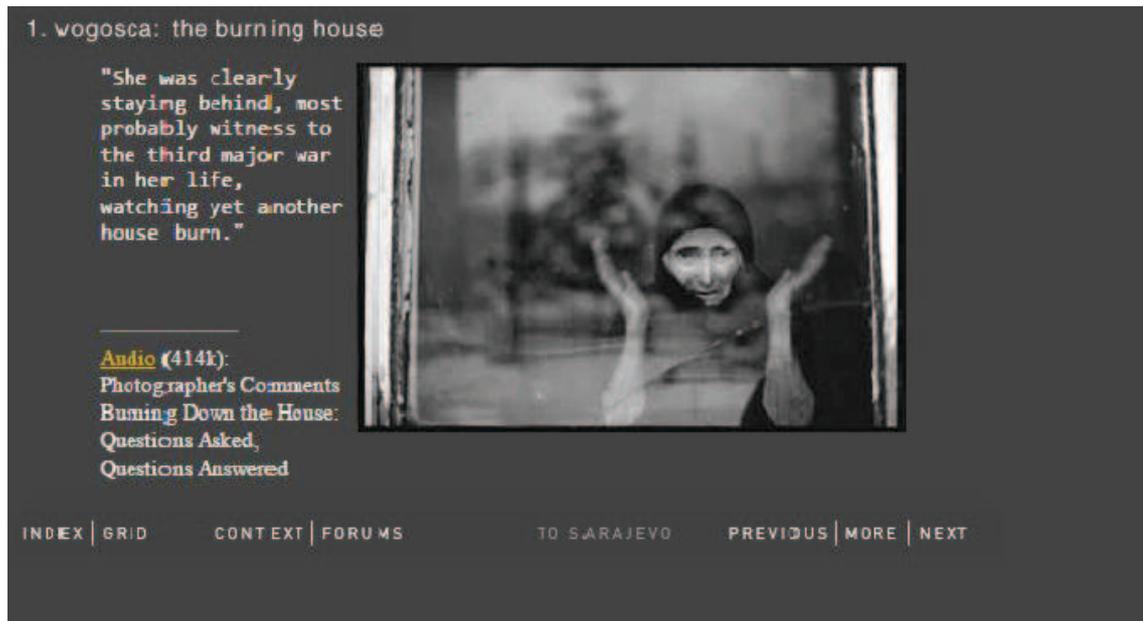
durante quatro anos na guerra da Bósnia, que foi documentada por Peres. Como o próprio autor fala (RICHTIN,2009, p.102), a ideia era criar um ensaio fotográfico que se separasse da usual violência gráfica da guerra e tentasse usar as imagens feitas para descrever uma tentativa de paz.

Figura 7 - Página inicial do projeto desenvolvido por Fred Richtin e Gilles Peres



Para realizar o que foi proposto, os autores se utilizaram de uma variedade de recursos multimidiáticos, como: slideshow, hiperlinks, galeria de imagens, ensaio fotográfico, entre outros. E com isso procuraram transmitir o conteúdo visual produzido de uma maneira integrada, buscando oferecer aos usuários um material mais humano referente ao conflito. No que se refere a seleção das imagens, os autores buscaram não simplesmente agrupar aquelas melhores captadas durante a realização do trabalho, mas sim tentaram conceber a melhor relação de interação entre os elementos que fariam parte da estrutura, do modelo de disposição de conteúdo, o qual articula textos, imagens, links e outros recursos. Também para facilitar o acesso às informações contidas na Web Page, o modelo escolhido primou pela simplicidade no que diz respeito ao layout, visto que, na época em que foi lançado o projeto, as conexões de internet ainda se mostravam bastante aquém das encontradas hoje.

Figura 8 - Pagina do projeto que contém áudio do fotógrafo falando sobre a imagem



O projeto também apresentou uma maneira visual diferente de interação de quem acessava o site, oferecendo uma navegação personalizada. Não há caminho ideal ou específico a ser seguido, mas ele altera-se de acordo com as escolhas realizadas pelo internauta. Quem visita a página do projeto é estimulado a navegar pelo conteúdo, podendo assim “saltar” de uma galeria de fotos para uma rápida consulta a bibliografia sobre o tema, ou mesmo acessar um material produzido pelo *New York Times* ou pela *National Public Radio* sobre os horrores da guerra.

Assim como o jornalista chega ao aeroporto de Sarajevo sem saber aonde ir, qual estória específica explorar, o leitor seria orientado a clicar em imagens sem saber aonde elas conduziam. Ao contrário de um livro ou revista, não havia nenhuma maneira de passar à frente para acessar e selecionar um tópico. Cada clique do cursor colocaria o leitor em outra tela com novas perspectivas e possibilidades desconhecidas. (RITCHIN, 2009, p. 104)

A construção da narrativa do projeto também apresenta inovações. Na página é possível ter acesso a áudios com comentários do fotógrafo sobre as pessoas e as cenas fotografadas. Buscando com isso uma maior sensibilização do usuário, que poderia, paralelamente a visualização das imagens captadas, ter acesso a um material em áudio e texto com o relato dos próprios autores sobre as cenas: são relatos, reações e abordagens as quais ajudam a melhor contextualizar e expandir o conteúdo visual do projeto.

O projeto *Bósnia: Uncertain patch to Peace*, é uma experiência piloto da hiperfotografia e procura explorar ao máximo todas as capacidades da internet de quase 20 anos atrás. O seu aspecto cru e simples são decorrência das limitações impostas pela tecnologia na época. As possibilidades disponíveis hoje são ainda maiores e a fotografia neste processo é apenas um elemento, mas mesmo com essa gama de possibilidades iniciativas como a relatada ainda são escassas e levaram tempo até serem mais usuais na mídia. Se observarmos atentamente a produção de imagens que temos hoje, podemos ver que a fotografia está sendo utilizada de diversas maneiras.

Pode-se dizer que as primeiras manifestações em usar as potencialidades do ambiente digital foram através dos blogs de fotografia, tanto de fotógrafos, como um diário pessoal, até paginas com nomes de empresa, o que é comum em jornais e revistas especializadas. Inicialmente, esses espaços eram somente utilizados para mostrar o que sobrava de uma produção não publicada, muitas vezes mostrando que o profissional constrói uma narrativa em cima de uma pauta, mas na publicação é mostrado apenas uma imagem (em jornais principalmente). Hoje, os blogs de fotografia, principalmente das grandes instituições com o Lens Blog do New York Times e o Framework do Los Angeles Times, trazem à tona discussões acerca do fazer fotográfico atual, destacando diferentes trabalhos – não somente de fotojornalismo – e trazendo questões que estão presente no cotidiano de quem fotografa.

Após os blogs, que continuam a ter um público fiel entre os simpatizantes da fotografia e fotojornalismo, a fotografia começou a se apropriar de outras tecnologias e as incorporar no seu trabalho, como áudio, vídeo e ilustrações. Esses trabalhos são chamados de multimídias e só ganharam visibilidade no ambiente digital, que é o local onde se pode acessar estes trabalhos. Analisar a incorporação de outras ferramentas no trabalho do fotojornalista certamente levaria a outro estudo de mestrado, como não é o foco dessa pesquisa, não vou me alongar no assunto. Mas é impossível não destacar que, atualmente, o profissional de fotografia que não souber se articular com os dispositivos de captação de imagem à sua disposição, enfrentará dificuldades de se manter ou entrar no mercado concorrido da fotografia. “O fotógrafo digital, potencialmente, será tão fortemente ligado a uma multiplicidade de meios - tanto como receptor quanto como produtor - que a comunicação, de

qualquer tipo, se tornará mais importante do que singularidade de sua visão fotográfica” (RICHTIN, 2009, p. 145-146).

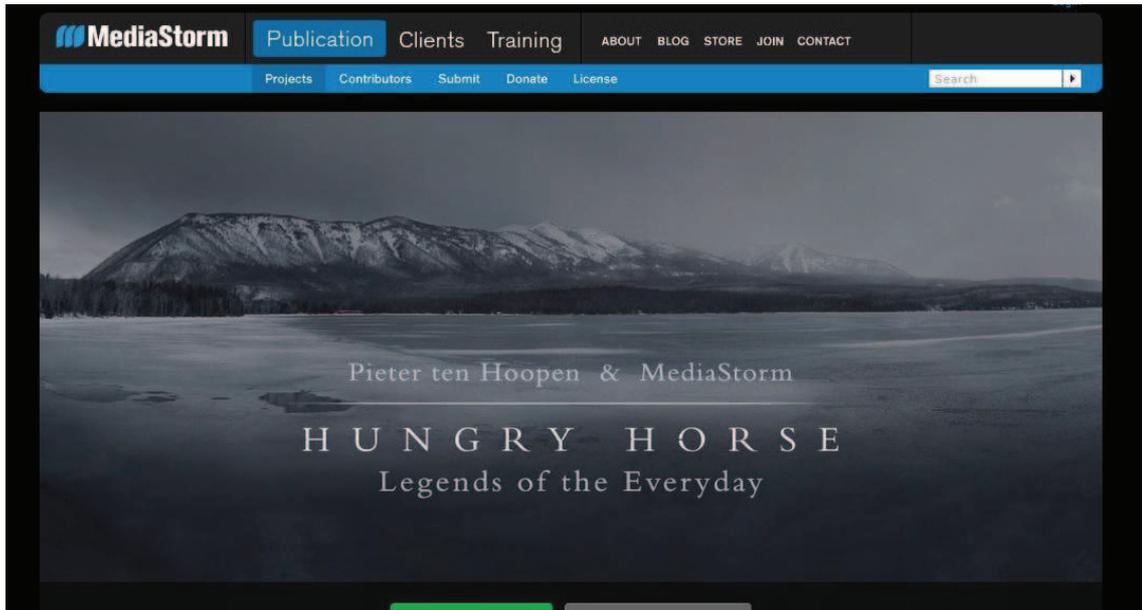
Um exemplo do uso da imagem em movimento por fotógrafos e fotojornalistas é o trabalho desenvolvido pelo website *MediaStorm*¹⁶ que publica histórias, grandes reportagens, a maioria delas desenvolvidas por fotógrafos ou utilizando fotografias, na forma de vídeo. A proposta criada nesse site foi copiada por outras grandes empresas, como *Magnum Photos*, *NY Times* entre outras. A ideia principal presente no *Mediastorm* é apresentar narrativas mais aprofundadas e específicas, onde se tenha tempo para desenvolver uma história de longo prazo. Sobre isso, o próprio criador do site, Brian Storm, comenta:

A maior diferença é reduzir e passar mais tempo com o assunto. Isso não significa apenas tirar as fotografias. É dar a elas uma voz. Para se fazer isso, não basta apenas usar um gravador de áudio ou uma câmera de vídeo para fazer entrevistas. É fazer perguntas que permitam que o assunto dê contexto a estória – para prover o resto da informação necessária para a total compreensão do poder daqueles momentos. Eu não estou sugerindo que nós paremos de tirar fotos; elas são fontes incrivelmente poderosas de comunicação. Mas fotografias requerem contexto para contar uma narrativa mais completa. A melhor coisa para os fotojornalistas fazerem é desacelerar, tornarem-se um pouco mais engajados e passar um pouco mais de tempo em seus projetos de um modo mais íntimo.²¹ (STORM, 2010, p. 11)

Os projetos apresentados no *MediaStorm* apresentam geralmente longas narrativas e a cada ano no máximo quatro novos projetos são lançados, mantendo a ideia de aprofundamento no assunto. Além da grande produção realizada pelos fotógrafos e fotojornalistas que realizam os projetos, existe uma atenção ainda maior com a pós produção dos produtos que são lançados. Todos recebem atenção de algum diretor de fotografia e editores, que ajudam os fotógrafos na construção da narrativa final. Atualmente o *MediaStorm* apresenta em seu site apenas trailers ou vídeos pequenos dos seus trabalhos, disponibilizando o conteúdo total sob demanda e cobrando por esse serviço.

¹⁶ www.mediastorm.com

Figura 9 - Página inicial do site MediaStorm com o último projeto lançado em 2014



Outro grande exemplo do uso potencial da hiperfotografia foi a cobertura realizada pela revista americana Time do furacão Sandy em 2012 (figura 4). Ao saber da chegada da forte tempestade no país, os editores da revista decidiram realizar uma cobertura diferente: sabendo que haveria cortes de luz e que a única comunicação poderia ser através das redes de internet dos dispositivos móveis, decidiram que o acompanhamento fotográfico do acontecimento seria todo feito através do aplicativo Instagram, em tempo real. Para isso, foram contratados cinco fotógrafos profissionais, todos eles identificados e conhecidos por utilizarem a fotografia feita com o celular e com milhares de seguidores dentro dessa rede social específica. Foi a eles solicitado que durante a tempestade só fotografassem com os seus celulares, postando as fotos imediatamente, cada fotógrafo realizando a cobertura de um lugar específico. Outro fator importantíssimo nessa cobertura e principalmente na escolha desses profissionais para a sua realização, é que eles possuem uma rede de seguidores, por vezes maior do que a própria revista. Ao contratar o fotógrafo, eles não estão somente contratando o profissional técnico e de boa qualidade – o que há de sobra no mercado atual - o diferencial desses cinco profissionais é justamente a rede que eles movimentam ao publicar uma foto em uma rede social.

Figura 10 - Imagem feita com o celular pelo fotógrafo Ben Lowy e capa da Revista Time



Ao mesmo tempo que é importante a utilização da hiperfotografia no cenário atual de produção de imagens, é preciso ressaltar que esses recursos devem ser usados com cuidado e parcimônia. Demandar um fotojornalista ou qualquer profissional da imagem a criar projetos multimedias, com hiperlinks e inúmeras contextualizações a todo momento é um desperdício de tempo e trabalho do profissional. O que deve ser encorajado nesse processo da hiperfotografia é justamente a qualidade do material produzido, a busca do fotógrafo por assuntos mais abrangentes e que demande uma maior dedicação dele, e que o resultado desse trabalho seja na forma de ensaios multimedia e novas formas de narrativas.

4.3 FOTOGRAFIA DESPRENDIDA

José Antonio Silva Junior (2012), no artigo “Da fotografia Expandida à Fotografia Desprendida: Como o *Instagram* Explica a Crise da *Kodak* e Vice-versa”, traz o conceito de fotografia desprendida que surge da justaposição da fotografia, das tecnologias digitais e da cultura do uso de dispositivos móveis. A fotografia desprendida é um pouco da pós-fotografia e da hiperfotografia, assim como os três conceitos completam-se. O desprendimento da fotografia está diretamente ligado a uma quase “dependência” de um dispositivo no nosso cotidiano, o aparelho celular:

com ele fotografamos, publicamos e depois interagimos com as imagens que flutuam no mar de imagens da pós-modernidade, é justamente na interação, no sentido comunidade e na experiência desse processo que ocorre o desprendimento.

A fotografia sofreu uma mudança significativa na maneira com que chega aos seus receptores. Na época analógica, as imagens nos eram distribuídas: as olhávamos através do que nos era passado, através de jornais e revistas, principalmente. Hoje, com as especificidades do mundo digital, as imagens circulam nesse ambiente e as vemos através desse local, que podemos acessar a qualquer momento, com liberdade de escolha do que ver e do que não ver.

A distribuição enfatiza o consumo. A circulação faz apologia da participação. Para a fotografia, circular é ter em conta a consideração a desmaterialização dos suportes, a flexibilização das ferramentas de tratamento da imagem e a amplificação dos canais de acesso da fotografia como produção simbólica. (SILVA JR, 2012, p. 4).

A imagem fotográfica é agora desmaterializada, se transformou em códigos numéricos que não podemos mais tocar ou manusear. O único processo manual que fazemos hoje é o simples pressionar um botão, ou nem apertamos nada, simplesmente tocamos a ponta do nosso dedo em cima de uma tela e capturamos uma imagem. Como já falamos antes, a mão foi liberada das tarefas manuais no processo fotográfico, que agora tem cada vez mais importância depois que a imagem é feita.

As tecnologias digitais tornaram a fotografia mais simplificada e onipresente na nossa sociedade. A operação de uma máquina fotográfica acoplada a um dispositivo móvel é autoexplicativa e seu ato é uma experiência lúdica que pessoas das mais variadas idades podem experimentar. Se retomarmos Vilem Flusser (2008), podemos ver o produtor das fotografias de hoje como um operador desse aparato de produção de imagens técnicas e que age justamente como é previsto pelo aparelho. Então, se temos um dispositivo que simplifica o ato fotográfico ao seu mínimo e ainda permite o compartilhamento dessas imagens nas diversas redes sociais que estão disponíveis hoje em dia, o operado irá fazer isso, pois está inscrito no código do aparelho e quem o opera se sente instigado e estimulado a fazer isso. Hoje todo mundo é um produtor, receptor e circulador de imagens.

Ao se pensar em uma fotografia de telefones móveis, essa configuração define uma série de fatores, como a portabilidade, simplicidade de uso, conexão, tratamento e publicação instantâneas e códigos de comportamento. É ao mesmo tempo a síntese entre individualização do uso e massificação da resposta. Entre o mundo heterogêneo a ser visto e a visão singular de quem fotografa em modo desprendido, olhando para o significativo e o banal, reduzindo a distância entre fotografar e observar, uma escrita das ruas, finalmente, uma *flânerie* capaz de registrar o percurso e, ao mesmo momento, permitir sua observação. (SILVA JR, 2012, p. 8)

A fotografia desprendida está diretamente ligada ao dispositivo móvel e a todas as conexões que ele estabelece. “A partir do momento em que o telefone móvel se torna um dispositivo de geração de conceitos e discursos visuais, e não somente conversas entre pessoas, há uma mudança no modo como percebemos não só o aparelho, mas suas aplicações” (SILVA JR, 2012, p. 9). Essa conexão entre o ato fotográfico, subjetividade, e sensação de coletividade proporcionada pelas redes móveis é a principal característica da fotografia desprendida e do momento atual em que a fotografia está inserida. As imagens não somente habitam as plataformas móveis, hoje quase sua maioria está nas nuvens de informação e no fluxo do ciberespaço.

4.4 A FOTOGRAFIA E SEU NOVO “LUGAR”

O fluxo de imagens na nossa sociedade é intenso e estamos cercados por elas, no nosso cotidiano, nas ruas ou no aconchego do nosso lar. É quase impossível passar um dia sem visualizar uma imagem técnica. Vimos que a relação do homem com as imagens foi se alterando com o passar do tempo, e o grande responsável por essas mudanças é a fotografia. Desde a sua criação, ela evoluiu no mesmo ritmo das demais tecnologias criadas pelo homem, afinal de contas, ela por si só é uma tecnologia, sempre se aperfeiçoando a adaptando-se aos meios de comunicação já inventados. Hoje, nos encontramos nesse mar de visualidades, onde produzimos, reproduzimos e consumimos imagens a todo momento.

As fotografias nos cercam. Tão onipresentes são, no espaço público e no privado, que sua presença não está sendo percebida. O fato de passarem despercebidas poderia ser explicado, normalmente, por sua circunstancialidade: estamos habituados à nossa circunstância, o hábito a encobre, somente percebemos alterações em nosso cotidiano. O universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra. (FLUSSER, 2002, p. 34)

Neste ambiente de gigantesca produção de imagens, temos um ator que executa o papel principal nesta trama, o aparelho celular. Já destacamos anteriormente uma pesquisa que aponta a produção de imagens feitas através de dispositivos móveis como sendo soberana a qualquer outro tipo de aparato tecnológico. Todo o dia, milhões de fotos são feitas com estes aparelhos, que estão ligados a nós e estão boa parte das 24 horas diárias ao nosso alcance. Este objeto é uma extensão do nosso corpo. Nos comunicamos neste novo ambiente, onde trocamos mensagens de todos os tipos, e hoje em dia principalmente em forma de imagens.

“O meio é a mensagem” significa em termos da era eletrônica que já se criou um ambiente totalmente novo. O “conteúdo” deste novo ambiente é o velho ambiente mecanizado da era industrial. O novo ambiente reprocessa o velho... (MCLUHAN, 2007, p. 11-12)

Esta nova era em que estamos inseridos tem como grande característica uma mudança na maneira como produzimos e recebemos as fotografias. A fotografia se vê inserida em um meio social em ebulição, onde todas as relações são mediadas através das redes sociais e dispositivos móveis (basta observar as recentes manifestações no Brasil¹⁷) e, inserida neste ambiente, vem sofrendo mudanças, principalmente na sua maneira de distribuição e na mudança do seu polo emissor, que além de produtor é o consumidor das imagens. “O aparelho de distribuição passa a fazer parte integrante do aparelho fotográfico, e o fotógrafo age em função dele”. (FLUSSER, 2002, p. 28)

O ato fotográfico não se alterou desde a concepção da fotografia, mas se adaptou aos diversos meios em que a fotografia foi inserida. Fazer uma foto continua sendo uma ação icônica e repleta de simbolismos. Entre o mundo e o fotógrafo sempre haverá um aparelho – a diferença está no meio com que cada aparelho propaga a imagem. Com o advento da internet e da evolução da fotografia móvel, a fotografia ganhou status de instantaneidade. Roland Barthes, em seu livro a *Câmera Clara*, dizia que a fotografia representava ao infinito o que uma vez já foi, ela dizia: “isso foi”. Hoje, com a velocidade com que podemos narrar os fatos através

¹⁷ Em junho de 2013, milhares de brasileiros foram às ruas protestar por melhorias no transporte e contra políticas do governo. Essas manifestações foram organizadas através das redes sociais e foram amplamente documentadas pela população através de seus celulares e outros dispositivos móveis.

de imagens e compartilhá-los com o mundo, podemos dizer que essa constatação se alterou para “isso sendo”, “isso acontecendo” (SILVA JR, 2012).

Ao mesmo momento em que escrevo estas linhas, ou que o leitor as lê, existe, certamente, mais de uma dezena de pessoas utilizando seu aparelho celular para capturar uma imagem, a qual, segundos depois, estará em alguma rede social, ou possivelmente em portais de notícia na internet. O que nos leva a repensar o fotógrafo amador e o papel que tem desempenhado na mídia, assumindo por vezes o papel de produtor de informação jornalística. A fotografia móvel é hoje uma narrativa instantânea da nossa sociedade, imagens soltas, que juntas podem nos dizer muita coisa sobre o mundo que vivemos. Já vimos neste trabalho quais são as características dessa “nova fotografia” e todas suas implicações e usos.

Vamos agora nos direcionar primeiramente para as potencialidades exercidas pela produção amadora no ambiente jornalístico e por consequência as pressões que essas atividades vêm causando neste ambiente e no trabalho dos próprios jornalistas e fotojornalistas.

5 O FOTOJORNALISMO SOB PRESSÃO

A fotografia esteve desde seus primórdios uma ligação direta com o jornalismo. Na medida em que a imprensa evoluiu, a fotografia foi ganhando mais e mais espaço. Desde 1842 fotografias eram utilizadas como meio de notícias mas, nessa época, é temerário falar da existência do fotojornalismo, que necessita de processos de reprodução que só foram criados no final do século XIX. Mesmo com as limitações técnicas de produção e reprodução, algumas imagens de registros de acontecimentos começaram a aparecer em jornais, como incêndios e comícios. Muitos historiadores e pesquisadores apontam como primeiro fotojornalista o fotógrafo britânico Roger Fenton, que entre 1854 e 55 foi ao front de batalha da Guerra da Criméia para fotografar o acontecimento. Os registros dessa guerra são considerados os pioneiros dessa linguagem.

O fotojornalismo ganhou força quando os aparatos fotográficos ficaram menores e mais práticos de se usar. As vantagens das novas técnicas de reprodução de imagens, que facilitaram o processo de impressão em jornais e revistas, também ajudaram nesse processo. No início do século XX, a fotografia nos meios de imprensa já era amplamente aceita e utilizada e com isso começaram a surgir os primeiros repórteres fotográficos profissionais (SOUSA, 2004), que somente realizavam fotografias jornalísticas para a publicação em periódicos. O fotojornalismo se tornou essencial no registro dessa época e se estabeleceu de vez nesse período.

Com a disseminação do fotojornalismo, e beneficiado das suas abordagens do cotidiano, no sentido inverso dos amadores, que persistiam, no início do século, numa via pictorialista, constroem-se novas formas de representação da realidade e novas grelhas – mais relistas – de leitura do mundo. (SOUSA, 2004, p. 49)

O compromisso com a realidade e com a verdade sempre foi a principal característica do fotojornalismo. Ao longo dos anos, o fotojornalismo construiu um “contrato social” com a sociedade, em que se comprometia a mostrar o mundo através de imagens, de fotografias, de pequenos recortes de tempo e espaço a respeito de um acontecimento. Fotografar é recortar uma realidade espacial e temporalmente sob uma perspectiva. A imagem fotográfica é, através de todas suas alternativas técnicas possíveis (como diferentes lentes, perspectivas, desfoques,

composição e uma infinidade mais de elementos), a construção de um discurso, ou seja, um ato premeditado e com objetivo.

O fotojornalismo logo no seu princípio era apenas um recurso do jornalismo, que ao poucos foi mostrando seu valor informacional e discursivo no processo jornalístico.

O fotojornalismo, como gênero discursivo midiático, constitui-se de imagens, agregadas de mensagens, produzidas por um grupo de indivíduos e transmitidas para outros situados em circunstâncias espaciais e temporais diferentes daquelas encontradas no contexto original de produção, ou seja, trata-se de uma comunicação, aqui entendida como produção institucionalizada de difusão de bens por meio da fixação e transmissão da informação (FAVERO, 2013, p.43).

O jornalismo encontrou na fotografia uma maneira de dar credibilidade a suas agendas. A imagem era uma prova do que tinha acontecido, reforçando o discurso no texto, ao mesmo que a fotografia é um símbolo repleto de informações que contam histórias. Um bom ensaio fotográfico pode dizer as mesmas coisas que um texto de duas páginas em um jornal.

A fotografia leva outro princípio inscrito em seus genes: a suposição de veracidade. Por sua aparência, a fotografia não só é depositária de verossimilhança (qualidade da visibilidade), mas também de veracidade (qualidade do discurso). Por um lado, transcreve o real com fidelidade; por outro, infunde no fotógrafo uma aureola de honestidade.

5.1 A QUEBRA DO CONTRATO SOCIAL FOTOGRÁFICO

Existe uma necessidade intrínseca ao ser humano de consumir imagens. Isso acontece desde as pinturas rupestres nas cavernas. A fotografia supriu e supre até hoje esse desejo. O fotojornalismo, por sua vez, além de suprir esse desejo dos leitores, atende a um “contrato social” estipulado por sua conexão ao jornalismo, que demanda imagens verídicas, fotografias imbuídas de “verdade”. A grande questão é que esse “contrato social”, durante o século XX, foi aos poucos se quebrando. É possível acreditar em todas as fotografias vistas em jornais ou portais de notícia na internet? Provavelmente grande parte do público ainda acredita nessas imagens, mas muitos já duvidam de sua concepção e veracidade, inclusive, duvidam da totalidade de imagens que consomem.

Neste momento daremos um grande salto no tempo, já que a evolução das técnicas e equipamentos fotográficos está mais detalhado nos primeiros capítulos da dissertação, tornando desnecessário retomar novamente os pontos já abordados. Passamos da fotografia jornalística feita no início do século XX para a fotografia digital do final deste século. O fotojornalismo nesse espaço de tempo sofreu inúmeras transformações tecnológicas, que automatizaram muitos dos processos envolvidos na produção das imagens, mas todo esse avanço pouco alterou o seu fazer. O ato fotográfico continua sendo uma ação icônica, cheia de significações e construções de sentido a cerca da imagem produzida e recebida.

A chegada do digital colocou a fotografia e principalmente o fotojornalismo em questionamento. Na medida em que a edição digital e a manipulação de imagens começaram a se tornar públicas e discutidas, a fotografia de imprensa foi perdendo sua credibilidade. Casos como o da capa da revista Time de 1994, em que a foto do acusado de assassinato OJ Simpson foi “escurecida” intencionalmente pelos editores da revista, dando um tom racista à publicação, constitui-se em um exemplo. Também temos exemplos no fotojornalismo, em que alguns elementos são subtraídos (apagados) de fotografias para ressaltar um ou outro objeto em uma imagem. É o caso da imagem do fotógrafo Brian Walski (figura11), que montou uma fotografia através de dois frames capturados. Ele selecionou os elementos mais impactantes de cada imagem e as juntou, montando uma fotografia mais significativa do que as duas que tinha como opção inicial.

Figura 11 - Montagem que mostra a composição feita pelo fotógrafo Brian Walsky e o resultado



Hoje vemos exemplos de manipulação de imagens em todas as atividades fotográficas. Em algumas, como na área da publicidade, o uso delas é comum e recorrente e já não chama mais atenção nem causa revolta quando seu uso é evidenciado a panos limpos. O jornalismo e o fotojornalismo não aceitam nenhum tipo de manipulação nas imagens publicadas, e quando evidenciada, os executores de tais alterações são punidos, como nesse caso do fotógrafo do Los Angeles Times, que foi demitido após a descoberta da alteração e também tantos outros que se sucederam no decorrer dos anos. A manipulação de imagens não surpreende mais ninguém e por isso as fotografias são colocadas em questionamento atualmente. É importante ressaltar que a manipulação de imagens ocorre muito antes do surgimento do digital. Na época dos grandes ditadores, como Stálin e Hitler, era comum que algumas pessoas não desejadas fossem “removidas” manualmente das fotografias. A fotografia digitalizada quebrou de uma vez por todas a relação entre foto e realidade. Entramos em uma era em que ninguém poderá dizer se uma imagem é verdadeira ou falsa.

A chegada dos processos digitais popularizou a fotografia em uma escala jamais vista. Quando as câmeras digitais começaram a se estabelecer no mercado muitos teóricos bradaram que o fotojornalismo estava com os dias contados, justamente porque agora todo mundo tinha acesso a uma câmera fotográfica. É

interessante constatar que a cada nova grande popularização da fotografia o fotojornalismo é colocado em cheque. Foi assim com a chegada das famosas polaroids, com a chegada do digital e agora com o fenômeno de produção da fotografia móvel. Todos esses novos movimentos em que o fotojornalismo está inserido contribuem para essa dúvida quanto ao seu fazer, à sua função. O fotojornalismo está sob pressão.

[...] quem precisa dos fotojornalistas e dos filtros a que estão submetidos? Será que estamos frente ao desaparecimento da neutralidade objetiva da fotografia outorgada pelos meios de comunicação? Ou estamos enfrentando algo de novo que vai além do real fotográfico, estamos diante da contestação incontestável da subjetividade, que somado ao conjunto é a realidade em si mesma. (MARZO, 2006, p. 8).

O fotojornalismo passa hoje por um novo momento de questionamentos, principalmente pelo crescimento da “fotografia desprendida”, da qual falamos anteriormente. Há uma mudança no jogo midiático que evidencia esta pressão exercida no fotojornalismo e esta mudança está no âmbito da circulação e distribuição das imagens.

O jornalismo está mudando, o fotojornalismo também. E aqui não podemos nos esquecer do digital, e da rapidez com a qual a informação está se espalhando, dificultando o impacto e a novidade. Outro conceito que anda se espalhando rapidamente é o de que hoje todo mundo fotografa. Ora, na verdade, o mundo sempre fotografou tudo o tempo inteiro. O que acontece hoje é a circulação mais rápida destas imagens pelos vários blogs, sites, albums digitais, etc. (PERSICHETTI, 2006, p. 186)

Esse pensamento é completado por Vilches (2006, p. 161):

A migração da fotografia analógica para digital supõe uma verdadeira revolução no tempo de recepção, que tem efeitos diretos sobre uma nova concepção do valor de uma imagem. A incorporação das tecnologias digitais supõe a passagem da relação temporal da fotografia com a realidade a uma relação temporal baseada exclusivamente no tempo de sua distribuição e na eliminação das barreiras do espaço.

5.2 O FOTOJORNALISMO RECONFIGURADO

O fotojornalismo passou pelos três momentos descritos no capítulo anterior. A pós-fotografia serviu como um período de adaptação ao meio digital do

fotojornalismo. As fotografias eram apenas reproduções digitais das imagens, e aos poucos foram se “soltando” nas plataformas da internet. A hiperfotografia liberou a fotografia de suas antigas atribuições estáticas e deu um maior potencial informacional a uma foto no ambiente de rede. As imagens feitas pelos fotojornalistas são articuladas com outras mídias ou outras informações.

(...) o fotojornalismo atual se constitui como um conjunto de práticas expandido, onde não só o estatuto da singularidade do fotógrafo como agregador de um certo conjunto de competências é posto em questão, como o mesmo passa a ser não somente um fotógrafo, mas um analista e construtor de sistemas que integra as tecnologias fotográficas com as digitais, em um mundo que é totalmente binário no que diz respeito à produção, tratamento e circulação de imagens (SILVA JUNIOR, 2008, p. 3).

E Richtin (2009, p. 70) complementa:

A fotografia digital como conhecemos agora, disfarça temporariamente o potencial mais revolucionário da imagem não como espelhos e janelas, retângulos estáticos, mas também um potencial e interativo mosaico que se torna parte de uma gama mídias dinâmicas e conectadas.

A fotografia desprendida representa o momento atual de grande produção de imagens, em que não existem mais separações entre produtores, consumidores e editores de imagens. Essas funções são exercidas por qualquer pessoa e centralizadas em apenas um dispositivo técnico. Bilhões de imagens são despejadas na “nuvem” da internet por dia. Dentre essas imagens, muitas retratam acontecimentos que correm o mundo inteiro. A maioria delas é feitas por amadores, sem nenhuma pretensão de se construir um discurso imagético desses fatos mas, mesmo assim, fotografam e distribuem as fotografias para o mundo. O fotojornalismo vem sofrendo uma pressão intensa deste ambiente atual e está sendo questionado novamente.

Os constantes avanços nas tecnologias de produção e distribuição de imagens permitiram que os não-profissionais da imagem se dessem conta de que é possível produzir fotografias ou vídeos que não são tão diferentes do que eles vêem na grande mídia, e muitas vezes com distribuição mais rápida do que eles veriam em algum meio de comunicação. A facilidade para a produção de imagens tem incidência também no mercado de trabalho dos fotojornalistas. Em junho de 2013 aconteceu um fato que ilustra o momento vivido pelo fotojornalismo e também nas redações. O jornal americano *"Chicago Sun Times"* demitiu todo seu departamento

de fotografia e passou a responsabilidade de fazer as imagens do jornal para os repórteres de texto com seus *smartphones*. A medida desempregou 28 fotojornalistas, alguns com anos de profissão e muitos deles com premiações importantes no meio fotográfico. Porém, o caso do *Chicago-Sun Times* não é o primeiro. Quem idealizou e pôs em prática essa demissão em massa foi o consultor Tim Knight, que já havia feito exatamente o mesmo anteriormente no jornal *Newsday* (ao eliminar o departamento de fotografia), sempre com a justificativa de corte de custos e a readaptação da empresa aos novos rumos da comunicação.

A ação realizada pelo jornal *Chicago Sun Times* trouxe novamente a discussão do papel da fotografia dentro do jornal e principalmente a questão da sua recepção. Silva Jr (2014) enxerga essa ação e momento como uma ultrapassagem de valores culturais, que atinge todo o processo jornalístico:

De certo modo, acreditar na superação dessa questão (troca de fotógrafos por repórteres) se justifica ao aceitar a ultrapassagem de um contrato culturalmente assente. O que temos é a popularização consolidada da fotografia digital em bases sociais, com usos vernaculares (SILVA JR, 2013, p. 66), que traz a modificação de hábitos de consumo do observador. Este, ao seu modo, já está acostumado a determinados contextos de observação de fotos e tolera com mais facilidade esse tipo de imagens, feitas com câmeras de baixa resolução, celulares e sem um conjunto de gramáticas específicas do fotojornalismo. Para um modelo de trabalho determinista, nem sempre suscita como diferencial a maior densidade discursiva de uma imagem, na qual está em jogo fundamentalmente o ponto de vista que nos mostra determinada fotografia, o olhar que o fotógrafo nos oferece. (SILVA JR, 2014, p. 58)

Por mais radical que seja essa medida tomada no jornal americano, essa decisão é compreensível. Mas ela só se justifica pelo ponto de vista empresarial e capitalista. Sendo assim, existe uma mudança substancial no conteúdo produzido por essas empresas de comunicação, que deixam de cobrir temas mais densos, de grande profundidade e apuramento para se concentrar a assuntos mais objetivos, com pouco tempo de permanência no imaginário do receptor. Além, claro, de se ter uma valorização do conteúdo de entretenimento, principalmente no ambiente online dos jornais. O fotógrafo precisa, então, se inserir nesse cotidiano e saber transitar nessas "novas linguagens" impostas ao fotojornalismo.

As rotinas do jornalismo atual trazem, cada vez mais, para os profissionais, uma sobreposição de tarefas. Em um cenário ideal, esse profissional multifacetado seria o multimedia, que transitaria por todos estágios da produção da notícia. O que

temos na realidade é uma verdadeira sobreposição de tarefas, em que o repórter tem que escrever o texto, tirar a foto, enviá-la antes de todo mundo e apurar as informações. Ou então é o fotógrafo quem deve fazer foto, vídeo, editar esse material e por vezes até gravar entrevistas para repórteres. Essa é uma situação recorrente na atualidade e o profissional que não tem a capacidade de operar esses sistemas não está apto a trabalhar em um veículo de comunicação.

O fotojornalismo vem aos poucos, redefinindo seu papel dentro de uma estrutura comunicacional, ou seja, as imagens de grande valor informacional, as pautas de *hard news* e os acontecimentos que irrompem a qualquer momento não estão sendo cobertos por profissionais de imagem das empresas de comunicação. As fotografias que são publicadas são, cada vez mais, de amadores ou de agências de notícias. O jornal dificilmente desloca algum de seus profissionais de imagem para situações como essa, porque sabe que algum já terá fotografado o acontecimento e essas imagens já estarão disponibilizadas nas redes sociais ou em agências depois.

Na medida em que o fotojornalista de jornal perde espaço na captura de imagens objetivas e informacionais, ele ganha uma significativa oportunidade para desenvolver um trabalho mais autoral e documental dentro da publicação. As pautas destinadas ao departamento de fotografia tendem a ser agendadas e raramente são notícias do dia seguinte. Desta forma, o fotojornalista tem espaço e tempo para realizar um trabalho com maior profundidade, ao contrário do seria se fosse uma pauta factual. Essa discussão não justifica a não utilização de fotógrafos profissionais nas pautas mais comuns. A qualidade da imagem produzida por estes profissionais seria, devido não somente ao domínio da técnica, mas também da reflexão envolvida na escolha do recorte do que será apresentado na imagem final, muito maior do que a de uma fotografia obtida por um amador ou um repórter. Mesmo em coberturas mais frias, como entrevistas e declarações públicas, por exemplo, as fotografias surgem nas interjeições, nos silêncios, nas expressões faciais. Exige-se para isso, um modo de interação fotógrafo – cena – sujeito (SILVA JR, 2014). Enquanto um amador ou repórter munido de um dispositivo móvel produz uma ou duas fotos utilizáveis, o fotojornalista produz uma quantidade maior, com diferentes abordagens de discurso. Por mais que a solução da fotografia rápida seja barata e funcional, ela tem um tempo de duração muito menor do uma fotografia profissional. Essas imagens feitas com dispositivos móveis servem como um

ativador da notícia, mas depois são substituídas pelas fotografias feitas pelos profissionais, que consolidam o acontecimento. O fotógrafo tem que abordar o assunto a ser fotografado de uma maneira diferente do que já foi feita por quem já publicou a imagem nas redes sociais ou no site do jornal. Por isso agora, cada vez mais, entra em campo a qualidade técnica e discursiva do fotógrafo, que deve apresentar diferentes possibilidades de narrativas sobre um tema que já foi documentado inicialmente.

A respeito do assunto, Silva Jr (2014, p. 69) traz uma diferenciação importante no status atual do fazer fotográfico:

que, ao acumular repórteres e fotógrafos em um mesmo sujeito operacional, ativa-se um princípio de orientação do discurso visual segundo uma ordem diversa, externa ao percurso da fotografia. Em outras palavras, se é verdade que apertar um botão e gerar uma imagem é um ato cada vez mais fácil, a distância entre essa foto e uma fotografia de notícia pode ser tão grande quanto a daquele aficionado de futebol de fim de semana e um jogador profissional. É certo que a fotografia não é somente digital em sua materialidade, e sim, na sua correspondência constituída por todos os mecanismos perceptivos e também por vetores culturais que vão determinar padrões de observação para a sociedade da informação que temos.

A diferença entre uma "foto" e uma "fotografia", portanto, caracteriza "foto" como aquela imagem que não é pensada, que é produto do simples apertar de um botão, sem a intenção de incorporar aspectos técnicos ou discursivos na imagem. Como Flusser (2002) diz, é resultante da programação do dispositivo que é operado pelos seus funcionários (amadores e outros repórteres que não tem afinidade com a fotografia) que fazem exatamente o que a máquina que eles possuem lhes propõe: fotografar e depois publicar no ambiente online. A "fotografia", por sua vez, é aquela feita por aqueles que dominam a linguagem fotográfica e do fotojornalismo e, portanto, conseguem articular uma série de discursos na tomada de uma imagem. Geralmente o fotógrafo profissional tem conhecimentos de ótica, fotoquímica (na época analógica), de perspectiva e outras características. Ao aplicar esse conhecimento numa imagem, ele sabe controlar a sua fabricação e prever o resultado final.

O regime atual de produção de imagens está vinculado a uma ideia de que ao apertar o botão fazemos uma imagem. Porém, a automação desse ato não deixa precedentes negativos, justamente por sua simplicidade. Ao mesmo tempo em que apertamos um botão para fazer, apertamos outro para apagar e assim segue

infinitamente e, podemos dizer, que aqui reside a diferença entre a foto e a fotografia. A eficácia de uma imagem produzida por um amador ou alguém que não domine as faculdades fotográficas está ligada a esse "modus operandi" da atualidade e se esta foto adquirirá valor jornalístico é uma questão de acaso. E esse fato faz decair a qualidade do material que vimos em sites e jornais, principalmente pelos usos dessas "fotos" e não de "fotografias" feitas por profissionais.

Esse cenário atual de produção, distribuição e consumo de imagens tem forçado o fotojornalismo a uma reconfiguração de suas práticas. Dentro do jornal, o papel da fotografia vem se alterando, passando de uma produção mais informacional e factual para uma com o foco em fotografia autoral e muitas vezes documental, podendo-se dizer que muito parecida com as revistas especializadas em fotografia, que surgiram nos anos 20. O fotojornalismo reconfigurado se encontra hoje em redações que estão abertas a novas possibilidades de produção e distribuição das notícias, e por isso podemos citar os jornais clássicos como o *New York Times*, *Los Angeles Times*, *El País*, *The Guardian*, que também estão passando por as mudanças já citadas, mas estão cada vez mais voltando sua produção à qualidade do conteúdo. Portanto existe uma demanda de produção fotojornalística de qualidade que paulatinamente está sendo influenciada ou até mesmo assumida por profissionais *freelancers* que saíram das redações e estão dedicados a retratar assuntos e conteúdos sob demanda.

Em um recente relatório lançado pelo Nieman Lab¹⁸, um instituto de pesquisa sobre o futuro do jornalismo que convida pesquisadores e especialistas do jornalismo para prever o que será tendência no ano seguinte, chamou a atenção uma previsão do pesquisador C. W. Anderson. O autor do clássico relatório sobre o Jornalismo Pós-Industrial acredita que 2015 será o ano de um jornalismo mais "devagar" e dedicado a conteúdos específicos e bem trabalhados. Esse jornalismo deve se expandir para as redações e não ficar somente restrito à internet. A reconfiguração do fotojornalismo passa diretamente por esse tipo de trabalho mais devagar e especializado, com um tempo necessário para o fotógrafo desenvolver diferentes abordagens sobre seus objetivos e com isso aprimorar a narrativa visual.

Outro aspecto importante neste "novo" fotojornalismo é a sua constante articulação com outros dispositivos de captura e também de distribuição de imagens.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.niemanlab.org/collection/predictions-2015/>>. Acesso em: 13 de Dezembro de 2014.

Com os avanços tecnológicos, o fotojornalista está deixando de ser um profissional de fotografia propriamente dito, aquele que só faz imagens estáticas, e está se tornando um profissional da imagem, que pensa em soluções imagéticas para a pauta, e para isso utiliza todas possibilidades além da fotografia, como vídeos, *timelapses* e outras técnicas. A utilização do vídeo por fotógrafos é um assunto que ainda gera incômodo entre profissionais mais saudosistas, mas como já abordamos nesse trabalho, a realidade do mercado exige que profissionais saibam operar as diferentes formas da imagem. No ambiente de uma empresa de comunicação, os vídeos são geralmente utilizados no formato de curta duração, como chamadas para matérias ou pequenas entrevistas.

Os formatos de webdocumentários (que misturam vídeos, fotografias e entrevistas sob uma estética fotojornalística) também têm ganhado bastante destaque nos últimos anos. A utilização dessa linguagem começou a surgir quando as câmeras utilizadas pelos fotojornalistas começaram a ter nas suas funções a gravação de vídeo. Empresas conhecidas mundialmente por desenvolver ensaios fotográficos, como a MediaStorm, Magnum Photos, VII Photo começaram fazer esses pequenos documentários ou matérias mais aprofundadas. Os projetos desenvolvidos por essas empresas influenciaram as grandes redações do mundo, que hoje possuem sua própria produção nesse formato: é o caso do NY Times Video¹⁹ e também da TV Folha²⁰ que possuem canais próprios de vídeo.

Com o crescente número de produtos multimedia, o fotojornalismo seguidamente tem se articulado com outras técnicas de representação visual além do vídeo, como ilustrações, infográficos, uso de geolocalização, entre outras ferramentas. A matéria especial Snowfall²¹ realizada pelo NY Times em 2012 inaugurou esse tipo de publicação online, combinando elementos visuais, sonoros e de computação gráfica. Neste caso específico, toda a produção de imagens, vídeos e sons foram feitos por fotojornalistas e o produto final da reportagem demorou meses para ser apurado e publicado.

A relação entre fotografia e vídeo é atualmente quase indissociável, como será apresentado adiante. A reconfiguração do fotojornalismo passa também por uma simplificação do fazer fotográfico e principalmente, pela articulação das

¹⁹ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/video/>>. Acesso em: 14 de Dezembro de 2014.

²⁰ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tv/>>. Acesso em: 14 de Dezembro de 2014

²¹ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek>>. Acesso em: 14 de Dezembro de 2014

imagens nos ambientes digitais. Existe um paradigma fotográfico na atualidade: devido à grande profusão de câmeras, principalmente nos celulares, amadores estão tentando fazer fotos parecidas com as de profissionais, e para fazer isso, se utilizam das ferramentas disponíveis que possuem de transmissão para fazer essa imagem chegar rapidamente a redes sociais ou outros sites. Isso é inevitável, sempre quando algum acontecimento irrompe em qualquer lugar do mundo, as pessoas se sentem interpeladas a registrar o momento, tentando muitas vezes repetir o que vêem em jornais ou sites de notícia, e elas fazem isso do jeito que elas sabem, com o celular.

Esse fazer fotográfico amador cria uma estética fotográfica única que segundo Fontcuberta (2009, p. 34) é uma estética do "*snapshot*", do instantâneo, do acidente, do fora de quadro e tremido, e é justamente dessa maneira crua que esse tipo de fotografia está mudando a estética fotográfica, do fotojornalismo como um todo. Ainda segundo ele, da mesma maneira com que as câmeras Leica mudaram a estética da fotografia no século passado, o mesmo está acontecendo agora com a chegada das novas tecnologias de captura e distribuição de imagens. As fotografias feitas com dispositivos móveis pelos amadores no local do acontecimento, em sua maioria antes das imagens feitas pelos profissionais, são imagens de testemunho, imagens que dizem: "estamos aqui!". E esse "estar aqui" se configura em uma representação gráfica confusa, imprecisa, tremida e defeituosa esteticamente, que como fotografia feita por um fotojornalista nunca passaria pelos critérios de edição para uma publicação, mas que curiosamente para os não-profissionais são critérios positivos e eles se convertem automaticamente em afirmações de imediatez, de veracidade e de documentação, dando uma credibilidade maior a essa imagem. Fontcuberta (2009, p. 34) ainda completa: "Se hoje eu tivesse que fazer uma imagem fotojornalística, para dar a ela um aspecto mais "autêntico" e "real" eu a faria mais borrada e com uma granulação maior".

Entendendo a potencialidade dessa imagem mais "crua" e intimista que é produzida através dos dispositivos móveis, muitos profissionais começaram a realizar coberturas fotográficas com o celular. O fotógrafo da Magnum e um dos primeiros a utilizar o celular em suas reportagens, Christoph Anderson, comenta em entrevista concedida ao pesquisador Fred Richtin (2013, p. 69) no livro *Bending the Frame* as razões de se utilizar o dispositivo na reportagem, dizendo que esse tipo de fotografia possibilita uma linguagem visual que faz sentido para a nova geração. E,

conforme o fotógrafo, talvez o que os fotógrafos mais clássicos entendem como fotografia verdadeira esteja ultrapassada e não se comunique mais com a realidade atual. Esse tipo de fotografia mais clássica se torna muito exótica para nova geração de espectadores. Quando a fotografia de celular no jornalismo começou a ser praticada (principalmente em zonas de conflito ou guerras, como nas do Iraque e Afeganistão, a partir de 2010) muitos fotógrafos mais puristas começaram a reclamar dizendo que essas imagens eram muito artísticas, com a implementação de filtros estéticos que não condiziam com a realidade. Anderson ainda completa dizendo que fotografias menos sofisticadas e feitas com dispositivos de uso popular se comunicam muito mais com as audiências atuais do que uma fotografia feita por uma fotojornalista clássico.

Compreendendo esse cenário atual e também buscando novas estéticas e plataformas de distribuição de imagens, muitos fotógrafos estão fotografando com seus celulares e divulgando essas imagens nas redes sociais, como *Instagram* e *Facebook*. Como já dito antes, a fotografia feita por fotojornalistas com celular começou no período das guerras do Iraque e Afeganistão nos anos de 2009 e 2010 e um dos primeiros fotojornalistas a ganhar destaque com esse tipo de imagem foi o fotógrafo que já foi comentado nessa dissertação Ben Lowy, ele inclusive ganhou um importante prêmio com a cobertura nessa guerra. Outra iniciativa de destaque nesse período foi a realizada pelo coletivo *Basetrack*²², liderado pelo fotógrafo Balazs Gardi, que acompanhava o trabalho diário de um batalhão lotado no Afeganistão e registrava cenas desse dia a dia somente com o celular. O trabalho também encorajava os próprios soldados a fotografarem com seus celulares, o resultado foi uma visão pessoal e intimista da guerra (figura 12).

²² Disponível em: <<http://www.balazsgardi.com/basetrack/>>. Acesso em: 14 de Dezembro de 2014

Figura 12 - Imagens do projeto Basetrack realizado pelo fotógrafo Balazs Gardi (2010)



A fotografia hoje está diretamente ligada à sua distribuição e interlocução com outras mídias e o fotojornalismo reconfigurado deve se ligar a esta corrente. Apesar do fotojornalismo clássico estar mais vivo do que nunca, produzindo imagens fortes e documentando diariamente o que o que ocorre no mundo inteiro, é preciso dar um passo a frente. O novo fotojornalismo se configura como uma mistura de práticas do passado, presente e futuro, articuladas juntas e disponibilizadas em produtos analógicos e principalmente digitais. A todo momento novas iniciativas surgem como forma de narrativas visuais usando a fotografia, seja ela analógica, digital com celular ou com filme. Nos protestos realizados na Ucrânia no início de 2014 a fotojornalista britânica Anastasia Taylor Lind foi pautada para cobrir o protesto de uma maneira diferente do que se veria nas mídias convencionais. A sua ideia foi produzir retratos dos combatentes com uma câmera analógica Rolleiflex e, ao mesmo tempo que fazia a fotografia, ela filmava o retrato sendo feito (através do visor da câmera) com seu celular. Assim que o retrato estava pronto ela postava o pequeno vídeo/retrato nas redes sociais, criando um relato silencioso do que estava acontecendo na região (figura 13)²³.

²³ Disponível em: <<http://instagram.com/p/k7DMoLgD1S/?modal=true>>. Acesso em: 14 de Dezembro de 2014

Figura 13 - Retrato de combatente na Ucrânia, foto de Anastasia Taylor Lind (2014)



Neste mar de imagens disponíveis se faz necessário filtrar, curar, editar as fotografias mais significativas, que expressem algo que valha a pena informar e recircular no mundo conectado de hoje. No final de dezembro de 2013 um atentado a bomba vitimou um jovem de 16 anos em Beirute²⁴. As imagens feitas pelos fotojornalistas neste acontecimento mostravam a ação do resgate, o jovem ensanguentado, a devastação causada pela bomba. Imagens que passam a impressão de que já as vimos, de tão corriqueiros que são esses acontecimentos e de quão repetitivas que essas imagens feitas pelos profissionais se tornam. Entre essas imagens, a mais icônica foi tirada pelo amigo da vítima, antes da explosão acontecer. Uma “selfie” (figura 14) em grupo mostrava os jovens felizes antes do infortuno, inclusive mostrava o carro que explodiu ao fundo. Essa imagem foi postada em uma rede social minutos antes de a bomba explodir: seria apenas mais uma entre milhões postadas todo dia nas redes sociais, mas dado o contexto, se tornou peça fundamental na narrativa fotojornalística desse acontecimento. Houve

²⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/12/jovem-libanes-apos-selfie-proxima-carro-bomba-em-beirute.html>>. Acesso em: 12 de Dezembro de 2014.

uma ressignificação de uma imagem e isso acarretou diferentes sentidos para a notícia. Caso contrário, seria mais uma notícia de atentado a bomba, com os mesmos recursos de imagens e passaria despercebido por muitos leitores. Essa imagem foi ressignificada por um editor de imagens, que deu um novo sentido a essa fotografia.

Talvez, o que precisamos hoje não seja tanto de fotojornalistas de *hard news*, que está perto o suficiente, como dizia Robert Capa, e fotografando momentos decisivos, como dizia Cartier Bresson. O que realmente precisamos é de metafotógrafos²⁵, editores e curadores dessas imagens, pessoas com o conhecimento técnico e subjetivo do fotojornalismo e que possam dar um novo significado a essas imagens e a reconfiguração do fotojornalismo também passa por esse processo. Por isso a importância de saber editar e por isso o processo de edição ganha cada vez mais força no processo jornalístico e fotojornalístico.

Figura 14 - Montagem feita com a "selfie" e a fotografia feita pelo fotojornalista depois do acontecimento



²⁵ Este conceito de metafotógrafos é apresentado por Fred Richtin (2013) e será melhor abordado na próxima etapa da dissertação.

6 EDIÇÃO DE IMAGENS

O processo de edição está diretamente ligado à capacidade humana de tomar decisões. Desde o momento do nosso nascimento tomamos decisões, consciente ou inconscientemente, e este processo está atrelado à nossa existência. Decidimos diariamente o caminho para nosso trabalho, o que comemos, o que vestimos e cada um desses processos pode acarretar em resultantes diferentes, dependendo de qual decisão tomarmos.

No campo da comunicação, esses processos não são diferentes da esfera pessoal, já que a escolha feita por um profissional de comunicação em publicar algo envolve, primeiramente, uma ação pessoal. Cada jornalista traz a sua própria experiência estética, ética e subjetiva dentro deste processo de produção jornalística, que ocorre em um ambiente marcado pela incerteza e pela mutabilidade de assuntos. Dentro de uma empresa de comunicação existem linhas editoriais a serem seguidas e justamente para alinhar essas múltiplas estéticas e visões de cada profissional à da empresa surge a figura do editor. Nessa dissertação, nossa atenção estará focada principalmente na figura do editor de imagens.

Historicamente, a figura do editor de fotografia começou a aparecer, primeiramente, nas revistas especializadas em fotografia que, como vimos no capítulo 1, tiveram seu grande auge no final do anos 20. Dentre as revistas já citadas podemos destacar a americana Life, a francesa Vu e a brasileira O Cruzeiro. Segundo Fávaro (2013), somente no final da década de 50 o fotojornalismo começou a ganhar maior representação no Brasil. Entre os principais motivos dessa valoração está o surgimento do cargo de editor de fotografia no Jornal do Brasil no Rio de Janeiro após as famosas reformas implantadas por Alberto Dines: "Juntou-se a experiência pragmática à reflexão com a finalidade de se obter uma visão consistente sobre o papel da imagem no processo de edição na fotografia" (FÁVARO, 2013, p. 124)

Antes da criação do cargo de editor de fotografia essa função era delegada a alguém com função administrativa, que não tinha nenhuma influência intelectual sobre os processos de edição de imagem no jornal e seu trabalho era simplesmente organizar a rotina dos fotógrafos e encaminhá-los para as pautas. A função do editor de imagens dentro do jornal então se define como:

A figura do editor de fotografia dentro da redação de um jornal, ou de qualquer outra estrutura de comunicação que lide com a fotografia no vasto campo do jornalismo, existe para dar coerência e direção a publicação de imagens e auxiliar no estabelecimento dos vínculos interpretativos com as informações textuais, para auxiliar o time de fotógrafos na sua evolução perceptiva e técnica em benefício do próprio resultado final para o veículo. Para desempenhar tal tarefa é fundamental que o editor possua profundo conhecimento sobre a técnica e a prática da fotografia, mas também é essencial que detenha igual conhecimento sobre os mecanismos de significação, articulação e leitura de imagens, assim como do mundo em que vive, do público ao qual sua publicação se dirige e da alma das pessoas em um lado e outro do processo (repórteres fotográficos e leitores). (PEDROSO, 2008, p. 42)

A fotografia jornalística tem como principal característica seu referencial de índice (DUBOIS, 1994), ou seja, atribuindo o estatuto epistêmico que valora a notícia em função de sua referencialidade. A credibilidade do fotojornalismo está justamente neste referencial que confere a estas imagens o valor de documento informativo. Mas para que uma fotografia publicada em algum meio de comunicação funcione de verdade ela precisa passar por três etapas básicas, a produção, edição e a recepção. Sem a articulação destes três pontos a imagem fotojornalística perde seu sentido.

A grande diferença entre um fotógrafo profissional e o amador é que ao produzir uma imagem o profissional (a priori) tem um conhecimento técnico e estético mais apurado e consegue articular as funções do obturador, diafragma, sensibilidade da exposição, enquadramento e outras características fotográficas na construção de uma imagem que contenha a informação que intenciona transmitir. O conteúdo informativo de uma fotografia feita por um profissional é intencional, racional e quase nunca acidental. E como já foi dito aqui, toda fotografia, seja ela jornalística ou não, é o resultado de escolhas feitas por quem aperta o disparador da máquina.

No fotojornalismo, o profissional, ao fazer uma imagem, já traz algumas prerrogativas antes do *click*: além das da ordem pessoal, ele tem que atender a um padrão estabelecido pela sua profissão e também ao da empresa em que ele trabalha. Esta imagem, quando feita pelo fotógrafo já está contendo um conjunto de códigos imposto pelo profissional, que depois passa por uma nova codificação pelo editor, por outros processos do jornalismo e depois ela será decodificada pelo leitor dessa imagem.

No caso do processo criativo no fotojornalismo, a imagem técnica tornada informação é um signo eminente de recepção, sua apropriação pelo jornalismo visa um argumento, dirige-se a uma audiência segmentada por categorias de repertório cultural e disposta a prerrogativas de convencimento. Imagens chegam ao público como ação intencionada a reforçar ou alterar rumos cotidianos. A imagem jornalística visa uma recepção que acomode um olhar sobre si como o olhar sobre a natureza última das ações que compõem o espectro social. (FÁVARO, 2013, p. 124)

A fotografia jornalística não completa seu ciclo até que seja interpretada por algum receptor. E assim como uma imagem é composta por todas experiências intrínsecas de quem produz a fotografia, quem a recebe também a decodifica através de suas visões pessoais. Como destaca Soulages (2010, p. 260):

toda foto é recebida não só pelos olhos, pela razão e pela consciência, mas também pela imaginação e pelo inconsciente. É por isso que toda a foto jornalística é sempre interpretada; é por isso que a foto doméstica tem várias recepções; é por isso que a publicidade usa a fotografia; é por isso que a arte encontra obrigatoriamente a fotografia. Toda recepção de uma foto é uma interpretação.

Toda recepção de uma foto gera uma interpretação que passa pelos filtros culturais, éticos e morais de quem a recebe e depois aplica um sentido a ela. Isso acontece com qualquer imagem que olhamos. A imagem jornalística é um resultado de tomadas de decisões com a intencionalidade de induzir a significação de algo para quem a recebe. A funcionalidade dessa imagem depende fundamentalmente do seu receptor, que pode interpretar a fotografia da maneira que queira, até mesmo de uma maneira diferente da intentada do produtor da imagem.

Quando a imagem não é compreendida pelo receptor existe uma quebra na significação desta fotografia. Alguns pesquisadores de fotografia, como Pedroso (2008), Dondis (2003), Catalá (2010), entre outros, defendem que os receptores dessas imagens deve possuir uma "alfabetização" visual para decodificar essas imagens. Essa "alfabetização" não ocorre nos dias de hoje, e para isso ocorrer seria necessária uma completa mudança no ensino de fotografia no mundo e também no ensino da disciplina de arte. Inclusive, o pesquisador Joan Fontcuberta (2010) defende que se deve criar uma disciplina destinada à imagem na base do ensino das escolas, justamente para que as pessoas saibam se relacionar melhor com as imagens que as cercam por todos os lados. Enquanto essa ideia utópica, mas pertinente, não se concretiza, o editor de imagens se encontra no meio desse

processo, tendo de receber o material produzido pelo fotógrafo, cheio de conceitos estéticos, autorais e de informação do profissional para depois editar e publicar, possivelmente, uma foto no jornal impresso ou no digital, que seja de fácil entendimento para quem recebe a recebe. Neste processo, pode ocorrer que algumas imagens que tenham grande impacto estético e interpretativo sejam preteridas ante outras mais simples e banais. O editor de fotografias deve tentar agradar todos os envolvidos, mas tende sempre a direcionar a sua decisão ao receptor do produto final.

A edição de fotografias nos meios de comunicação é hoje uma tarefa polissêmica. Antes das implementações tecnológicas, a imagem fotográfica tinha sua publicação restrita a apenas uma plataforma, a impressa. Hoje, com o constante avanço da tecnologia digital, mais plataformas foram incorporadas e as empresas jornalísticas estão presentes com seus conteúdos noticiosos em todas essas novas mídias. O trabalho do editor de fotografias, antes concentrado em somente uma mídia, tem agora seu leque expandido ao portal de internet, aos perfis nas redes sociais e também ao conteúdo específico para plataformas móveis. Diante deste cenário, ele precisa editar os conteúdos fotográficos em todos esses ambientes e cada um deles tem suas características específicas.

Plataformas diferentes exigem edições fotográficas diferentes. Trata-se, portanto, não apenas de saber qual imagem selecionar, mas, também, qual a plataforma de saída. No impresso há que ser mais objetivo – a restrição do suporte é inegociável; nas mídias digitais é preciso ser mais ágil e ter mais informações – o público exige e o espaço permite. Ou seja, uma das principais atividades jornalísticas da contemporaneidade é: editar (FÁVARO, 2013, p. 126)

A editoria de fotografia de uma redação jornalística é uma das únicas que atende todas editorias e todas as plataformas do jornal. As subsequentes mudanças nas organizações das redações, por vezes integrando a produção do digital e do analógico e outras vezes as separando completamente, criando editorias específicas para o conteúdo digital, não atingiram os departamentos de imagens das empresas de comunicação. O trabalho do fotógrafo de jornal foi evoluindo junto com as novas tecnologias e, hoje, o profissional precisa se adaptar às novas realidades do mercado. O fotógrafo não é simplesmente um fotógrafo, ele precisa saber produzir conteúdo para essas diferentes plataformas existentes, saber transmitir esse

conteúdo de uma maneira rápida e também precisa capturar imagens em movimento, trabalhando com uma linguagem diferente da fotográfica.

Teoricamente, uma editoria de imagem deveria representar a maior parcela de profissionais dentro de uma redação, justamente por atender toda a demanda de imagem de um veículo de comunicação e na prática isso não acontece. Com o crescente acúmulo de pautas e de funções dentro da editoria de fotografia, o trabalho do editor de imagens se torna fundamental na tomada de decisões sobre qual acontecimento merece ser fotografado por um profissional ou não. Ele precisa estabelecer um diálogo com todos os sujeitos envolvidos no processo da notícia - fotógrafos, coordenadores de outras editorias, chefes de redação - para então definir os parâmetros de publicação ou não das imagens. Como veremos na pesquisa exploratória realizada para esta dissertação, o editor de imagens não tem o controle de tudo que é publicado e muitas vezes tem que abrir mão de determinadas pautas por não ter fotógrafos suficientes para tanto.

Antes de caracterizar as especificidades da edição de imagens no ambiente impresso e digital e de um empresa de comunicação é preciso destacar os critérios utilizados para a publicação de imagens nestes contextos. Segundo Sousa (1998) os valores notícia do fotojornalismo são oriundos do jornalismo, como: intensidade ou magnitude, surpresa, proximidade, continuidade, previsibilidade, redundância, curiosidade, proeminência social, interesse humano, institucionalidade, conflito, oportunidade, exclusividade. A fotografia dentro do jornal deve passar por algum desses critérios, sendo que cada empresa de comunicação tem seus próprios filtros de "valores jornalísticos". Em relação a "fotonoticiabilidade" o próprio autor destaca:

Eles (os critérios) tem uma natureza esquiva e opaca que, para os fotojornalistas, tem a ver com as imprecisas idéias „do que é importante“ e da intuição (do „faro“) para a fotonotícia. (...) a socialização, a aculturação e a aprendizagem pelo acerto/erro e pela imitação levam os fotojornalistas realmente a intuir, sem saberem explicar muito bem, aquilo que deles se pretende (SOUSA, 1997, p. 98).

Para Sousa (1998), “as foto-notícias são um artefato construído por força de mecanismos pessoais, sociais, ideológicos, históricos, culturais e tecnológicos”. Ele afirma que as narrativas convencionais, no fotojornalismo, contribuem para que seja dado significado social a determinados acontecimentos, em detrimento de outros, promovendo, por consequência, determinados eventos (e não outros) à categoria de

fotonotícias. A redação, na figura dos editores de cada editoria tem a necessidade de organizar toda a produção noticiosa, por isso a forma mais coerente e utilizada é mesmo a de prospectar os acontecimentos e agendar os fotojornalistas com pautas sob demanda.

Em termos gerais o "valor notícia" e o "valor fotojornalístico" estão diretamente ligados, porém uma fotografia deve apresentar alguns critérios técnicos específicos para ser publicada, respeitando suas características. De nada adianta se ter uma foto de um grande acontecimento se ela está completamente desfocada ou com o enquadramento completamente errado. A imagem fotojornalística, além de responder aos critérios do valor notícia do jornalismo, tem que ter o mínimo de informação visual para que o leitor consiga entender do que se trata o acontecimento. A utilização desses critérios variam muito dependendo da situação em que ocorre a pauta. Acontecimentos performáticos (SALLET, 2006), que são programados, agendados pela redação têm que obedecer aos padrões fotográficos e jornalísticos à risca, tanto no campo estético como no informativo.

Quando ocorrem acontecimentos inesperados, os famosos flagrantes fotográficos, ou quando o assunto dessa pauta é de extremo valor noticioso, como por exemplo a queda de um avião na cidade, ou a explosão de uma bomba, a imagem que ilustrará essa notícia dificilmente terá uma técnica apurada e na grande maioria das vezes não será feita por fotojornalistas e sim por amadores que estão no local na hora do acontecimento e registram o fato. Essa imagem será analisada primeiramente pelo seu valor informativo, e por menor que seja o traço de informação que ela possua - mas que permita identificar e relacionar com o acontecido- ela poderá ser publicada.

6.1 A EDIÇÃO DE IMAGENS NO AMBIENTE IMPRESSO E DIGITAL

Uma pesquisa desenvolvida por Sheree Thompson no final da primeira década dos anos 2000 acompanhou o movimento dos olhos de leitores enquanto estes examinavam uma série de fotos publicadas em sites e jornais. O experimento, que continha um dispositivo desenvolvido pela empresa *Eye - Track Systems Research*, e que consistia em duas minúsculas câmeras de vídeo sobrepostas sobre a cabeça de uma pessoa que registravam *onde, por quanto tempo e em que ordem* essa pessoa olha as fotos de um jornal, revelaram dados interessantes sobre a

leitura de fotos. O tempo médio que uma pessoa leva para ler uma imagem é de menos de três quartos de segundo, e ela direciona seu olhar primeiramente para as imagens maiores e depois para as menores.

Essa pesquisa, junto com outras já executadas no passado sobre a interpretação de imagens, mostra a importância de uma fotografia no processo informacional dentro de um meio de comunicação. É também por esses motivos que se destaca a relevância do editor de imagens nessas publicações, que tem a função de escolher o primeiro objeto que chamará a atenção do leitor para ler o jornal ou site. Esse processo não é feito somente por uma pessoa e sim por toda equipe do jornal, que deve trabalhar junto para afinar o resultado do produto final, a fim de que seja atrativo para quem vai receber a informação.

Esses processos de edição de imagens, no entanto, possuem características próprias de cada produto de saída. Editar uma capa de um jornal é resultado de um processo completamente diferente do que editar a capa de um site, onde se utilizam diferentes conceitos jornalísticos e também diferentes atores. Para executar tais funções são aplicadas diferentes atribuições de espaço e tempo para cada mídia.

6.1.1 Edição em mídia impressa

O conteúdo impresso dos meios de comunicação ainda são os que mais recebem atenção das empresas comunicacionais. Inúmeras pesquisas apontam a crescente desvalorização do jornal impresso ante ao digital e os seguidos cortes no número de funcionários indicam uma crise no jornalismo, que atinge todas as mídias, mas que apresenta maior impacto no conteúdo impresso. Mesmo com esse cenário não muito favorável, o jornal como plataforma física ainda possui um grande número de leitores e tem papel fundamental na construção de opinião da sociedade. Essa importância e credibilidade que o jornal impresso ainda possui serve para explicar o cuidado com sua edição.

O jornal Zero Hora, objeto de estudo dessa dissertação, possui hoje basicamente duas redações, uma para os conteúdos digitais e outra para o impresso e essas redações podem e seguidamente se conectam, uma se beneficiando do conteúdo produzido pelo outra. O número de pessoas para cada editoria é praticamente o mesmo nas duas mídias, sendo que a editoria de imagem trabalha

para ambas. A diferença entre o digital e o impresso está no espaço e no tempo em que as notícias se manifestam nestas mídias.

O espaço do jornalismo impresso está limitado ao tamanho de sua página e à diagramação do jornal. Geralmente a capa tem um formato fixo, com algumas variações, onde quase sempre há uma imagem maior em destaque, que é o assunto principal do jornal do dia. Cada página também tem seus formatos pré-definidos tanto para as imagens quanto para os textos. O editor de imagens não decide a posição das imagens na página, ele deve conhecer os espaços existentes e para eles selecionar a imagem que corresponda ao espaço e aos critérios noticiosos de imagem.

No impresso, para consolidação da identidade visual da publicação é essencial que o desenho da página desperte a atenção e surpreenda o leitor no primeiro contato visual, sobressaindo entre suas competidoras. A página também necessita parecer familiar aos seus leitores habituais e, ao mesmo tempo, suficientemente distinta de sua antecessora para advertir que corresponde a um novo exemplar; deve atrair novos leitores para que se aventurem em seu interior, sem perder o apoio dos já conquistados bem como expressar seu caráter editorial e o conteúdo do exemplar em questão (FÁVARO, 2013, p. 127)

Kobré (2011) afirma que todos os dias existe uma batalha entre editores de imagens e de texto para decidir o tamanho do seu espaço destinado no dia seguinte. Essa "briga" está ligada diretamente à produção do jornal, pois as imagens, muitas vezes, não têm como conquistar muito espaço dentro de uma página ou, por vezes, como já foi dito, esse tamanho já está pré-definido pela diagramação. A fotografia e os editores de fotografia buscam diariamente mais espaço dentro da página do jornal, espaço que lhes é natural na capa e na contracapa, onde historicamente a fotografia tem espaço para publicação de grandes imagens. E ainda completa Fávoro (2013) : "A essa "luta" por espaço no jornal impresso soma-se o alto custo do papel e da tinta, necessários para a impressão do produto, que eleva o gasto das empresas de comunicação a ponto de gerar cortes no número de páginas e de cadernos da publicação".

Quando não existiam as facilidades de captação e transmissão de imagens que existem hoje, as fotografias eram o último conteúdo a ser diagramado nas páginas. Os avanços tecnológicos permitiram à fotografia se antecipar e impor seu lugar no desenho da página, sendo hoje quase imediatamente vista pela edição e, portanto, a diagramação trabalha a partir dela e não mais do texto.

O processo edição de um jornal impresso geralmente dispõe de um tempo maior do que o digital. O editor de fotografia trabalha desde o período da manhã já sabendo boa parte da estrutura do jornal do dia seguinte: que matérias irão entrar, qual será a capa do jornal, a contra-capas. Esse tempo de edição das imagens permite uma interação maior do editor com as fotografias feitas pelos profissionais, tempo para discutir imagens, talvez até sugerir que elas sejam refeitas sob uma nova perspectiva. Esse tempo permite que o profissional desenvolva um julgamento mais crítico sobre a imagem a ser publicada e com isso selecionar a melhor opção disponível. É preciso destacar a dinâmica deste processo, que ocorre através da interrelação dos atores participantes, a seleção da imagem no jornal só é definitiva quando ele é impresso, nesse intervalo de tempo as imagens podem ser substituídas, alteradas e até deletadas. Mas uma vez impressa, a foto e a notícia não podem mais ser alteradas e talvez por esse aspecto de permanência o jornalismo ainda dê uma dedicação maior a esse conteúdo.

A temporalidade da notícia no jornalismo impresso tem uma duração maior do que a digital, mas isso não significa que ela não lide com situações restritas de tempo. Todo jornal tem seu horário de fechamento de edição e, como a capa é a página mais importante, esta é sempre finalizada por último, justamente prevendo possíveis acontecimentos de última hora, em que a página tem que ser mudada rapidamente.

Fávaro (2013) chama a atenção para o fato de que, em média, a redação de um grande jornal recebe diariamente cerca de 7 mil e duzentas fotografias, cinco imagens por minuto. Claro que nessa produção estão envolvidos os conteúdos de agências notícias, tanto nacionais como internacionais, o que faz aumentar consideravelmente o número de imagens, parcela que não deixa de ser importante, porque boa parte do conteúdo informativo dos jornais depende dessas agências. Diante dessa perspectiva, a edição de fotografias se faz de extrema importância na construção da notícia. Muitas das imagens já são publicadas na internet antes de chegarem ao jornal no dia seguinte, por isso o editor tem que achar novas soluções imagéticas para a publicação da notícia, de preferência uma imagem que não foi publicada.

6.1.2 Edição no ambiente digital

A produção de conteúdo de uma editoria de imagem ainda é praticamente 80%²⁶ voltada ao jornal impresso, material esse que depois é reutilizado para as outras mídias digitais. Esta constatação mostra um fato que pode ser percebido na grande maioria dos jornais do Brasil e provavelmente do mundo. O trabalho do fotojornalista é pautado primeiramente para o conteúdo impresso tendo desmembramentos para o conteúdo digital, como por exemplo, através da gravação de um curto vídeo, ou de uma entrevista.

Na sua concepção, este material é feito para a mídia física, mas ele é amplamente reaproveitado no conteúdo digital. Com o desenvolvimento dessas novas tecnologias de comunicação se abriu um mar de possibilidades para que a imagem fotográfica se instale e com isso o espaço da fotografia e do fotojornalismo nos portais de notícia se potencializou. A respeito do potencial da fotografia no ambiente digital, Ritchin (2009, p. 11) destaca: "Se for desenvolvida de maneira inteligente, as novas estratégias de imagem que irão emergir da revolução digital podem estimular novas abordagens, transcendendo muitas limitações da fotografia analógica".

A fotografia que o leitor recebe no papel é apenas uma imagem que resume aquela notícia. Com a internet e as suas novas possibilidades de espaço, a fotografia vem conseguindo se estabelecer como uma narrativa visual, não só como uma ilustração de algum acontecimento. Ritchin (2009) atenta para as novas possibilidades de lidar com a fotografia no ambiente digital e que hoje são práticas amplamente utilizadas pelos sites de notícias. Uma dessas opções é a criação de galerias, geralmente sobre um acontecimento importante ou com as melhores fotos do dia, possibilitando que o editor selecione mais fotos de uma pauta e assim relatando o acontecimento de uma maneira mais lúdica e estética, não tão objetiva como é com apenas uma única imagem publicada no jornal.

A pesquisadora Beatriz Sallet (2011) vem desenvolvendo uma pesquisa a respeito dos blogs fotográficos feitos pelas redações dos jornais. Neste estudo, a pesquisadora aponta o blog como um novo espaço de difusão de um fotojornalismo mais pensado e muitas vezes autoral. Os editores de imagens desses blogs, que

²⁶ Esse número foi observado na pesquisa realizada para essa dissertação no Jornal Zero Hora.

geralmente são os mesmos editores dos jornais, encaram esse espaço como um lugar para publicar o material que não foi selecionado para o jornal e dessa maneira conseguem aproveitar o potencial oferecido pelo digital.

Na teoria, o quase infinito espaço engendrado pelo meio digital possibilitaria que o processo produtivo de uma homepage incluía o uso de várias imagens estáticas ou em movimento, de uma ou variadas matérias, em que estratégias discursivas distintas ao meio eletrônico interconectem múltiplas ações criativas, que então chamariam a atenção do internauta para clicar na matéria. Seria como uma tela em branco e o conteúdo informativo estaria livre para ser diagramado neste local. A realidade hoje é bem diferente, apesar de o conteúdo imagético estar muito mais disponível do que em um jornal impresso, afinal ele ainda é dependente do desenho determinado pelo site. O potencial de articulação das imagens no meio digital é infinito e mesmo assim, nos grandes portais de notícias é possível enxergar um modelo, como se fosse uma diagramação digital do conteúdo, em cujos espaços as imagens são colocadas. Nesse sentido é comum ver sites com limitações de cortes nas fotografias em destaque, ou até com proporções fora do normal, como panorâmicas ou quadradas, muitas vezes cortando o conteúdo informativo da imagem.

A imagem ganha grande destaque em uma capa de um portal de notícias online da mesma maneira que em um jornal impresso. Somente quando algum acontecimento forte ocorre as imagens têm um destaque maior. De outra maneira, isso ocorre somente quando as fotografias são distribuídas nessas outras possibilidades, como galerias, blogs, páginas interativas, entre outras. É justamente nestes locais que o editor de fotografia tem maior liberdade de criação e espaço para selecionar um conjunto de imagens, construir narrativas que façam o receptor entender a mensagem. A fotografia comunica e a edição fotográfica dá o tom dessa comunicação. O editor de fotografia deve considerar o espaço que ele tem para fazer isso e executar da melhor maneira possível, lembrando que a edição é também uma manifestação pessoal.

A grande diferença da fotografia analógica para a digital não é a simples transformação de átomos em bits e sim na sua circulação. "O que importa agora é o tempo em que se move a imagem, mais do que a realidade que representa. "A pertinência da imagem se desloca da originalidade à temporalidade como sistema midiático. A eficácia da imagem fotográfica reside em sua circulação" (VILCHES,

2008, p. 163). A circulação da imagem está diretamente ligada à sua temporalidade e quanto mais imagens circulando na internet, mais rápido ela se torna obsoleta, pois logo em seguida chega outra imagem para substituir. Essa é a dinâmica da imagem hoje nos sites de notícias.

O fotojornalismo atual está cada vez mais ligado à prática do jornalismo online, que trabalha com a exigência do tempo, ou seja, com a premissa de que é preciso informar e é preciso informar rápido. A quantidade de opções disponíveis para obter informações fez com que o tempo de publicação esteja diretamente ligado à sua velocidade de transmissão, não importa o quão importante seja a informação e sim o quão rápido ela é transmitida. Segundo Salaverria (2008, p. 9), “neste cenário não há espaço para a incerteza, ela deixa de ser um problema para converter-se em um dado. É o fim, entre outros mitos, da lenda da última hora como o momento mais noticioso. No *site* sempre é a ‘última hora’”. O processo jornalístico no ambiente digital é fluido e perene, tudo pode ser atualizado e substituído a qualquer momento, tudo deve ser atualizado, pois a foto de uma hora atrás já está velha.

Hoje em dia, para ser bem sucedido na profissão, um fotojornalista não depende somente de sua técnica fotográfica ou de sua capacidade estética, ele precisa saber operar os dispositivos necessários para transmissão e circulação do produto fotográfico. Como ressalta Silva (2014, p. 61):

O que atualmente está em jogo sobre o domínio operacional da atividade, é a sobreposição de duas tecnologias, dois saberes: a própria fotografia e os sistemas de informação digital. Isso modifica radicalmente o perfil de quem exerce a profissão, demandando não só dominar os procedimentos de produção, mas de acumular saberes numa consequência lógica de desenvolvimento das tecnologias. Destarte, para ser fotógrafo de imprensa hoje, é condição necessária sobrepor destrezas profissionais e capacidade de adaptação a um fluxo de trabalho não somente digital, mas que em adição se lida com gramáticas de vídeo, textuais, sonoras, de informação, além, claro, de estabelecer alternativas de interoperabilidade entre sistemas tecnológicos e rotinas de trabalho

O leitor, ao ler uma notícia, quer ter o maior número de informações possíveis e a fotografia é parte essencial desse processo. Logo quando um acontecimento surge, a primeira coisa que se procura é uma imagem do ocorrido. Com essa imagem, a notícia ganha credibilidade e atratividade para receber a informação. Um exemplo disso foi o caso do acidente envolvendo o candidato à presidência Eduardo Campos e no qual foi possível observar (a pesquisa de campo estava sendo

realizada no momento do acontecimento) o esforço do editor de imagem para obter uma imagem do acidente. Desde o momento da primeira notícia até a primeira imagem do acontecimento se passaram 20 minutos, essa imagem teria sido feita por um leitor com o seu celular e estava publicada em site de notícias nacionais. Essa imagem foi a única disponibilizada nas primeiras horas do ocorrido e só foi publicada pela redação do jornal quando se teve a confirmação de que a imagem era verdadeira e que se dispunha de autorização do autor. Nesse caso foi a imagem que chegou mais rápido e que teve sua apuração confirmada que foi publicada antes.

Situações parecidas como a relatada acontecem a todo momento, e as fotos utilizadas estão cada vez menos sendo feitas por fotojornalistas, e sim por amadores ou outros repórteres que têm em mãos um aparelho celular e precisam enviar uma imagem rápido. Mesmo com as ferramentas necessárias para a transmissão, o fotojornalista não consegue transmitir sua imagem mais rápido do que esses outros atores da notícia. O equipamento do fotógrafo ainda não tem conexão direta com redes de internet móvel e para transmitir uma imagem ele precisa parar o que está fazendo, abrir um computador, baixar a imagem e depois enviá-la. Nesse processo, se a pauta é um jogo de futebol ou uma manifestação, o fotógrafo deixou de fazer muitas fotografias porque estava enviando outras. O que geralmente fotógrafos fazem, e isso foi confirmado em entrevista realizada para essa pesquisa, é enviar uma foto qualquer ilustrativa, logo quando chega no acontecimento, para depois se dedicar às imagens que ele acha que valem a pena.

O editor de fotografia se encontra no meio desse processo, ele precisa publicar uma foto rapidamente, pois o mercado exige isso, mas ao mesmo tempo, quer publicar uma foto com uma construção imagética diferenciada e com referencial fotográfico forte. A edição deve atender os mesmos critérios de noticiabilidade presentes nas outras imagens, a diferença é que essas fotografias, que são a grande maioria das vezes feitas com dispositivos móveis, são as que chegam antes e cumprem o mínimo de exigência para serem publicadas. No ambiente digital, o público exige informação com rapidez e o editor deve sempre atender ao seu público. "O que menos interessa ao destinatário é o autor, com a condição de que a foto seja imediata" (VILCHES, 2009, p. 163). Ao fotógrafo resta usar a sua técnica para contar uma história de uma maneira diferente do que já foi contada, se utilizando de toda sua sensibilidade e recursos na construção de uma narrativa visual diferente da já apresentada.

O editor de fotografia deve preocupar-se com uma seleção que resulte em imagens que atenda a necessidade de um público cada vez mais consumista de imagens e que exige rapidez e atualização constante em sua publicação. É fundamental que essa edição seja dinâmica e desperte a atenção de um consumidor que, além ter inúmeras outras possibilidades de visualização de fotografias, preocupa-se cada vez mais com o seu tempo disponibilizado. A edição de imagens deixa de ser estratégica e passa a ser essencial não só na informação, mas, também, na imprescindível fidelização do usuário. (FÁVARO, 2013, p. 173)

6.2 A METAFOTOGRAFIA - EDIÇÃO NO MAR DE IMAGENS

O pesquisador francês Michel Mafessoli afirma em seu livro, *O tempo retorna* (2012), que estamos vivendo o momento da cultura do compartilhamento, e que graças às novas tecnologias da comunicação isso agora é possível, de uma maneira sem precedentes. Já Bauman (2001, p. 136) afirma que: “em sua forma leve e líquida o capitalismo do presente exige fotos instantâneas que prescindem da territorialidade”, e destaca que, “o que importa é o tempo, quase imediato, entre o clique feito em qualquer lugar do mundo e sua distribuição via internet para o mundo todo”.

Como já foi destacado nesse trabalho, pesquisas apontam que a produção de fotografias feitas com os dispositivos móveis equivalerá a quase 70% de toda produção de imagens no mundo, até o final de 2016. Em apenas um dia se produz mais imagens do que foi produzida em todo século 19. Segundo dados do aplicativo Instagram, o aplicativo mais usado na produção e compartilhamento de imagens feitas com dispositivos móveis hoje, cerca de 70 milhões de fotos são postadas nessa rede social por dia. Em outras redes sociais, como o Twitter ou Facebook, o compartilhamento de imagens segue sendo um padrão em constante crescimento.

As motivações e causas para essa imensa produção de imagens feita a partir de dispositivos móveis é assunto para uma outra dissertação. O que nos interessa em específico sobre esse fenômeno é o impacto que essa produção vem causando nas rotinas jornalísticas, principalmente no trabalho do editor de imagens e do fotojornalista. O crescente avanço tecnológico vem diminuindo consideravelmente a distância entre produtor e receptor das notícias e hoje qualquer pessoa tem acesso a ferramentas de produção e distribuição de conteúdo jornalístico.

No ambiente de comunicação ubíqua das grandes cidades e com a população equipada com celulares, independente do local e do horário em que acontecer um fato de interesse jornalístico, sempre haverá pessoas ávidas por informações assim como pessoas disponíveis, capazes e com condições técnicas para registrar e relatar os acontecimentos. Assim, cada cidadão em potencial é produtor de informação, não importando se com intenções ou com ambições jornalísticas, mas atuando de alguma forma no campo do jornalismo ou muito próximo dele. Nesse cenário tão recente o celular desafia com velocidade e força atroz as práticas do fazer jornalístico. (MIELNICZUK, 2013, p. 123)

Hoje, quando um acontecimento se figura em qualquer lugar do mundo, alguém vai estar lá registrando esse fato e provavelmente fotografará e publicará essa imagem na internet. Provavelmente essa pessoa não vai seja um fotógrafo ou um jornalista e sim alguém com um celular equipado com câmera. Barthes (1984) falava que uma fotografia representava uma sensação de "isso foi", que em algum determinado momento uma imagem foi registrada e depois apresentada ao mundo. A realidade hoje é diferente, e adaptando a expressão de Barthes, a fotografia se institucionaliza hoje como "isso sendo" ou "isso acontecendo", as imagens são publicadas quase que instantaneamente em relação ao acontecimento.

Um exemplo dessas participações polares puderam ser observadas durante os conflitos da primavera árabe, principalmente no Egito e na Líbia. Na ocasião os governos impuseram fortes sanções ao trabalho dos jornalistas e a única maneira do mundo de obter informações era através das mensagens e imagens feitas pelos moradores. No Egito, essas imagens tinham uma característica de denúncia dos maus tratos cometidos pelo governo aos manifestantes e também exerceu um fato político importante, pois era nas redes sociais que as marchas se organizavam. Na Líbia, a morte do ditador Muamar Kadafi foi emblemática na utilização da fotografia móvel. Na ocasião, nenhum jornalista estava presente quando o ditador foi capturado e morto e foi através das imagens feitas pelos próprios combatentes e populares que se soube da morte do líder líbio. Essas imagens e vídeos foram publicados nas redes sociais. As fotos disponíveis nas agências de notícias sobre o acontecimento em si eram todas reproduções de fotografias de celular (figura 15)

Figura 15 - Imagem feita através do celular de um rebelde



Figura 16 - Imagem distribuída pela agência REUTERS do acontecimento



A fotografia tem no documento, na memória e na informação suas características mais fortes e estas estão na base do código de informação da imagem. Muitos pesquisadores falam que a fotografia age ou podem agir como janela para o mundo, no caso do fotojornalismo, janelas que demandam um olhar por elas, de cidadania e obrigação moral (RICHTIN, 2013). A fotografia foi e ainda é capaz de trazer à tona uma experiência próxima do real e quando uma fotografia é publicada em um jornal ou uma revista essa experiência se tornava coletiva, permitindo que todos possam ver essa "realidade". Hoje o que tem mais importância e influência nesse ver coletivo não é a capa dos periódicos impressos e sim a página principal do Facebook, Twitter ou Instagram de alguém, que se conecta com várias outras redes de comunicação e recepção de outras pessoas que, por sua vez também geram informação e este produto circula com o alcance que nenhum jornal ou revista tem no mundo. O produto final desse processo é uma quantidade imensa de imagens feita mundialmente, a cada segundo, retratando os cotidianos pessoais que, quando colocados juntos, apresentam a narrativa do mundo atual, portanto, está tudo registrado e publicado.

É neste cenário de infinitas imagens disponíveis que o pesquisador Fred Richtin (2013) destaca o surgimento de um personagem que se faz extremamente necessário, o metafotógrafo. "Nós precisamos agora, até mais do que precisamos de verdadeiros fotógrafos, de metafotógrafos capazes de selecionar algumas das bilhões de imagens agora disponíveis, contextualizando e dando sua visão pessoal para que elas se tornem mais utilizáveis, mais complexas e mais visíveis" (RICTHIN, 2013, p. 6). O metafotógrafo é o editor de imagens da atualidade e as pessoas que exercem o cargo de editor têm que cada vez mais atuar como metafotógrafos. Não somente quando ocorre um acontecimento de grandes proporções - pois geralmente nesses casos as imagens chegam até o editor, não o editor até as imagens - é preciso saber transitar nas redes sociais e curar imagens que podem ser importantes na construção da narrativa jornalística. O próprio jornal Zero Hora, nosso objeto de estudo nessa dissertação, fez esse tipo de atividade. Em 2012, um grande temporal atingiu Porto Alegre, causando estragos e muitos problemas na cidade e para ilustrar bem o fato, os editores decidiram selecionar postagens e imagens feitas por pessoas na rede social Twitter e então realizaram a matéria através desses relatos.

A fotografia, quando feita com um dispositivo com conexão com a internet embutida sempre chegará antes do que qualquer outra imagem e a velocidade é o que importa hoje no jornalismo. Essas fotografias feitas por não-profissionais, que são cruas, sem técnica, muito intimistas e pessoais, são mais apreciadas por serem "verdadeiras". Então a edição de fotografia deve sempre levar em conta essas imagens e trabalhar considerando-as, quando elas não se impõe em razão do acontecimento. A fotografia feita pelos não-profissionais representa um discurso imagético mais compreensivo e simplificado, por isso seu sucesso.

O termo metafotógrafos é somente uma definição para ilustrar um cenário atual. A edição de imagens dentro de uma empresa de comunicação deve ganhar cada vez mais destaque, justamente por essa sociedade de imagens em que nos inserimos. Atualmente uma ou duas pessoas com conhecimento de linguagem fotográfica editam o conteúdo inteiro de um jornal, tanto no impresso como no digital. Esse trabalho se mostra sobrecarregado e muitas vezes mais atenção é dada ao conteúdo impresso, que pelo seu status de "permanência" tem mais importância. O cargo de editor de imagens para conteúdo digital ainda não existe e essa função muitas vezes é realizada por profissionais sem o conhecimento específico. Editar é

dar significado a algo, seja a imagem permanente como no jornalismo impresso ou perene como no digital, a imagem tem sua força comprovada em todos ambientes e ela precisa receber um cuidado maior, principalmente no meio digital.

7 RELATO E ANÁLISE DA PESQUISA DE CAMPO REALIZADA NO JORNAL ZERO HORA

A pesquisa exploratória desta dissertação foi realizada entre os dias 04 e 14 de agosto de 2014, totalizando dez dias de observação. Antes de começar a descrever o que foi observado nesse período, é necessário explicar como se organiza a redação da Zero Hora e, principalmente, como funcionam os fluxos de trabalho neste ambiente. Até a metade de 2014, a redação do jornal Zero Hora era organizada em um sistema integrado: cada editoria produzia conteúdo específico tanto para a publicação impressa como para a versão online (SEIBT, 2014). Desde a metade do ano, essa dinâmica de produção se alterou para uma divisão que podemos chamar de multiplataforma. Neste novo modelo, as principais editorias, como notícias, esportes e entretenimento assim como editorias mais específicas, como saúde e gastronomia, possuem equipes que produzem conteúdos específicos para o online e para o impresso. Com essa divisão, a intenção do jornal é dar uma atenção maior para as plataformas digitais, com conteúdos específicos e, ao mesmo tempo, não deixar de relevar o impresso. Mesmo com essas divisões, nada impede que os materiais sejam reciprocamente aproveitados em todas as versões.

Dentro desta nova organização, as notícias publicadas obedecem a fluxo pré estabelecido dentro do jornal. Cada nova pauta tem que ser solicitada através de um sistema interno e nela especificada a necessidade de motoristas, repórteres e profissionais de imagem. Esse agendamento ocorre somente com pautas sob demanda, pensadas no dia anterior e combinadas com os editores de cada editoria. No caso de notícias de última hora, não existe organização prévia e tudo é combinado em tempo real. Quanto a esse sistema de agendamento de pautas, foi possível observar durante a pesquisa de campo, e também pelas entrevistas realizadas que, às vezes, ele pode se tornar falho. É o exemplo que veremos mais à frente na descrição da observação: quando uma pauta que não era um acontecimento "forte" surgiu durante o dia e não havia um fotógrafo agendado para realizá-la. A solução que sempre executada pelas editorias é a de solicitar ao repórter que faça as fotos da pauta com seu celular. A respeito disso, o repórter da editoria digital do jornal Zero Hora, André Mags, comenta:

[...] a Zero Hora tem esse problema: para pedir fotógrafos para as pautas, o pedido deve ser feito no dia anterior. Então, se o fotógrafo não foi agendado, é muito difícil conseguir alguém no dia. Isso acontece porque às vezes todos os fotógrafos estão em pauta ou os editores de fotografia acham que a pauta não é tão importante senão foi agendada no dia anterior. Isso atrapalha um pouco, e então temos de fazer tudo sozinhos²⁷.

O fluxo das imagens também obedece a este padrão interno, mas possui especificidades próprias. O agendamento de pautas com a necessidade de fotografia ou vídeo é feito pelo sistema descrito anteriormente, depois que uma pauta é produzida a imagem referente a esta percorre outros caminhos até ser publicada no jornal impresso ou no ambiente digital. O grupo RBS, dono do jornal Zero Hora e de outros jornais da região Sul possui um software chamado NIKA, que armazena todas imagens que são produzidas pelos profissionais do grupo, tanto por fotógrafos, como por repórteres, e também imagens que eventualmente são cedidas e compradas quando aptas a serem publicadas em qualquer veículo da empresa. O processo de publicação de uma imagem na plataforma impressa passa diretamente por este software e a imagem precisa estar indexada neste local para ser impressa no jornal no dia seguinte. Já no online, o processo pode ser tanto por esta via, como uma publicação direta, sem a intermediação deste software. A publicação de fotos sem este sistema acontece quando uma imagem precisa entrar rapidamente no portal e não há tempo de indexação. As imagens que são publicadas dessa forma são geralmente imagens feitas com dispositivos móveis, que são enviadas direto para a publicação tanto por profissionais da empresa como por amadores. Isso ocorre em pautas que demandam imagens de forma rápida, geralmente acontecimentos de *hard news*.

A respeito do processo de indexação do material, é importante destacar a importância desse passo no fluxo fotográfico. Em tempos de fotografia digital, e como relatamos anteriormente, da hiperfotografia, a ação de inserir metadados nas imagens é essencial para as próximas articulações que a imagem terá. Dentro do ambiente do jornal, essas informações, que são colocadas na fotografia, servem para outros editores e repórteres entenderem do que se trata o assunto, sem ter de perguntar ao editor de imagens. Num cenário mais amplo, de uma agência de

²⁷ Todas as reproduções de entrevistas transcritas nesse capítulo são oriundas de entrevistas dos profissionais concedidas ao autor dessa pesquisa.

notícias, por exemplo, essas informações servem como uma linha de apoio à imagem, como legenda e também para determinar quem fez a foto. Voltando ao ambiente do jornal, esses metadados geralmente devem ser colocados pelos próprios profissionais que fizeram a imagem, mas a realidade do jornalismo é dinâmica e esse trabalho, na maioria das vezes, fica delegado aos assistentes de fotografia, que inserem os metadados e também publicam as imagens no sistema.

O jornal Zero Hora possui alguns canais de comunicação com seu leitor, através dos quais podem ser enviadas imagens ou textos sobre alguma pauta ou potencial notícia. O meio mais conhecido é o endereço e-mail ou até mesmo através de redes sociais digitais, como o *Facebook*. Um canal que está em pleno uso é o aplicativo de mensagens *Whatsapp*. Esses canais de comunicação são constantemente lembrados aos leitores, com pequenos anúncios nos jornais impressos e, até mesmo, através de chamadas no portal de internet. Como o celular é hoje ubíquo, mais de 90% das imagens enviadas pelos leitores são feitas com dispositivos móveis. No entanto, poucas delas são publicadas. Todas as imagens recebidas por meio desses canais são avaliadas e passam pelos mesmos critérios de noticiabilidade que uma fotografia feita por um profissional passaria. As imagens publicadas, frequentemente, são aquelas que registram imediatamente o ocorrido. A respeito desse material enviado pelos leitores, a editora de conteúdo digital do jornal, Barbara Nickel, destaca uma mudança no modo de participação do leitor:

[...] quando eu entrei no jornal a gente tinha um canal chamado leitor repórter e nesse canal recebíamos muitas fotos e imagens de problemas persistentes em comunidades e bairros. Não eram notícias factuais, eram fotos de problemas recorrentes que as pessoas tinham. Me parece que nessa época as pessoas usavam as imagens e esses canais de interação como uma maneira de narrar um problema mais complexo pelo qual eles estavam passando. E, pra isso, eu acho que hoje as pessoas recorrem menos ao jornal e esse tipo de reclamação seria provavelmente postada no Facebook, como aqueles posts de denúncia, tentando chamar a atenção do máximo de pessoas. Por outro lado, as pessoas, por terem mais celulares com câmera, tiram muito mais fotos do que está acontecendo agora, do que elas estão vendo ou testemunhando no momento, por isso tiram fotos muito mais factuais e de acontecimentos que as estão surpreendendo. E essas fotos são postadas no Twitter fazendo menção à Zero Hora, nelas são colocados tags ou então são enviadas via e-mail, justamente pra fazer essa foto chegar até nós de forma mais imediata e pra outro propósito. Eu não sei se recebemos mais ou menos fotos, mas eu vejo que o propósito da participação é outro hoje.

Na teoria, todas as imagens, antes de serem publicadas, deveriam passar pelo aval do editor de fotografia ou de algum fotógrafo, mas o próprio coordenador de imagem do jornal, Jefferson Botega, comenta que é impossível ter controle de tudo que é publicado e que a intenção é passar aos repórteres e editores os critérios básicos de publicação da imagem.

[...] eu gostaria de ter controle de todas imagens que passam, mas eu não consigo. É muita coisa, muito material, eu tento me dedicar às matérias especiais, à capa do jornal, à contracapa, aos abres de páginas do impresso, à capa do site, às galerias do online. Eu tenho de priorizar as demandas mais importantes. Bem que gostaria de ter todo o controle e claro que me sinto com muita demanda.

7.1 RELATO DA PESQUISA DE CAMPO

A observação da rotina na redação do jornal Zero Hora começou no dia quatro de agosto de 2014 e foi acordada junto ao editor de fotografia, Jefferson Botega, com a ciência de todos os coordenadores de editoria do jornal. A observação teve como objetivo analisar as formas de edição de possíveis imagens feitas com dispositivos móveis e que são publicadas no jornal impresso ou no portal de internet. A partir dessas publicações, a meta era observar as reações dos fotógrafos profissionais e dos repórteres diante destas, ouvir suas opiniões sobre uma imagem a ser publicada com uma qualidade inferior em relação a uma produzida por um equipamento profissional e sem o conhecimento de um fotógrafo profissional.

Neste primeiro dia de observação, algumas interações ocorreram com imagens feitas através de dispositivos móveis. Até às 14h deste dia, apenas duas matérias no portal zh.com continham imagens feitas com celular, duas notícias factuais do interior do estado, enviadas pelos próprios leitores ou por órgãos públicos. No final da tarde, pude observar uma conversa entre um fotógrafo e o indexador para publicar suas imagens rapidamente no sistema interno da empresa e que sua foto fosse utilizada com mais rapidez. O fotógrafo queria agilidade no processo de indexação para que uma foto oriunda de celular do repórter não fosse publicada antes da dele. Conversando depois com o fotógrafo, pude perceber que essa situação é normal: repórteres de texto vão para as pautas com celulares, produzem fotos e as mandam para a redação. Com frequência, os repórteres

escrevem a matéria e publicam o texto já com essa foto processada por eles mesmos. Tais imagens dificilmente é substituída pela produzida pelo fotógrafo e, como pude observar nessa pesquisa exploratória, trata-se de uma situação que gera desconforto. A foto que o profissional da imagem obteve, em alguns casos, só será publicada no impresso do dia seguinte, sem que circule, com antecedência, pelo portal de internet.

Esse tipo de situação acontece corriqueiramente na editoria de esportes, que precisa abastecer o ambiente digital com muitas notícias diárias e, às vezes, não são aproveitadas as fotos dos repórteres fotográficos, mesmo quando eles estão presentes na mesma pauta. Mais tarde, no mesmo dia, aconteceu a situação que o fotógrafo comentou: uma foto feita por um repórter, referente a uma declaração de um jogador, estampava a capa do site. No dia seguinte, o jornal impresso publicou apenas uma fotografia de celular: a imagem de um acidente no interior e que já havia sido postada no portal. As notícias, que no dia anterior tinham sido publicadas com fotos de repórteres, no jornal impresso, por sua vez, estavam publicadam com as fotos dos profissionais que participaram da mesma pauta. No total deste dia, haviam sido programadas 10 pautas com demanda de fotógrafos Desse número 5 foram publicadas no impresso.

No segundo dia de observação, cinco de agosto, a publicação de imagens seguiu o padrão normal: não houve nenhuma ocorrência de notícias *breaking news*. As imagens feitas com dispositivos móveis publicadas foram produzidas por repórteres em coletivas e treinamentos dos dois principais times de futebol do estado. Cabe ressaltar que fotógrafos estavam presentes nessas pautas e suas imagens só seriam utilizadas algumas horas depois no site e no dia seguinte no jornal impresso.

Neste mesmo dia pude presenciar uma discussão (amigável) entre dois fotojornalistas do grupo RBS que, ao perguntar o motivo da minha presença na redação, começaram a falar sobre o assunto da minha dissertação. O tema debatido era justamente a grande presença de câmeras no dia a dia e a mania das pessoas em fotografar tudo que viam na rua, desde o prato de comida até um acidente na rua. Durante a discussão apenas ouvi atentamente, sem opinar. Os argumentos de um dos fotógrafos indicavam que essa ubiquidade de câmeras nas ruas é prejudicial ao trabalho dos profissionais, pois acaba nivelando as imagens por uma qualidade baixa. Se existem muitas fotos ruins as outras fotografias também piorariam, e nesse

contexto, ele sinaliza que vê uma queda de qualidade nas imagens que são publicadas nos veículos de imprensa, justamente pela pressa por publicar fotos e pela utilização de material dos leitores em detrimento da produção profissional.

O outro fotógrafo, envolvido no debate tem uma visão diferente: disse enxergar um "momento de ouro" para o fotojornalismo, já que com a grande profusão de imagens e dispositivos fotográficos, os fotógrafos e fotojornalistas "de verdade" se destacarão nesse meio. Por isso, cada vez mais, os profissionais tem que trabalhar sua técnica e seu olhar para se diferenciarem. Além disso, ele destacou que, no jornalismo, a qualidade da imagem está se alternando: estão saindo de cena imagens consideradas cândidas, que funcionam apenas como registro dos acontecimentos, para um trabalho mais elaborado em torno do objeto fotografado. O fotógrafo não pode refazer o que já foi registrado por um fotógrafo amador ou um jornalista de texto com seus celulares: ele tem que fazer algo diferente para se destacar.

No dia seguinte, de oito pautas agendadas, duas foram publicadas no jornal impresso. Algumas fotografias feitas com celular por um repórter foram publicadas em uma matéria sobre saúde, em um caderno especial. As fotos eram retratos dos entrevistados. Segundo o editor de fotografia não foi solicitado fotógrafo para essa pauta e as fotos foram iniciativa do repórter. A publicação das imagens foi iniciativa do editor do caderno.

Nesse terceiro dia de observação, sete de agosto, algumas imagens feitas com dispositivos móveis foram publicadas. Uma delas foi um suposto "tremor" sentido por moradores do interior do estado. A foto que identificava a matéria era de um leitor, que mostra uma rachadura em um vidro. Esta notícia permaneceu o dia inteiro na capa do site, mas não foi publicada no impresso. Neste dia, também se repetiu o caso de imagens feitas por repórteres de texto nos treinos de Grêmio e Inter e publicadas antes das fotos feitas pelos profissionais. No dia seguinte só foram publicadas as fotos feitas pelos fotógrafos para ilustrar estas reportagens.

No meio da tarde surgiu um acontecimento em uma cidade próxima a Porto Alegre. Uma tentativa de assalto ocorreu na avenida principal de Esteio, houve troca de tiros entre policiais e assaltantes, sendo que um deles acabou morto. O acontecimento teve logo destaque nas redes sociais e inúmeras imagens começaram a ser publicadas, todas obtidas por populares que estavam presentes. Uma delas foi vista por um repórter que estava acompanhando o acontecimento nas

redes sociais. O profissional entrou em contato com o autor da imagem e pediu autorização para utilizá-la no portal de internet do jornal. A foto do leitor ficou em destaque por cerca de duas horas, tempo para o jornal enviar um fotógrafo até o local e receber novas fotos do acontecimento. Assim que chegaram à redação, elas substituíram as fotos do amador. Durante todo esse processo, o editor de fotografia presente não foi consultado em nenhum momento. No dia seguinte, a imagem do profissional estava na página impressa. Neste dia, nove pautas solicitavam fotógrafos, apenas uma foi publicada no dia seguinte.

No dia oito de agosto, quarto dia de observação, as fotos publicadas feitas com dispositivos móveis foram escassas: somente para duas matérias e nenhuma delas apareceu no jornal impresso no dia seguinte. As matérias que continham imagens feitas com celular seguiram o mesmo padrão: imagens feitas por repórteres de texto que publicaram a foto junto com sua notícia. Um dos assuntos foi um assalto em Porto Alegre e o outro referia-se a recorrentes pautas de esportes. Nesse caso, como sempre, um fotojornalista estava no local cobrindo a mesma pauta e enviou as fotos do local, via internet. Apesar dessas fotos já estarem disponíveis no sistema interno de publicação, a imagem publicada foi a do repórter. O fotojornalista, ao chegar na redação, se demonstrou incomodado com a situação e pediu para que o repórter alterasse a foto, o que foi feito de imediato. Neste dia, das nove pautas em que foram solicitadas a presença de fotógrafos, duas delas (as duas do esporte) saíram no jornal impresso do dia seguinte.

O quinto e sexto dia de observação, nove e dez de agosto, apresentaram poucas novas notícias em geral e ainda menos publicações que continham imagens feitas com o celular. Isso se deve ao fato desses dias serem sábado e domingo, respectivamente, e nesses dias o jornal não possui tantas notícias factuais e prioriza notícias sob agenda, de comportamento, saúde e matérias especiais. Contribuiu para a escassez de material um jogo de futebol entre os dois times da cidade, Grêmio e Inter, que praticamente dominou os debates e as notícias- tanto no ambiente digital como no impresso. Mesmo assim, duas notícias foram publicadas com imagens feitas com celular e as duas seguiram o mesmo padrão: notícias factuais ou hard news que ficaram pouco tempo em destaque no site. Uma delas foi novamente referente a um assalto e a foto utilizada foi a de um leitor. A outra matéria foi sobre uma chuva de granizo no interior do estado e a foto utilizada também foi de um leitor que a enviou para a redação.

No sétimo dia de observação, 11 de agosto, em quatro matérias utilizaram-se fotos com dispositivos móveis e nenhuma delas constou no jornal impresso do dia seguinte, exceto as notícias de esportes. As notícias, nesses dias, seguem o mesmo padrão das outras, todas factuais e com nível de interesse restrito a determinados públicos, às vezes direcionadas a uma região do estado ou a alguma categoria específica. Essas notícias têm um período de duração de cerca de um turno na capa do site e, como já dito antes, a maioria não é publicada no jornal impresso. As que são publicadas no meio impresso não têm o destaque de uma fotografia, são apenas pequenas notas.

No oitavo dia de observação, 12 de agosto, o padrão seguiu o mesmo, pautas factuais com imagens feitas com o celular, principalmente de repórteres, mas também por amadores. Uma pauta, no entanto, ganhou destaque maior que outras. A pauta era sobre grades impedindo o acesso de moradores de rua, instaladas por proprietários de estabelecimentos em um bairro de Porto Alegre. A matéria foi idealizada e apurada inteiramente por um repórter, que além de escrever o texto produziu todas as fotos, com seu celular (foto x). A notícia ganhou destaque rapidamente nas redes sociais e gerou várias interações entre leitores. A matéria ficou como destaque o dia inteiro no portal e no dia seguinte teve uma página inteira dedicada a ela no impresso. As fotos publicadas foram as do repórter que fez o texto, tanto no digital como no impresso. Nenhum fotógrafo foi requisitado para fazer as imagens referentes aos assunto. Estas imagens, apesar de não terem sido feitas por um profissional possuíam qualidade informativa suficiente para serem publicadas. Diante deste fato, o editor de fotografia julgou não ser necessário o deslocamento de um profissional da imagem para a pauta, já que todos os critérios de publicação foram atendidos pelas imagens feitas pelo jornalista. Neste dia haviam 17 requerimentos de fotógrafos para realização de pautas, deste número, quatro eram para matérias a serem publicadas no dia seguinte.

Figura 17 - Foto feita pelo repórter com seu celular para matéria no jornal



Foto: André Mags/RBS

O nono dia de observação foi um dia atípico dentro da redação do jornal Zero Hora e em qualquer redação do país. Neste dia, treze de agosto, aconteceu o acidente de avião com o candidato à presidência da república, Eduardo Campos, e devido a esse fato, todos esforços da redação estavam voltados a esta notícia. Mesmo diante deste evento, foi possível observar a utilização de imagens feitas pelo celular. Por ser uma notícia de abrangência nacional e por ter ocorrido em outro estado, a observação deste dia não ficou restrita ao jornal Zero Hora. Direcionei meu olhar aos portais de notícia que acompanharam de perto o acontecimento e consequentemente serviram de fonte de informação e conteúdo para a cobertura do jornal gaúcho.

A primeira notícia do acidente surgiu pouco depois das 10.20h e as informações indicavam que um helicóptero teria caído em uma bairro residencial em Santos. Logo depois a informação foi atualizada e nela já se afirmava que era uma aeronave e que possivelmente havia feridos no local. Junto com essa notícia, os portais publicaram uma foto (foto X) de um leitor, a qual mostrava uma zona residencial com muitos prédios e muita fumaça saindo de um determinado local. Essa imagem ficou como a chamada principal para a notícia e assim permaneceu

em vários portais de internet, inclusive o da Zero Hora, por mais de horas. Essa imagem, especificamente, começou também a circular em agências de fotografia, que devem ter comprado a foto do leitor ou cedido os direitos de venda da imagem. Na medida em que o tempo avançava, as únicas imagens disponíveis eram de leitores que estavam no local e enviavam as fotos para as agências e sites de notícia. A busca pelas imagens mobilizou a redação da Zero Hora, que em um primeiro momento tentava contato com o autor da foto, mas depois de sua disponibilização nos sites de agências foi possível fazer o *download* e publicar no portal.

A informação de que Eduardo Campos estava no jato foi revelada somente uma hora depois da primeira notícia divulgada. Tempo necessário para que os primeiros fotógrafos chegassem ao local e disponibilizassem as imagens. Mesmo com fotógrafos presentes no local, imagens de dispositivos móveis continuaram a ser utilizadas, justamente por que os profissionais não tinham acesso ao local, somente até a barreira montada pelos corpos de bombeiros. Por esse motivo, muitas imagens de perto do acidente foram feitas por populares e moradores que estavam no local. Essas imagens tiveram pouca utilização em jornais impressos, mas no ambiente digital elas entraram em circulação viral, tanto em sites de notícias como em redes sociais.

Figura 18 - Primeira foto do acidente disponibilizada por um amador em sua página do Facebook



Foto: Tássio Ricardo

O último dia de observação, 14 de agosto, ainda teve seu foco voltado para o acidente com Eduardo Campos. Nesse contexto, muitas das imagens feitas por amadores no dia anterior ainda estavam sendo publicadas pelos portais de internet. Nessa prática se inclui o jornal Zero Hora, principalmente quanto às matérias de complemento à notícia principal. Nesse momento, o jornal Zero Hora já havia enviado repórteres e fotógrafos para Santos, local do acidente, e Recife, local onde morava Eduardo Campos. Neste dia, os profissionais de texto deslocados para estas cidades mandavam fotos a todo momento para a redação. Mesmo com a presença de fotógrafos no local, as imagens eram publicadas antes das dos fotojornalistas e depois eram substituídas, seguindo o padrão normal e recorrente observado nos demais dias. Além da cobertura dedicada à morte de Campos, foram registradas outras duas ocorrências de matérias com uso de fotografias com dispositivos móveis e ambas seguindo o mesmo padrão apresentado durante toda observação. Nenhuma das imagens realizadas nestas pautas foi publicada no jornal impresso do

dia seguinte. Neste dia, foram solicitadas para editoria de fotografia dez pautas, duas delas foram publicadas no dia seguinte.

7.2 ANÁLISE DA OBSERVAÇÃO

Através das observações conduzidas durante dez dias dentro da redação do jornal Zero Hora e das entrevistas realizadas (com o editor de fotografia, a editora de conteúdo digital, um repórter fotográfico e um repórter de texto), foi possível observar interessantes aspectos que envolvem a edição de imagens feitas com o celular e as rotinas de produção implicadas nesse processo. O primeiro ponto a ser destacado é o referente às rotinas de produção do jornal. Existe uma grande diferença entre as rotinas das editorias das versões online e impressa. Idealmente, elas deveriam trabalhar em conjunto, mas, na prática, cada uma produz material específico para a sua plataforma e depois a pauta pode ser aproveitada ou não pela outra mídia. Essa divisão é evidenciada na fala da editora de conteúdo digital do jornal, Barbara Nickel:

Essa equipe do digital trabalha com produção e publicação só para o digital. Muitas vezes esse conteúdo é aproveitado no impresso, mas isso é consequência de termos feito uma matéria legal e eles sabem que estamos produzindo a matéria, então eles pedem pra publicar no impresso. Quando pensamos nossas pautas, pensamos somente no ambiente digital e não no impresso.

Na dinâmica da editoria de online, as pautas vão surgindo durante o dia e poucas delas são agendadas, portanto, sem ter solicitado o trabalho da editoria de imagem. As que são agendadas, geralmente são matérias multimedia que necessitam a gravação de áudio ou vídeo. Na observação foi possível perceber uma interação maior do meio digital com a emissora de rádio e uma ligação direta de pautas entre os dois veículos (ZH.com e Radio Gaúcha). As pautas do digital correspondem a uma tradição na formulação de pautas através de escutas da rádio e, principalmente, acompanhando as postagens dos repórteres da rádio nas redes sociais. Essa prática de acompanhamento das redes sociais faz com que grande parte do material fotográfico publicado no site e, principalmente, nas redes sociais do jornal, seja feito por repórteres da rádio ou por amadores com seus celulares.

O departamento fotográfico do jornal, por sua vez, raramente trabalha diretamente com a editoria de online (isso pode ser observado nas falas de ambos os editores, o de imagem e o de digital). A grande maioria das imagens que são usadas pelo digital e que foram feitas pelos fotógrafos do grupo, são imagens feitas para matérias do impresso e que foram aproveitadas no digital. Quase 80% dos pedidos de solicitação de fotógrafos são feitos para as matérias que vão sair no jornal impresso e, como já foi dito anteriormente, a maioria dos pedidos do digital são para vídeos e entrevistas. Durante o momento em que estive presente na redação foi possível observar que a fotografia raramente é designada para pautas factuais e cada vez mais isso fica delegado aos próprios repórteres de texto, de rádio ou aos amadores. O fotógrafo só é designado para cobrir essas pautas se elas se desenvolverem em acontecimentos mais importantes, como por exemplo a perseguição a assaltantes, que foi relatada na observação.

Essas publicações de imagens feitas com dispositivos móveis por repórteres de texto e rádio causam desconforto em todas as partes envolvidas no processo. Essas reações foram percebidas durante a observação, tanto por parte dos fotógrafos, como também pelos repórteres, e sobre isso o repórter de texto do jornal, André Mags, comenta:

Tenho certeza de que a foto ou vídeo que o repórter faz, sempre será pior do que a do fotógrafo. Eu já passei por momentos de constrangimento, em que um colega fotógrafo estava fotografando o mesmo que eu, e eu tinha a obrigação de publicar imagens no Twitter, e obrigação de publicar direto, em tempo real. Então o repórter vê um acontecimento importante, fotografa com o celular enquanto o fotógrafo, que está fazendo a mesma imagem, e é o profissional que sabe, de fato, fazer a foto, infelizmente já não está mais fotografando uma novidade, porque eu publiquei antes dele uma imagem bem inferior, que já ta entrega a história e a informação antes dele. O fotógrafo só fará uma foto melhor e isso é constrangedor pra mim. Eu me sinto mal por estar reduzindo um pouco o trabalho do fotógrafo.

Apesar de muitos condenarem essas múltiplas funções exigidas pelo jornalismo atual, a realidade das comunicações e principalmente dos processos digitais, exigem esse tipo de atitude. A velocidade é o principal fator de publicação atual e para informar mais rápido, é preciso que todas as partes do processo estejam munidas de instrumentos para isso. Essa pressa foi percebida durante a observação na cobertura do acidente do candidato à presidência, Eduardo Campos,

onde a redação, nos primeiros minutos procurava incessantemente por uma imagem para ilustrar o acontecimento. O digital impõe essa necessidade de velocidade e para uma empresa de comunicação se tornar competitiva, é preciso informar rápido e por isso tantos repórteres de texto e rádio fazem fotos. A imagem imprime uma maior credibilidade na informação que eles estão passando.

Verifica-se que existe uma super valorização das empresas de comunicação quanto ao conteúdo digital e um constante corte de gastos no setor impresso no da imagem. E, apesar da imagem ser uma das principais razões para as pessoas clicarem e acessarem as notícias, esta está sendo cada vez mais delegada a pessoas não-especialistas. Segundo a editora de online, Barbara Nickel, a porta de entrada dos usuários para o conteúdo produzido pela sua equipe na Zero Hora, curiosamente não é o portal do jornal. As pessoas acessam as notícias através das matérias publicadas nas redes sociais, principalmente Twitter e Facebook, e o acesso através da página principal do jornal vêm diminuindo significativamente. O cuidado com a imagem se faz ainda mais necessário nesse ambiente digital, justamente por ela ser um atrativo ao leitor: se a matéria apresentar uma imagem bem elaborada, com certeza o leitor irá adiante e lerá a matéria inteira.

É nesse momento que se faz ainda mais importante a edição de imagens, principalmente no digital. Durante o período de observação na Zero Hora e também nas entrevistas com os editores, notou-se que o papel do editor de fotografia no digital ainda é muito escasso e a interferência exercida por ele nas decisões de escolhas das imagens é mínima. E a editora Barbara Nickel destaca que o editor de imagens ou alguém da editoria de imagens só é consultado sobre uma imagem quando há dúvidas referentes à sua veracidade. Quase sempre a primeira imagem que eles recebem ou a que têm acesso e que atende a um mínimo critério noticioso é publicada.

Geralmente quando é um factual, algo que está acontecendo agora e que precisamos publicar e a foto desperta alguma dúvida, tendemos a perguntar pra pessoa que fez a foto pra confirmar se foi ela, de fato, que fez a imagem e, como sempre, se ela autoriza o uso da foto. Isso acontece mais em pautas factuais e em grandes acontecimentos. Apenas depois de publicada a foto no software do jornal é que algum fotógrafo ou editor de imagem decide ou não se a foto é boa para o impresso. Mas nesse processo todo a foto já foi publicada no online, o quanto antes. Recorremos ao departamento de fotografia, principalmente se temos dúvidas, para perguntar se por acaso não foi usado Photoshop ou se tem algum tratamento estranho. Recorremos mais para tentar olhar para aquela foto de maneira mais crítica, para sanar nossas dúvidas em relação à imagem. Não recorremos ao departamento de fotografia para a edição de fotos, mas para nos ajudar a tirar dúvidas, quando se trata de foto de leitor.

O editor de fotografia do jornal, Jefferson Botega, reconhece essa dificuldade na edição das imagens dos conteúdos digitais do jornal e afirma seu desejo cuidar de todas as imagens, mas ao mesmo tempo se sente sobrecarregado com a demanda do conteúdo impresso. Como as imagens no conteúdo digital são mais voláteis e sujeitas a alteração a qualquer momento, esse conteúdo é constantemente atualizado ou "aprimorado" como diz ele.

É necessário, porém, destacar uma diferenciação na maneira como as fotografias feitas pelos profissionais do grupo são editadas e publicadas no digital. Todas as imagens feitas pelos fotojornalistas passam por um fluxo de edição que desde o início é feito por profissionais acostumados a fazer, tratar e indexar imagens. A primeira edição desse material começa já no momento em que o fotógrafo vai fazer a foto, ele é um profissional e por isso sabe operar todas funções do dispositivo que ele carrega e conseqüente consegue articular todas especificações de uma imagem (velocidade, enquadramento, etc.) na tomada de uma fotografia jornalística. Ele produz uma imagem com um propósito informacional e estético, grande parte da ação dele é pensada e planejada. Depois de feita, essa foto será editada por ele ou por alguém capaz de ajustar, e isso envolve fazer cortes na imagem para melhor enquadramentos e leves ajustes de níveis de luz. Após esse procedimento, essa fotografia passa por um editor antes de ser publicada e ser sugerida para a publicação no ambiente digital, formando talvez galerias com a imagem (o que mais acontece no jornal Zero Hora, segundo a editora de digital). Essas imagens feitas pelos profissionais são imagens consolidadas quanto ao seu

discurso informativo e estético e elas trazem consigo potencialidades de articulações com os mais diversos conteúdos de um jornal.

A fotografia feita com dispositivo móvel também traz possibilidades de articulações, porém sua usabilidade e durabilidade é imensamente menor do que uma imagem feita por um profissional. Na maioria das vezes, essas fotografias feitas por repórteres de texto, rádio ou amadores tem uma função informativa e somente isso, quase nenhuma delas traz consigo valores estéticos e técnicos apurados. Na mesma velocidade com que elas são feitas, são enviadas e publicadas no ambiente digital. A edição dessas imagens, portanto, é um processo descentralizado e em constante atualização. O repórter de texto munido do seu aparelho celular tem autonomia para publicar uma foto diretamente de onde está, sem que essa imagem passe pelo sistema interno do jornal, assim como qualquer outro repórter ou editor de digital pode publicar qualquer imagem dessa forma. Essas imagens rápidas só são atualizadas quando chegam imagens melhores. O editor de imagens só entra no processo produtivo, quando ele sugere uma outra opção de imagem para a pauta ou quando é consultado, sua autonomia é mantida, mas somente quando ele se manifesta. A publicação dessas imagens feitas com dispositivos móveis é autogerida e baseada principalmente na velocidade da informação. Durante as entrevistas realizadas com editores de fotografia e digital do jornal Zero Hora pude perceber a ânsia de ambos em dar uma atenção maior às fotografias publicadas no meio digital e perguntei se a figura de um editor específico para esse conteúdo seria necessário: a resposta de ambos foi que sim e que cada vez mais esse profissional é necessário.

A editoria de fotografia se encontra então no meio dessas duas rotinas de produção completamente diferentes, a do impresso e a do digital, cada uma com seus tempos de publicação próprios e características bem definidas. A editoria de digital vem constantemente ganhando importância nos veículos de comunicação e como já foi dito anteriormente, os cortes de despesas e pessoal que atingem as redações do mundo todo têm sido direcionados somente para mídia impressa. Mesmo com essa valorização do digital, a editoria de imagem do jornal ainda tem a maior parte de sua produção voltada para o conteúdo impresso.

Durante a observação foi possível perceber uma grande diferença no conteúdo da produção dos fotógrafos: somente 25% dessa produção é de matérias que, na minha avaliação, seriam as chamadas do "dia seguinte" e factuais. São

matérias como coletivas, acidentes, problemas pontuais na cidade, referentes ao clima, entre outros. Segundo o coordenador da editoria, o departamento está deixando de ser uma prestadora de serviços para o jornal e ganhando mais autonomia para produzir conteúdos mais específicos e aprofundados. O direcionamento a esse tipo de atividade mais especializada faz com que essas pautas mais factuais tendam a ficar delegadas justamente a repórteres de texto, rádio e amadores, mudando consideravelmente o papel do fotojornalista dentro da empresa, que antes tinham estar sempre nos acontecimentos, fotografando flagrantes e registrando tudo que acontecia no dia a dia das cidades, isso não acontece mais.

Com o encolhimento das redações que aconteceu e está acontecendo, começou, a gente sabe, há 8 ou 10 anos atrás nos Estados Unidos e agora chegou aqui, como na Folha de São Paulo, no Globo e na própria Zero Hora. A gente tem que ter prioridade com as fotos, a gente não consegue mais fazer tudo como se fazia há 15 anos atrás, não se faz mais tudo. Temos que ver o que é mais relevante pro leitor o que vai fazer diferença e depositar todas nossas energias naquilo. As fotos de flagrantes são importantes, são muito importantes sim, isso dá muita audiência online e no impresso e sempre vai ter seu valor documental. O que acontece é que hoje há muitos amadores com seus celulares na rua enviando fotos para as redações, um acidente por exemplo que a gente chegava lá e éramos os únicos a ter a foto, até porque dominávamos uma técnica fotográfica, hoje não existe mais isso, hoje qualquer um fotografa, e eu acho maravilha isso. Não se precisa mais saber a técnica, se precisa ter um olhar apurado e saber o que vale a pena a fotografar e o que vale a pena ficar fora. Mas a foto do "amanhã" ainda é muito importante claro, mas a gente tem que optar nas redações hoje em dia, optar pelo que o que é mais relevante, nas matérias especiais nas matérias de profundidade. O cara que ve uma foto de um acidente hoje amanhã no papel ta muito velho, ta muito antigo, então eu vou ter que encontrar uma outra forma de mostrar esse acidente ou deixar só publicado no online e amanhã vou publicar o que eu acho mais relevante e que não seja notícia velha.

A cobertura de uma determinada pauta ou não, depende muito do seu valor noticioso, o jornal e a editoria de imagem opta em depositar seus esforços nas pautas com maior profundidade e que são inéditas aos leitores, principalmente na plataforma impressa. Isso não quer dizer que a editoria vai deixar de cobrir os acontecimentos que irrompem durante o dia. São nessas situações que os profissionais vão se destacar ante aos outros que fazem as fotos com os celulares, e

são também nesses casos que os profissionais iram abastecer todos os conteúdos de imagens do jornal. Enquanto quem faz apenas uma foto com seu celular para registrar o acontecimento e enviar de maneira rápida o profissional faz o "pacote" completo em relação as possibilidades de imagem de uma pauta. Esse "pacote", explica Botega, é de preferência a produção e edição de todos materiais em relação a pauta, fotos, vídeos, sugestões de capa para o jornal impresso e digital e também opções para galerias.

A fotografia feita com dispositivos móveis dentro do jornalismo vem cada vez mais sendo utilizada e isto vêm influenciando de maneira direta e indireta o trabalho dos fotojornalistas. Ao se sentirem incomodados com as imagens feitas pelos repórteres e amadores os fotógrafos acabam repensando a sua própria fotografia e maneira como vão abordar os acontecimentos. O profissional não pode mais lutar contra essa imagem volátil e altamente informativa produzida pelos não profissionais, essa imagens fazem parte dos acontecimentos e têm uma valor imensurável na edição do produto final jornalístico, elas fazem parte da história a ser contada e muitas vezes são escolhidas ante as fotografias feitas pelos profissionais. O que os profissionais devem fazer é usar essas imagens a sua disposição para em cima delas construir suas próprias narrativas do acontecimento, imagens que provem o valor técnico e estético do fotojornalista. Sobre essa mutação do processo fotojornalístico, o fotógrafo e ex-editor de fotografia do jornal Zero Hora da a sua opinião:

Eu acho que tem que dividir, existe a foto de celular feita pelo amador, que é o instantâneo que eu já perdi as esperanças, a gente sempre vai perder para o amador no quesito hard news, porque sempre que acontece alguma coisa alguém que tava lá no momento já fez essa foto. Acho isso vale, mas o jornalismo não é só isso, vale sim fazer uma foto instantânea e mandar pro jornal mas sempre as fotos mais elaboradas, com mais opção de linguagem fotográfica apurada, e por linguagem eu falo opções de lentes, de diafragmas, velocidade, distancias focais diferentes, acho que isso é insubstituível. Sempre vai ter um profissional que vai dar uma roupagem, uma estética melhor pra essa fotografia e isso é uma tendência no jornalismo o hard news acho que quem vai fazer isso vão ser os amadores, justamente por essa acessibilidade, acessibilidade, pelo próprio meio de divulgação desse momento como pelo acontecimento em si. A foto do instantâneo e hard news não vale a estética, a composição ou a beleza dela o que vale é o momento, a informação e essa foto no jornalismo sempre ganha de todas as outras que podem terem sido feitas. Acho que o nos vai restar, e eu acho isso muito legal pro profissional, é fazer o que vem antes ou depois da notícia, por que a notícia todo mundo faz ou vai fazer, é no antes e no depois que pode se fazer ensaios fotográficos, um trabalho mais elaborado e acho isso é o que vai sustentar o jornalismo, principalmente o impresso. A gente vê hoje publicações impressas com grandes ensaios e grandes espaços para a fotografia e não é a fotografia do instantâneo, essas tem um espaço pequeno principalmente pela resolução das imagens que não tem qualidade para serem impressas em grandes formatos. Os jornais no formato de tabloides ou standart geralmente publicam grandes fotos em suas paginas e essas foto são feitas por profissionais, acho que ainda vai demorar um pouco até uma câmera de celular chegar a ter uma resolução no mesmo nível de um equipamento top de linha.

O trabalho do fotojornalista está em constante mudança, adaptar-se a estas alterações no fazer da profissão é responsabilidade do profissional, o mercado não se adapta ao profissional, o profissional deve se adaptar a ele. Hoje o cenário que a fotojornalismo se encontra é o descrito no decorrer deste trabalho, o futuro ainda é incerto quanto aos novos avanços tecnológicos que a fotografia terá que se adaptar, a certeza é de que esses avanços virão e como sempre os meios de comunicação deverão se moldar nos modelos futuros, reconfigurando seus fazeres.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia é um complexo de tecnologia e linguagem em constante expansão. Desde a sua criação até os dias atuais, passou pelas mais diversas inovações técnicas e sempre conseguiu se adaptar. Essas transformações não se deram somente na esfera técnica, de nível operacional, mas também nos ambientes midiáticos nas quais se insere, com desdobramentos em diversos ramos da cultura. A prática fotográfica vem se adequando às características das sociedades e servindo como um instrumento essencial na documentação. A realidade que temos hoje é a da fotografia amplamente popularizada, ubíqua e produzida, na sua grande maioria, pelos usuários que possuem um aparelho celular, *smartphone* ou *tablet*. Como afirma Fontcuberta (2009): fotografar se tornou um ato tão banal quanto escovar os dentes.

Sem fugir destes avanços tecnológicos, o campo do jornalismo também está sendo muito influenciado por essas inovações, que têm mudado drasticamente a prática jornalística, principalmente nos últimos anos. Dentro do jornalismo, o fotojornalismo é uma das áreas que possivelmente mais se envolve com as inovações tecnológicas, pois a cada novo lançamento ou a cada nova onda de grande produção de imagens (fenômeno atual) surgem teorias de que o fotojornalismo pode estar perto do seu fim. Tomando-se como objeto de estudo o status atual da fotografia, foi proposto analisar nessa dissertação a influência desse novo fazer fotográfico no fotojornalismo e suas rotinas de produção dentro do ambiente de uma redação. Nesse contexto, foi escolhido analisar mais especificamente a edição de imagens e o tratamento que lhes é dado.

Para realizar o que foi proposto, alinhavou-se alguns aspectos dos avanços tecnológicos que atingiram a fotografia, principalmente na sua fase digital. Destacamos as características e especificidades da fotografia móvel e discutimos a "mudança" do ato fotográfico na atualidade. Trouxemos para a discussão três perspectivas teóricas (Pós Fotografia, Hiperfotografia e Fotografia Expandida) a respeito do novo estágio em que a fotografia se encontra. Essas três teorias, que se conversam entre si, e seus respectivos autores serviram de base teórica para o trabalho. Foi também destacado nessa dissertação as mudanças que fotojornalismo vem passando e as novas formas de narrativa realizadas pelos profissionais. Essas

mudanças são, por sua vez, estimuladas pela grande quantidade de imagens produzida na atualidade. Especificamos também a importância da edição de imagens no jornalismo atual e no fotojornalismo, destacando as novas funções que os editores estão tendo no ambiente digital. Por fim, foram descritos e analisados dez dias de pesquisa de campo realizado no jornal Zero Hora em Porto Alegre.

No começo deste trabalho de mestrado, delinearam-se algumas hipóteses. A primeira delas refere-se a uma mudança de foco do trabalho do fotojornalista dentro da redação, que deixa de cobrir pautas mais factuais e corriqueiras do dia a dia do jornal e se concentra em reportagens sob demanda, com um tempo maior para a realização e dedicação. Essa hipótese se confirmou durante as observações. Acompanhando o fluxo de pautas solicitadas ao departamento de fotografias, somente 25% delas são para notícias que sairão na edição do dia seguinte do jornal e quase nenhuma das demais pautas tratava de assuntos factuais. A grande maioria das matérias solicitadas era para a produção de materiais específicos das editorias e que podem ser considerados atemporais. Havia também um grande número de matérias especiais em fase de produção. Nestas pautas, os profissionais de imagem retornam ao assunto mais de uma vez, realmente dedicando-se com maior extensão de tempo ao material produzido. Esta mudança é significativa no fazer do fotojornalista dentro de um jornal. Antigamente, a fotografia atuava principalmente como uma prestadora de serviços e, agora, pelo que foi observado, tem autonomia para produzir pautas maiores e também ensaios fotográficos, assemelhando-se, de certa forma, às revistas especializadas em fotografia do passado.

Um dos grandes motivos para esta mudança de foco da fotografia dentro do jornal reside na facilidade de produção e propagação de imagens digitais. As imagens feitas com dispositivos móveis por amadores ou mesmo pelos repórteres, graças à velocidade de distribuição, estão sendo cada vez mais utilizadas pelo jornalismo e produzem novos formatos de narrativa midiática. Enquanto alguns acham que essa grande produção e utilização de imagens obtidas com dispositivos móveis está "matando" o fotojornalismo, muitos pesquisadores e profissionais, acreditam que este é justamente o momento de afirmação e de transição do fotojornalismo, principalmente na forma de narrar os assuntos fotografados. Posiciono-me junto ao segundo grupo e, a meu ver, os três conceitos que abordamos nesse trabalho, Pós Fotografia, Hiperfotografia e Fotografia Expandida, mostram como a fotografia e o fotojornalismo passam a processar essas novas

articulações com as tecnologias disponíveis. As possibilidades de utilização dessas ferramentas são gigantescas e o que realmente diferencia o profissional do amador na atualidade é uma capacidade técnica apurada aliada a essas novas tecnologias.

Outra hipótese sugerida foi a de que os fotojornalistas se sentiam incomodados e pressionados pela publicação dessas imagens oriundas dos dispositivos móveis. O que podemos observar é que, de fato, esse "incômodo" acontece, mas somente quando a foto publicada foi produzida por outro colega de profissão, como um repórter de texto ou de rádio. E a reclamação dos fotojornalistas, na maioria das vezes, não é pela ação dos jornalistas em fazerem as imagens. Geralmente os fotógrafos se queixam por já terem enviado fotografias para a redação e que não são substituídas pelas imagens antecipadas pelos jornalistas. Esse tipo de situação foi observada algumas vezes durante a pesquisa de campo dentro do jornal: o fotojornalista ou alguém do departamento de fotografia teria de solicitar a algum editor de conteúdo digital essa mudança, evidenciando um descuido quanto à edição de imagens dentro do ambiente digital. Excetuando-se essas situações relatadas, os fotojornalistas tendem a compreender o momento atual do jornalismo e aceitam a produção e utilização das imagens feitas com dispositivos móveis. Apesar de ainda existir um pouco de receio entre os profissionais mais antigos, todos os mais novos aceitam e até produzem imagens com seus dispositivos móveis, enxergando-os como um novo aparato para mostrar as suas técnicas fotográficas²⁸.

No que se refere à edição e à finalidade das imagens feitas com dispositivos móveis e que são utilizadas no processo jornalístico, observaram-se padrões interessantes e que merecem ser destacados. A fotografia feita com um dispositivo móvel é sempre a primeira a chegar nas redações e a primeira a ser publicada. Isso ocorre devido às facilidades de distribuição inerentes do aparelho, que está equipado para esta ação. Sempre que um acontecimento irrompe, essas imagens serão enviadas e postadas nos sites de redes sociais quase imediatamente e a sua utilização pelos meios de comunicação também é imediata, obviamente sempre com a autorização dos autores das imagens. Essas imagens, portanto, têm uma função muito específica na dinâmica do jornalismo, pois atuam como ativadores da notícia, servem para comprovar acontecimentos e para dar sustentação visual às notícias e

²⁸ Esse novo uso do celular está mais evidenciado na entrevista realizada com o fotógrafo da Zero Hora, Júlio Cordeiro, e esta encontra-se nos anexos.

às chamadas. No entanto, essas imagens tem um tempo de duração muito curto, o que depende muito da qualidade da imagem (que geralmente é baixa) e também da importância desta para o acontecimento. Certamente esta fotografia feita por um dispositivo móvel será substituída por alguma feita por um profissional e deixará de ser a imagem principal do acontecimento para fazer parte da narrativa dele. É importante ressaltar que a substituição desta imagem só é feita com o desenrolar dos acontecimentos e as proporções que ele tomará. Caso contrário, os editores de fotografia não enviam nenhum fotojornalista ao local e utilizam ou não as imagens feitas com os dispositivos móveis.

Devido a esta natureza peregrina da imagem feita com os dispositivos móveis, ela acaba sendo editada de maneira desordenada. A figura do editor de imagens, nesses casos, só se aplica ou é solicitada quando há dúvidas quanto à veracidade da fotografia ou ao conteúdo. Para uma fotografia desse tipo ser publicada, ela precisa de apenas um critério noticioso, que é a informação e o menor traço dessa característica já é suficiente para publicar-se a imagem. Esse status que a fotografia feita com o dispositivo móvel possui não deveria diminuir o papel do editor de imagens, justamente por ser a imagem o que mais chama a atenção do leitor para clicar na notícia (tanto nas redes sociais como na página da internet e também no impresso). Deveria haver alguma figura dentro da equipe do jornal dedicada especificamente a cuidar da publicação das imagens no ambiente digital. Teoricamente essa figura seria a do editor de imagens do jornal, mas nas observações ficou claro que a dedicação deste profissional ainda é mais direcionada ao conteúdo impresso. Acredito também, que o material produzido pelos fotojornalistas não tem sido bem aproveitado no ambiente digital. Durante a dissertação alguns exemplos de como as fotografias se articulam com outras mídias foram apresentados e talvez a presença de um profissional específico na edição de imagens para o conteúdo digital ajudasse a potencializar essas articulações e criar produtos diferentes. Este profissional seria também o "metafotógrafo" que descrevemos no trabalho e teria a capacidade de transitar entre os arquivos de fotos das redes sociais. Com isso, poderia encontrar soluções imagéticas para acontecimentos e pautas utilizando de maneira mais competente essa imensa produção de imagens na atualidade. O surgimento dessa função parece ser iminente, na medida em que, cada vez mais, a atenção está voltada ao digital. Até o momento não foi encontrado (ao meu conhecimento) nenhum cargo de editor de

imagens específico para o conteúdo digital, tanto no Brasil como no exterior, mas se ainda não foi criado, surgirá a qualquer momento.

O que me parece claro é a mudança que segue em curso no fotojornalismo, migrando da sua ânsia por imagens de hard news, flagrantes e momentos decisivos, para um material com maior cuidado estético e com um maior tempo de apuração e produção. É claro que as imagens de fotojornalismo “puro” ainda têm, e sempre terão, seu valor. Mas, mesmo em situações em que essas fotografias são mais apreciadas, como resultado de coberturas de guerras, por exemplo, a fotografia mais voltada para o ensaio ou fotodocumentário vêm sendo mais aproveitada. Se refletirmos a respeito, este tipo de fotografia vem sendo feita há tempo, mas atualmente tem como diferencial as possibilidades disponíveis de articulação dessas imagens produzidas. Talvez daqui a alguns anos os dispositivos fotográficos mais utilizados sejam os famosos Google Glass²⁹ ou projetos parecidos, evidenciando uma fotografia mais intimista e pessoal. Ou talvez estilos antigos de fotografia ganhem destaque. A certeza é de que a fotografia e o fotojornalismo estão sempre no mesmo passo dos avanços tecnológicos e um descompasso, principalmente no campo do jornalismo, seria um retrocesso. Hoje a fotografia processada por dispositivos móveis e seu intenso compartilhamento junto à proliferação, estão em voga e essas práticas vem definitivamente alterando a maneira como fotógrafos e editores abordam as imagens.

Os assuntos discutidos nesse trabalho de mestrado atestam a complexidade da atividade fotográfica, fotojornalística e da edição de imagens. Acredito que os resultados aqui apresentados sejam significativos para a representação destas atividades em um momento de tantas mudanças e transições. Entretanto, para que sejam obtidos resultados mais concretos e a partir de um campo de observação maior, se faz necessária uma pesquisa em contextos diferentes, em nível nacional e internacional. A ampliação desta pesquisa permitiria um panorama geral ou uma comparação do que foi aqui relatado e analisado com a situação em outras redações. Esse esforço com certeza demandaria mais tempo de análise, o que só seria possível em um estudo de doutorado. Mas, de qualquer forma, esta dissertação instiga novas ideias para estudos na área do fotojornalismo, pela

²⁹ É um dispositivo desenvolvido pela Google que se assemelha a um óculos mas que contém múltiplas funções, entre elas está a capacidade de tirar fotos e as postar nas redes sociais somente com o comando de voz.

escassez de trabalhos teóricos atuais que abordem, principalmente, a relação da imagem com as novas tecnologias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2.ed., 2005.
- ALSINA, Miguel. **A construção da notícia**. Petrópolis: Vozes. 2005.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2.ed., 2002.
- BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAEZA, Pepe. **Por una funcion crítica de La fotografia de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BERGER, John. **Sobre o olhar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003.
- BARBOSA, Suzana, MIELNICZUK, Luciana. (org) **Jornalismo e Tecnologias móveis**. Livros Labcom, 2013.
- BURKE, Peter. **A História dos Acontecimentos e o Renascimento da Narrativa**. São Paulo, 1992.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Editorial Katz, 2007.
- BENJAMIN, WALTER. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BOYD, D.; ELLISON, N. Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. **Journal of Computer Mediated Communication**, v. 13, n.1, 2007.
- BORDIEU, P. **Photography, A middle-brow Art**. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- BUITONI, Dulcília. **Fotografia e o Jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- CHARAUDEU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo, Contexto, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2011.
- CANAVILHAS, João. Jornalismo móvel e Realidade aumentada: o contexto na palma da mão, 2013. **Revista Verso e Reverso**, 2013, Unisinos.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- CAMPBELL, David. **Photojournalism in the new media economy**. Nieman Reports, 2010

CAUJOLLE, Christian; FONTCUBERTA, Joan; STERN, Radu. **La Ubiquitat de la imatge**. Barcelona: KRTU, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na Arte. Da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre, Editora UFRGS, 2003.

DEBRAY, Régis. **A vida e morte da imagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

ERAUSQUIN, Manuel Alonso. **Fotoperiodismo: formas e códigos**. Madrid: Síntesis, 1995.

ESTRIN, James. **If Photojournalism Is Dead, What's Luceo?** Disponível em: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/09/14/if-photojournalism-is-dead-whats-luceo/>>. Acesso em: 14 Nov 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2002.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Editora Annablume, 2008.

FELZ, Jorge Carlos. **Imagens digitais e imprensa - alterações na produção fotoperiodística. Anais... XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos, 2007.

FELIPI, Ângela; SOSTER, Demétrio; PICCININ, Fabiana. **Edições de imagens em jornalismo**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

FIRMINO, Fernando. **Jornalismo móvel digital: uso das tecnologias móveis digitais e a reconfiguração das rotinas de produção da reportagem de campo**. 2013, Tese (Doutorado em 2013). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2013.

FÁVERO, Armando. **Processo de produção jornalístico: a edição no fotojornalismo pós-convergente das mídias**. 2013, Tese (Doutorado em 2013). PUC-SP. São Paulo, 2013.

FONTCUBERTA, Joan. **La Cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

_____. **O beijo de Judas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Veja, 1995.

KOVACH, B; ROSENSTIEL, T. **The Elements of Journalism**. New York: Three Rivers Press, 2007.

KEEN, A. **O culto do Amador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KOBRÉ, Kenneth. **Fotojornalismo – Uma abordagem profissional**. 6ª ed. Rio de Janeiro:Elsevier Editora, 2011.

KOSSOY, Boris. **Realidade e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2.ed., 2000.

_____. **Os Tempos da Fotografia – o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2.ed., 2007.

_____. **Fotografia & História**. Cotia: Ateliê Editorial, 3.ed., 2009.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **A transição tecnológica do fotojornalismo - da câmara escura ao digital**. Florianópolis: Insular, 2012.

GROSS, Larry; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay. **Image ethics in the digital age**. London:University of Minnesota Press, 2003.

HENN, Ronaldo. **El cibercontecimiento : producción y semiosis**. Barcelona : Editorial UOC, 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus, 11.ed., 2007.

LEMONS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LEVINSON, P. **Cellphone**. New York: Palgrave, 2004.

LESTER, Paul Martin. **Photojournalism: an ethical approach**. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

LIPKIN, Jonathan. **Photography reborn: image making in the digital era**. New York: Harry N.Abrams, 2005.

LISTER, Martin (Org.). **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Barcelona: Paidós, 1995.

MAFFESOLI, MICHEL. **O Tempo Retorna**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MCLUHAN, MARSHALL. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Espetacular – Introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARZO, Jorge Luis (Org.). **Fotografia y activismo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

MITCHELL, William. **The Reconfigured Eye. Visual truth in the post photographic era**. Cambridge, MA, Mit Press, 1994.

MORAES, Dênis (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MUNHOZ, Paulo César Vialle. **Fotojornalismo, internet e participação: os usos da fotografia em weblogs e veículos de pauta aberta**. Salvador, 2005.
Dissertação de mestrado

NORA, Pierre. O regresso do acontecimento. In: LEGOFF, J. **Fazer História**. São Paulo, Bertrand, 1974.

PERESS, Gilles; RITCHIN, Fred. **Bósnia: Uncertain patch to peace**. Disponível em: <<http://www.pixelpress.org/bosnia/intro.html>>. Acesso em: 12 de dez de 2014.

PERSICHETTI, Simoneta. A encruzilhada do Fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**. v. 2, Londrina, 2006.

QUERÊ, Louis. Entre o facto e sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos, Revista de Comunicação, Cultura e Educação**, n. 6.

QUEIROGA, Eduardo. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia**. 2012, Dissertação (Mestrado em 2010). Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

QUEIROGA, Eduardo; SILVA JR., José Afonso. **Fotojornalismo colaborativo em tempo de convergência**. VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. 2010.

RICHTIN, Fred. **Bending The Frame**. Nova Iorque: Aperture, 2013.

_____. **After Photography**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2009.

RAMONET, I. **A explosão do jornalismo: das mídias de massa à massa de mídias**. São Paulo: Publisher, 2012.

RECUERO, R. **Redes Sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. 2. ed. São Paulo : Paulus, 2007a.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007b.

SILVA JR, José Afonso. Da fotografia Expandida à fotografia Desprendida: como o Instagram explica a crise da Kodak e vice-versa. **Anais... XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Fortaleza, 2012.

SILVA JUNIOR, José Afonso. Permanência e desvio no fotojornalismo em tempo de convergência digital: elementos para uma discussão preliminar. **Anais... XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal, 2008.

SILVA JR, José Afonso; QUEIROGA, Eduardo. Fotojornalismo colaborativo em tempo de convergência. **Brazilian Journalism Research**, v. 6, 2010.

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

_____. **Da foto a fotografia: os jornais precisam de fotógrafos**. Contemporânea Comunicação e Cultura, 2014

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004a.

_____. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004b.

SOSTER, Demétrio; FIRMINO, Fernando. **Metaformoses jornalísticas 2: a reconfiguração da forma**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009.

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

SHIRKY, Clay. **A Cultura da Participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

VÄÄTÄJÄ, Heli; MÄNNISTÖ, Anssi; VAINIO, Teija; JOKELA, Tero. **Understanding user experience to support learning for mobile journalist's work**. IN: GUY, Retta. The evolution of mobile teaching and learning. Santa Rosa-Califórnia: Information Science Press, 2009a.

VILCHES, Lorenzo. **A migração Digital**. São Paulo. Edições Loyola, 2003.

_____. Migrações midiáticas e criação de valor. In: MORAES, Dênis (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

ZAGO, Gabriela da Silva. Da Circulação à Recirculação Jornalística: filtro e comentário de notícias por interagentes no Twitter. In: PRIMO, Alex. (Org.). **Interações em Rede**. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2013

_____; RECUERO, R. Jornalismo em microblogs: um estudo das apropriações jornalísticas do Twitter. In: SILVA, G; KUNSH, D. A; BERGER, C; ALBUQUERQUE,

A. (Org.) **Jornalismo Contemporâneo**: figurações, impasses e perspectivas. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2011.

APÊNDICE 1 - ENTREVISTA BÁRBARA NICKEL, EDITORA DE CONTEÚDO DIGITAL/ ZERO HORA

(P) Queria que tu me explicasses como funciona o fluxo do conteúdo digital da Zero Hora hoje.

(BN) A gente mudou recentemente nossa estrutura e processos de trabalho agora, em maio, em função dos 50 anos do jornal. Nessa reestruturação mudou a maneira com que a gente trabalha no digital: agora o digital tem, considerando estagiários, repórteres, assistentes, *webdesigners*, programador e editores, pouco menos de 50 pessoas. Nessa equipe a gente não contabiliza, por exemplo, a fotografia, que é uma equipe específica e que abastece o digital e o impresso. Essa equipe do digital trabalha com produção e publicação só para o digital. Muitas vezes esse conteúdo é aproveitado no impresso mas isso é consequência de termos feito uma matéria legal e eles saberem que a estamos produzindo, então eles pedem pra publicar no impresso. Quando pensamos nossas pautas, pensamos somente no ambiente digital e não no impresso. Temos repórteres que produzem matérias factuais mais simples e também repórteres que produzem um material que precisa um pouco mais de produção, cerca de um ou dois dias para publicar e até profissionais que trabalham em matérias especiais que podem demorar uma semana ou mais de produção. Então existe a produção dos repórteres e também assinamos agências de conteúdo nacionais e internacionais que nos providenciam textos e imagens. Também estamos sempre atentos aos outros portais de internet e também à radio, principalmente à radio Gaúcha: a gente faz escuta, faz rondas, todos processos normais de uma redação e que nos fornece muito conteúdo. As pessoas do impresso, quando acabam de produzir seus conteúdos para o jornal, também publicam essas matérias no digital, e não desperdiçamos esse conteúdo que foi produzido. Se um repórter faz uma matéria especial para a edição de domingo, esse trabalho entra nos produtos digitais do jornal, mesmo que ele não tenha sido pensado para isso. Os fotógrafos trabalham tanto para um quanto para o outro, por exemplo, em jogos de futebol eles têm que mandar as fotos em tempo real para atualizar o site. No site há editores de capa, que estão presentes 24 horas por dia e

7 dias por semana e que ficam atualizando o site o tempo inteiro. Estamos divididos em uma editoria de entretenimento *vida e estilo*, que tem uma editora, uma editoria de *notícias* e *Porto Alegre*, para as quais há outro editor e uma editoria de esportes, que também tem seu editor. Além desses editores, temos também os editores de fluxo, que ajudam a planejar um fluxo de publicação no conteúdo digital com objetivo de não deixar o site desatualizado e o atualizam com chamadas interessantes de todas essas editorias. Temos também uma equipe específica para cuidar da interação com o leitor, que tem 4 pessoas. Essa equipe produz uma página para o impresso que é publicada diariamente e, principalmente, interage com os leitores para que eles enviem informações e conteúdo. Essa mesma equipe é que gerencia todas as redes sociais do jornal, fazendo toda a ligação entre leitores, página impressa e conteúdos digitais.

(P) Como tu enxergas a fotografia no digital da Zero Hora?

(BN) No digital, a demanda de fotografias é mais sobre o factual mas, pela natureza do produto digital, precisa torná-lo muito atraente para capturar a atenção das pessoas que estão distraídas com outras coisas e a imagem torna nosso conteúdo mais interessante para o leitor. Então procuramos associar todas ou quase todas matérias a uma fotografia e hoje a nossa estrutura de capa da Zero Hora é muito rígida e só pode existir um destaque de foto maior e outros destaques de fotos pequenas, o que - eu avalio- desestimula muito os repórteres a fotografar: antes podíamos estourar uma foto grande na capa e isso estimulava os fotógrafos a mostrar seu material, e hoje a foto de destaque está sempre vinculada à manchete principal. Por exemplo, no acidente de Eduardo Campos, colocamos um destaque bem maior, com fotos maiores. Mas temos hoje essa estrutura rígida de capa e, por isso valorizamos mais as fotos em galerias e as colocamos dentro das matérias. Na verdade, nesse momento estamos um pouco sem foco nisso, mas logo vamos retomar os vídeos, que a editoria de foto também é encarregada de fazer e é um produto totalmente digital. Todo o conteúdo de imagem é mais valorizado hoje dentro do contexto das matérias do que na própria capa do site, isso pode aqui, internamente, causar um desconforto nos fotógrafos, porque ele não vêem seus conteúdos serem tão valorizados na capa. Por outro lado, sabemos por levantamento nosso e também através de dados de outras redações, que a capa do site é cada vez menos a porta de entrada dos leitores, então a gente usa muito as

fotos pra divulgar os nossos conteúdos nas redes sociais e elas são uma das principais maneiras com as pessoas chegam ao nosso site. Pra muitas pessoas, a capa do site é o que elas recebem no *Facebook* e no *Twitter*, então cada vez menos as pessoas estão acessando o site diretamente por ele.

(P) Como funciona a produção de imagens feita pelos repórteres de texto: isso acontece somente quando nenhum fotógrafo está presente na pauta ou ele é incentivado a fotografar em qualquer ocasião?

(BN) Ele é incentivado a produzir imagens, principalmente vídeos. Há dois fenômenos, na verdade: sim, o repórter é incentivado, quando vai sozinho a uma pauta, a fazer uma foto— isso acontece quando não há um fotógrafo disponível para ir junto, geralmente ele está em outra pauta— então o repórter cumpre esse papel e principalmente, deve fazer vídeos rápidos e diferentes pra serem enviados logo. Por outro lado, temos uma equipe muito pequena de repórteres. É diferente da rádio Gaúcha, por exemplo, onde há sempre muitos repórteres na rua e todos eles estão fazendo fotos e colocando no site da rádio. Nossos repórteres do site precisam fazer muito o trabalho da redação, apurando as notícias por telefone ou fazendo daqui mesmo. Então nem o repórter estará no lugar pra fazer a foto.

(P) Como é essa utilização das imagens e conteúdo que a rádio Gaúcha produz? Como funciona esse fluxo de imagens?

(BN) Seguimos todos repórteres da rádio no *Twitter* e sempre quando eles postam primeiro lá alguma informação ou foto e depois, quando eles postam no site, nós pegamos as informações. No caso de muitos pequenos acidentes, factuais, para os quais não deslocamos um fotógrafo ou repórter até o local, nós pegamos o material que eles produzem. E acontece dessa maneira: baixamos a foto do site ou do *Twitter* mesmo e damos o crédito ao repórter da rádio, porque todos profissionais do grupo RBS produzem conteúdo para todos veículos do grupo.

(P) Essas imagens não precisam ser indexadas no *software* de imagens do grupo antes de serem publicadas?

(BN) Ela não precisa passar pelo *software* pra chegar na capa, mas como esse é o programa que nós utilizamos para cortar as fotos no tamanho necessário para publicação no site, indexamos a foto no *software* e depois publicamos no site. Cada

vez menos os repórteres estão publicando as fotos direto no site, até porque é melhor indexar a foto antes e já deixar ela disponível para qualquer outra pessoa com acesso ao programa.

(P) Como tu observas a importância da velocidade no jornalismo digital e principalmente da primeira imagem que chega de um acontecimento? Que é uma imagem geralmente feita com dispositivos móveis, seja por amadores ou profissionais.

(BN) Essa primeira imagem que chega, em geral, é super importante, ela é o que nos faz entender um pouco melhor o que está acontecendo na notícia e ela nos ajuda a enxergar— principalmente o leitor— a enxergar tudo isso. Ela é fundamental para nos ajudar a contar o acontecimento, a dar um contexto, ela importa menos por uma qualidade técnica que ela possa ter ou não ter— não faz diferença a qualidade técnica dela— mas faz diferença o que ela tem de informação, e geralmente nos primeiros momentos de um acontecimento é exatamente o que precisamos, olhar e entender o que está acontecendo. Essa foto tem uma importância muito grande, ela até nos ajuda. Por exemplo, quando acontece um temporal no estado e muitos leitores nos enviam fotos de suas cidades, essas imagens nos ajudam a ter uma dimensão do que aconteceu, de como isso está afetando as cidades ou não. Muitas vezes ouvimos que passou um vento de x km/h e destelhou muitas casas, mas se tivermos uma foto disso pra comprovar o que houve, a notícia ganha muito mais importância. Não tem como fazermos o que fazemos no digital sem essas imagens.

(P) E qual o tempo de "vida" dessas imagens no site?

(BN) Isso depende muito da notícia e do lugar onde ela acontece, de um monte de fatores. Se for um acidente na BR 116 em Canoas e alguém estiver passando pelo local e nos mandou uma foto, é um acontecimento de grandes dimensões. Essa foto vai ser super importante nos primeiros momentos, mas teremos de enviar um fotógrafo até o local e com certeza a foto do fotógrafo vai ter uma qualidade superior— se ele chegar até lá a tempo. Depois vamos substituir essa primeira imagem pela do fotógrafo. Agora como no exemplo do temporal no interior, essa foto vai ser a única que teremos e não haverá outra que a substituirá, porque não tem

como mandar ninguém. Então ela pode ser a foto definitiva na matéria ou provisória, até ser substituída por uma imagem melhor.

(P) Tu tens percebido um aumento de interação do leitor nos últimos anos, ao enviar imagens através dos canais disponibilizados pelo jornal?

(BN) Eu acho que talvez sejam naturezas diferentes: quando eu entrei no jornal existia um canal chamado leitor repórter, nesse canal recebíamos muitas fotos e imagens de problemas persistentes em comunidades e bairros. Não eram notícias factuais, eram fotos de problemas recorrentes que as pessoas tinham. Eu tenho a impressão de que nessa época as pessoas usavam as imagens e esses canais de interação como uma maneira de narrar um problema mais complexo pelo qual eles estavam passando. E pra isso eu acho que hoje as pessoas recorrem menos ao jornal, esse tipo de reclamação é o tipo de coisa que eles postariam no *Facebook*, como aqueles *posts* de denúncia, tentando chamar a atenção do máximo de pessoas possível. Por outro lado, as pessoas, por haver mais celulares com câmera, tiram muito mais fotos do que acontece no momento e, por isso tiram fotos muito mais factuais e de acontecimentos que as estão surpreendendo. E essas fotos, quando postadas no *Twitter*, mencionam a Zero Hora, nelas são colocados *tags* ou mandam pra gente, justamente pra fazer essa foto chegar até nós de forma mais imediata e pra outro propósito. Eu não sei se a gente recebe mais ou menos fotos, mas eu vejo que o propósito da participação é outro hoje.

(P) Como é esse processo de edição dessas imagens feitas com dispositivos móveis que chegam a redação?

(BN) Geralmente quando é um factual, algo que está acontecendo agora e precisamos publicar— a não ser que a foto, pelo mínimo motivo, desperte alguma dúvida— tendemos a perguntar para a pessoa que fez a foto pra confirmar se ela mesma quem fez a imagem e se ela autoriza o uso da foto. Isso acontece mais em pautas factuais e em grandes acontecimentos. Depois que publicamos a foto no *software* do jornal é que algum fotógrafo ou editor de imagem decidirá ou não se a foto é boa para o impresso. Mas nesse processo todo a foto já foi publicada no online o quanto antes. Recorremos mais à fotografia se temos dúvidas, se por acaso foi usado *photoshop* ou tem algum tratamento estranho: recorremos mais para tentar olhar para aquela foto de maneira mais crítica, para sanar nossas dúvidas em

relação à imagem. A gente não recorre à fotografia para edição de fotos, mas para nos ajudar a tirar dúvidas, quando é foto de leitor.

(P) Qual a influência do editor de imagem no ambiente digital?

(BN) Em geral quando são pautas factuais e urgentes, o que fazemos é esse processo imediato de publicação, mas o editor de foto olha e ele está de olho no site. Claro, priorizamos publicar uma informação correta e precisa e isso para mim é mais importante que a velocidade. Mas passando por isso priorizamos a velocidade e então publicamos a foto, colocamos na capa e depois chamamos os editores de foto para opinarem. Ou eles mesmos olham a foto no site ou no *software* de edição e sugerem para darmos um corte diferente ou até mesmo pedem para trocarmos a foto por outra que eles acham mais relevante. E quando eles sugerem, achamos super legal e ficamos felizes por isso, mas a participação deles, até pela velocidade de publicação e atualização do site, é muito diferente da participação no impresso, para o qual eles se dedicam muito mais. O impresso é um jornal que vai durar um dia inteiro e essa decisão é muito mais difícil, pois a foto do impresso vai durar 24 horas e no site pode ser alterada a qualquer momento: mudou o acontecimento, já mudou a foto e por isso os editores de foto tem um peso menor de decisão do que seria jornal impresso.

(P) Tu achas que isso pode mudar no futuro, com talvez um editor de fotografia dedicado especificamente ao ambiente digital?

(BN) Eu acho que isso seria sensacional, acho que precisamos dessa pessoa não só pela foto, mas também pelo vídeo. Acho que ele se mostra ainda mais importante quando fazemos uma galeria de fotos e escolhemos as fotos que achamos adequadas, mas quando um fotógrafo se envolve nesse processo, a qualidade final dos nossos produtos de imagem cresce muito. Como a tendência do presente e do futuro é o digital ganhar mais relevância, acho que quanto mais isso for acontecendo mais profissionais devemos ter dedicados a garantir uma qualidade desse produto, da mesma forma como hoje a empresa se dedica à qualidade do impresso. Assim como antigamente não havia essa quantidade de pessoas trabalhando no digital, vão se construindo novos cargos e novas especialidades. Eu acho que a imagem é natural, e daqui a pouco a gente teremos essa figura nas redações.

APÊNDICE 2 - ENTREVISTA JEFFERSON BOTEGA, COORDENADOR DA EDITORIA DE IMAGENS/ZERO HORA

(P) Por favor, me explique como funciona a editoria de Imagem do Jornal Zero Hora. (Equipe, atribuições e usos da imagem).

(J) Nós temos cerca de 15 a 16 fotógrafos na editoria, temos 2 editores de vídeo, um profissional específico para novas tecnologias e mais 3 ou quatro assistentes, além de 2 editores, que organizam esses profissionais. A editoria de imagem ainda é uma prestadora de serviço para outras editorias, por exemplo, editoria de notícias: sempre com um dia de antecedência, claro que com as pautas que ela pode prever, ela pauta a fotografia. Nós fazemos uma escala um dia antes para que no dia seguinte os fotógrafos possam ir à rua para captar fotos, áudios e imagens em movimento. Eu acho que há um tempo, há cerca de 5 anos, a editoria de imagem era mais prestadora de serviço do que é hoje. Hoje a fotografia e os fotógrafos têm mais autonomia para criar as próprias pautas, para criar ensaios fotográficos, narrativas visuais e até vídeos. Eu acho que o fotógrafo precisa ser cada vez mais independente, fazer a pauta e não só colocar as fotos no sistema para serem visualizadas. Eu acho que o fotógrafo deve acompanhar a imagem até ela ser publicada, e por isso digo para meus fotógrafos acompanharem todo esse material do começo ao fim e tentar entregar no final o pacote disso tudo. O pacote é a foto impressa, a foto para o online, as fotos para a galeria de imagem e, de preferência, que ele edite isso, se ele puder também, edite os arquivos do vídeo. Se ele puder fazer tudo isso seria um sonho, claro que o tempo não permite e também o fotógrafo não consegue ficar dedicado somente a uma pauta dia; ele tem mais que uma pauta. Isso é mais exigido em pautas especiais, que ele vai ficar mais dedicado a ela, nesses casos ele precisa acompanhar do começo ao fim. Basicamente é isso, a gente faz as pautas pedidas pelas editorias, mas como imagem está cada vez mais em voga, os fotógrafos têm mais autonomia para decidir se a pauta vale um ensaio, vale um vídeo ou uma galeria no site.

(P) Na tua opinião, como editor de fotografia, tu acreditas que fotografia conquistou essa autonomia naturalmente ou foi algo conquistado devido a novas tecnologias e aos novos tempos nos jornalismo?

(J) Eu acho que são as duas coisas. Claro que isso depende muito de cada fotógrafo: tem um fotógrafo na nossa equipe que é mais autônomo e consegue fazer tudo isso e tem aquele cara que é da escola antiga, que só faz o que se pede, não vai muito além, talvez seja algo cultural. Existe algum obstáculo, mas está se perdendo. Eu acho que são as duas coisas, a tecnologia que fez com que surgisse a possibilidade de filmar e fotografar e as demandas da mudança do jornalismo em si. Eu sempre achei que a imagem deveria estar em primeiro plano e isso agora é percebido também pelo jornalista que escreve, que percebeu a potência da imagem, por vezes fazendo até as duas coisas, escrevendo e produzindo imagens.

(P) Como funciona o fluxo de edição de uma imagem no jornal Zero Hora? Desde o momento em que a imagem é publicada no site até o jornal do dia seguinte.

(J) O fotógrafo chega, pré-edita o material e o indexa no nosso *software* de imagem. A partir de então, quando a foto já está no *software*, qualquer editor de um dos 9 jornais do Grupo RBS tem acesso a essas imagens, seja o editor de imagens especificamente, seja um editor de esportes, por exemplo. Queria eu ter controle de todas imagens que são publicadas, mas eu não consigo e também há muito editor que acha que entende muito de imagem e baixa a foto que for mais conveniente para ele. Se percebemos algo, por exemplo, no online, ainda tem tempo de corrigir, sugerir um corte diferente ou até uma imagem mais representativa. Eu não consigo ter o controle de tudo que é publicado, ainda cuidamos mais do papel, uma cultura que tem que ser quebrada, que considera que aquilo é documento, o que vai ser impresso e vai para as mãos das pessoas. No online, eu acredito que tu publicas a primeira foto que vem, sem se preocupar muito com estética ou composição, o que seria perfeito. Mas muitas vezes o que vale é o flagrante, e daí acaba se esquecendo de composição e estética. É mais ou menos isso: caiu no *software* de imagens e qualquer editor tem a possibilidade de usar essa foto, inclusive os editores do *online*.

(P) A fotografia sempre lidou com o tempo: tempo de pauta, tempo de edição e de transmissão de imagens. O jornal impresso e o *online* possuem tempos diferentes de publicação das notícias. Como a fotografia deve se adaptar a esses "tempos" e quais ferramentas se têm utilizado para isso?

(J) As ferramentas são as de edição, *notebooks*, transmissão via *ftp*, que nós usamos bastante. E nosso *software* específico, que é o Nika, desenvolvido pela IBM, que pode ser utilizado como forma de transmissão de imagens, mas ele é usado somente quando se tem tempo, para editar as imagens e enviar. Normalmente é por FTP que transmitimos as imagens, os jogos de futebol, os comícios políticos, os protestos, essas pautas que são bastante imediatas são feitas por FTP. Você faz a foto, baixa no computador envia por FTP. Depois os assistentes aqui baixam a foto e a colocam no *software* de imagens.

(P) No meu período de pesquisa de campo, pude observar que muitas das pautas solicitadas não são para publicação no dia seguinte ou no mesmo dia: são pautas especiais, para cadernos ou para dias diferentes. Você acha que a fotografia do dia seguinte, de *hard news*, de matérias mais informativas, está sendo "esquecida" devido à existência de outras mídias ou sendo deixada para as notícias do *online*?

(J) O encolhimento das redações, que aconteceu e está acontecendo, e que começou há 8 ou 10 anos nos Estados Unidos e agora chegou aqui, como na Folha de São Paulo, no Globo e na própria Zero Hora tem repercussão. É preciso ter prioridade com as fotos: não conseguimos mais fazer tudo como há 15 anos, não se faz mais tudo. Temos que analisar o que é mais relevante para o leitor: o que vai fazer diferença e depositar todas nossas energias naquilo. As fotos de flagrantes são importantes, são muito importantes, sim, isso dá muita audiência *online* e no impresso e sempre vai ter seu valor documental. O que acontece é que hoje há muitos amadores com seus celulares na rua, enviando fotos para as redações. No caso de um acidente, por exemplo, em que chegávamos lá e éramos os únicos a ter a foto— até porque dominávamos uma técnica fotográfica—, hoje não é mais assim. Hoje qualquer um fotografa, e eu acho isso maravilhoso. Não é mais necessário saber a técnica e não está em questão se precisa ter um olhar apurado e saber o que vale a pena a fotografar e o que vale a pena ficar fora. Mas a foto do "amanhã" ainda é muito importante, claro, temos de optar nas redações hoje em dia, optar pelo que o que é mais relevante, nas matérias especiais e nas matérias de profundidade. A foto de um acidente hoje amanhã, no papel, estará muito velha, então eu vou ter de encontrar uma outra forma para mostrar esse acidente ou deixar só publicado no *online*. No dia seguinte eu publico então o que eu acho mais relevante e que não seja notícia velha.

(P) Como tu achas que essa fotografia feita com o celular pelos amadores está influenciando o trabalho da tua equipe e de fotojornalistas em geral?

(J) Eu acho que é uma concorrência sadia, sempre encaro dessa maneira. Vamos fazer de conta que eu tenho a foto do acidente, que é uma situação mais corriqueira. Nesse acidente morreram três pessoas e, digamos que a Polícia Federal, que atendeu o acontecimento, nos enviou as primeiras fotos. O acidente foi grave, supostamente morreu um político X e o jornal já enviou um fotógrafo para fazer as fotos. O meu fotógrafo sabe que a foto de flagrante chegou, uma foto documental e bem informativa e ele já precisa ir com um olhar bem diferente do que o normal. Então eu acho que assim cresce a fotografia dele, já muda a fotografia e ele não vai poder fazer o básico: isso já foi feito, ele vai ter que aprofundar mais, buscar um detalhe, uma informação mais relevante, buscar um olhar não óbvio. Continuar trazendo a emoção na fotografia, mas não mais partindo da primeira ou segunda ideia que ele teve, talvez sim da quarta, quinta ou sexta ideia de retratar aquele acontecimento. Acho isso bastante importante e muito bom, pois não vou receber uma foto comum: essa imagem já foi feita pelo policial que enviou a foto no primeiro momento.

(P) Nessa mesma situação, a fotografia de celular recebe os mesmos critérios de edição de uma fotografia feita por um profissional?

(J) Eu levo em conta a questão da noticiabilidade, a foto que chega primeiro. Por exemplo, no acidente de Eduardo Campos, as primeiras fotos que pipocaram nos sites eram de celular e pela relevância do caso, a notícia foi crescendo. Então publicamos a primeira foto existente para informar o leitor, para que a leitura do site conseguir desse uma noção de tempo e espaço do que está acontecendo. Depois vamos aprimorando com fotos melhores. Às vezes, essa foto de celular pode durar uma ou cinco horas mas tem vezes que ela dura cinco minutos— vai depender muito da segunda foto que chegará. O tempo de duração dela é o tempo até chegar uma foto melhor.

(P) Quando uma foto de celular é publicada no impresso?

(J) Depende de quem fez a foto com o celular: se é, por exemplo, de um repórter de texto, ela é um pouco melhor do que uma foto feita por um amador, justamente por

essa pessoa ter uma noção de fotografia que aprendeu na faculdade e por ter os conhecimentos básicos. Mas a única maneira da foto do amador ser publicada é quando não existe outra. Claro que ela precisa ser relevante, e ter o mínimo de qualidade para ser publicada. Essa foto, como qualquer outra, digital ou analógica, passa pelos mesmos critérios de publicação de qualquer outra, claro que levando em conta a importância do que foi fotografado.

(P) As fotos feitas por jornalistas causam uma tensão entre fotojornalistas: essa competição é sadia, na mesma esfera amador/profissional ou o fotojornalista tem que se adaptar a essa realidade?

(J) É, tem mesmo esse incômodo quando entra uma foto de repórter. É complicado, o fotógrafo vai com toda sua parafernália de equipamento, até chegar no local, fazer as fotos, abrir o computador, baixar as fotos e enviar o repórter já enviou essa imagem pelo celular, por e-mail, via *whatsapp*, o que seja. Eu acho que eles não devem se preocupar com isso: são eles os profissionais da imagem e é obrigação deles ter uma determinada qualidade no material que eles produzem. O que eu posso dizer pra os fotógrafos é para relaxar. Essa foto de celular vai ficar no ar por meia hora, uma hora, mas depois será substituída. O que mais incomoda, no caso específico aqui da redação, e que tu podes observar, é o caso dessa foto já estar disponível e não ser trocada. Ocorre de talvez a matéria já não ter a mesma relevância que tinha há uma hora atrás. Isso tem que ser muito bem conversado e resolvido. O ideal seria o fotógrafo já publicar a foto diretamente da pauta, seria espetacular.

(P) Tu como editor de imagem te sentes multiatarefado tendo que editar imagens tanto para o impresso como para o digital?

(J) Me sinto, me sinto sim. Como eu te falei, eu gostaria de ter controle de todas as imagens que passam, mas eu não consigo. É muita coisa, muito material, eu tento me dedicar às matérias especiais, à capa do jornal, à contra capa, aos abres de páginas do impresso, à capa do site, às galerias do online. Eu tenho de priorizar as demandas mais importantes. Bem que gostaria de ter todo o controle e claro que me sinto com muita demanda.

(P) Como tu enxergas o fotógrafo profissional usando a fotografia do celular?

(J) Acho bom, se for um complemento, acho muito bom. Por exemplo, se um fotógrafo chegar na pauta, tirar uma foto de celular, enviar e depois poder se dedicar a uma foto mais pensada, acho isso ótimo. Porque ele já tira o peso das costas de abastecer o online e depois disso está livre para fazer uma foto diferente que pode ir para a capa do site ou até mesmo desenvolver um ensaio durante a pauta. Acho bom, acho que é uma ferramenta a mais e na fotografia tudo é mesma linguagem, é aquele fotograma retangular e pode ser feito com uma *pinhole* ou com uma digital, por isso a linguagem vai ser a mesma sempre, independente do equipamento. O que tu perdes com o celular: tu não terás uma lente tão boa, tão cristalina, que tenha uma qualidade superior, mas acho que um dia vai chegar lá, então veremos o que vai acontecer.

APÊNDICE 3 - ENTREVISTA JÚLIO CORDEIRO, REPÓRTER FOTOGRÁFICO
ESPECIAL/ZERO HORA

(P) Me conta como começou tua história na fotografia?

(J) Minha história começou, na verdade, com o cinema. Eu sempre gostei muito de cinema e quis fazer um curso: como naquele ano não tinha curso de cinema, eu fiz um curso de fotografia. Isso aconteceu há anos, no início da década de 90 e, a partir daí, eu comecei a fotografar. Eu sempre gostei de fotografar: nas fotos de família eu nunca aparecia porque era sempre eu que fotografava, eu não gostava de aparecer. E depois desse curso que eu fiz eu comecei a gostar ainda mais de fotografar. No início, eu comecei a fazer *freelas* em jornais pequenos e depois em jornais maiores, como aqui na Zero Hora. Trabalhei em jornais de bairro, também em um estúdio fotográfico e não sabia se eu queria trabalhar com fotojornalismo ou com fotografia publicitária até o concurso Set Universitário, que eu ganhei na categoria de fotojornalismo e esse foi o impulso pra eu ir para essa área. Eu trabalhei em jornais pequenos até há 20 anos atrás, quando eu vim trabalhar na Zero Hora.

(P) Tu és um fotógrafo que vivenciou a transição do analógico ao digital. Agora a fotografia está vivendo um novo momento com o crescimento de dispositivos fotográficos principalmente nos celulares. Como tu enxerga a fotografia feita com o celular e o fotojornalismo? Tu acha que são linguagens que conversam ou são completamente diferentes.

(J) Eu não tenho uma opinião mais filosófica disso, eu sei que é um canal diferente. Eu uso o celular para fotografar, não de uma maneira profissional, mas acho que é uma ferramenta legal e aliando a redes sociais fica mais legal ainda. Como tudo tem coisas boas e coisas ruins, acho que esse é um canal para divulgarmos nosso trabalho e às vezes até me pergunto as regras, por exemplo, do *Instagram*: se a fotografia lá tem que realmente ser feita com o celular ou se pode ser feita com uma câmera profissional e depois colocada no *Instagram*. Eu faço dos dois jeitos. Depois que eu comecei a ver no *Instagram*, *National Geographic*, Reuters e mais um monte de agências e fotógrafos famosos postando fotos, eu quero colocar minhas fotos também, e faço também foto de celular e público. Eu to falando muito do *Instagram*, que é o que mais eu uso, eu acho que é uma maneira didática, uma maneira legal, que funciona quase como um exercício diário, que não te deixa atrofiar, é quase

uma fisioterapia e o *Instagram* ajuda nisso. Eu, como profissional, me obrigo a postar, no mínimo, uma foto por dia, uma imagem, por que os amadores hoje estão bombando, são muito bons e nós, como profissionais, temos de fazer coisas legais e estar sempre se renovando. Cada vez mais a linguagem e a cultura visual está mais exigente, justamente por *Facebook* e *Instagram*, eu brinco. Mas eu adiciono uma pessoa na rede social pela foto do perfil dela, acho que tem que ter um cuidado, mas é engraçado, dependendo da foto da pessoa eu já imagino como ela é, pode ser até um preconceito meu e até engraçado, mas eu observo isso, não importa pra mim com qual dispositivo foi feita a foto. Um fotógrafo famoso brinca que só começará a fotografar com o telefone no dia em que a câmera dele fizer uma ligação. Eu não tenho esse problema, acho que tendo qualidade técnica e qualidade de imagem, tudo vale.

(P) Hoje existem vários fotojornalistas que são completamente adversos à fotografia de celular. Tu achas que existe algum tipo de tensão causada pela fotografia de celular, seja produzida por outros repórteres ou por amadores e que esta pode causar algum influência no trabalho do fotojornalista dentro de uma pauta ou acontecimento?

(J) Eu acho que tem que dividir: existe a foto de celular feita pelo amador, que é o instantâneo. Já perdi as esperanças, sempre vamos perder para o amador no quesito *hard news*, porque sempre que acontece alguma coisa alguém que estava lá no momento já fez essa foto. Acho que isso vale, mas o jornalismo não é só isso, vale sim fazer uma foto instantânea e mandar para o jornal mas sempre as fotos mais elaboradas, com mais opção de linguagem fotográfica apurada, e por linguagem eu falo opções de lentes, de diafragmas, velocidade, distancias focais diferentes, acho que isso é insubstituível. Sempre haverá um profissional que dará uma roupagem, uma estética melhor para essa fotografia e isso é uma tendência no jornalismo. As *hard news* acho que quem vai fará serão os amadores, justamente por essa acessibilidade, pelo próprio meio de divulgação desse momento como pelo acontecimento em si. A foto do instantâneo e *hard news* não têm a estética, a composição ou a beleza: o que vale é o momento, a informação e essa foto, no jornalismo, sempre ganha de todas as outras que podem ter sido feitas. Acho muito legal o profissional fazer o que vem antes ou depois da notícia, porque a notícia todo mundo faz ou vai fazer: é no antes e no depois que é possível fazer ensaios

fotográficos, um trabalho mais elaborado e acho isso é o que vai sustentar o jornalismo, principalmente o impresso. Vemos hoje publicações impressas com grandes ensaios e grandes espaços para a fotografia e não é a fotografia do instantâneo, essas tem um espaço pequeno principalmente pela resolução das imagens, que não têm qualidade para serem impressas em grandes formatos. Os jornais no formato de tabloides ou *standard* geralmente publicam grandes fotos em suas páginas e essas foto são feitas por profissionais, acho que ainda vai demorar um pouco até uma câmera de celular chegar a ter uma resolução no mesmo nível de um equipamento *top* de linha.

(P) Tu percebes essas características como uma mudança ao longo do tempo? Tu achas que agora o fotojornalista está tendo mais tempo pra pensar a pauta e tirar dela o máximo possível?

(J) Eu não sei se está tendo mais tempo, mas eu acho que sim, porque ele tem que pensar mais a sua fotografia. Acho que tempo nunca teremos, não pelo menos o tempo ideal pra focar em uma pauta. Por isso eu acho legal o celular e as redes sociais: pode ser uma neurose minha, mas nunca ficamos acomodados, eu sempre optei por não andar com meu equipamento profissional junto e fotografar tudo, mas hoje tu vê alguma coisa que te interessa e logo quer fotografar. Eu penso que tudo é fotografável, mas nem tudo deve ser fotografado. Eu acho que isso é o legal: parar, olhar, e decidir se vai fotografar e acho que um exercício bom é fazer isso com o celular. Hoje eu não dou mais aula, mas seria ótimo se no meu tempo tivesse o *Instagram* e eu puder fazer um exercício de a cada uma hora postar uma foto que eu achasse boa. Isso é um bom exercício não só para o amador, como para o profissional, é um tipo de reinvenção, de retomar o ABC da fotografia.

(P) Dentro do contexto do fluxo de imagens dentro de uma redação, aqui da Zero Hora, como tu avalia a produção de fotografias feita pelos repórteres de texto ou de rádio com seus celulares?

(J) Eu não considero concorrência, eu uso a meu favor. Esse profissional vai lá e faz aquela foto mais ou menos e manda para todo mundo. E estou ali para fazer uma foto mais elaborada que surgirá depois, pra todos verem no jornal ou mais tarde na internet. O instantâneo ele faz, mas pra mim não é concorrência, ele pode escrever bem ou falar bem no rádio e também fotografar bem, mas eu não me preocupo com

isso. Mas tem gente que se preocupada e fica incomodado, e não são muitos, mas eu não posso responder por eles. Eu penso dessa forma: eles fazem a foto de qualquer jeito e já enviam, eu também vou transmitir talvez com não tanta instantaneidade, mas vou ter um cuidado maior com a imagem. Disso talvez os internautas gostem e serve até como um atestado de presença pro jornalista e pelo jornal, estamos ali. Mas isso não é o que me interessa, prefiro fazer uma foto mais elaborada, o que eles demoram 1 minuto pra fazer e mandar, eu demoro cinco e a minha foto vai ser bem mais elaborada do que a deles. Eu não vejo como ameaça e isso acrescenta e ajuda o jornalismo.

(P) Como tu achas que o fator "velocidade" influencia na qualidade de uma fotografia enviada? Principalmente no ambiente digital.

(J) Eu acho que para mim isso atrapalha pouco, porque a foto que enviada rápido serve pro *online*, mas não é um tipo de foto que eu gosto de enviar. Geralmente o que eu faço é fazer uma primeira foto de qualquer jeito e enviar logo, isso vai resolver o problema de abastecer o digital. Então eu faço essa foto de qualquer maneira, o que eu não gosto também. Claro que essa foto também não é horrível, pois afinal eu sou um profissional, então eu faço ela com o mínimo de qualidade, foco e composição, o que já me diferencia de um amador ou de um repórter que fez a foto com o celular. Depois de fazer isso, me dedico a fazer uma foto melhor, que depois eu vou "vender", pra que ela seja substituída ou vá para a capa do site ou do próprio impresso.

(P) Foi observado aqui na pesquisa de campo que a fotografia é pautada muito pouco para pautas do dia seguinte no impresso, tu achas que isso é uma tendência e que, cada vez, mais pautas factuais vão começar a ser relegadas para o digital e fotos de leitores e repórteres com celular?

(J) Eu acho que pode sim ser uma tendência e até me agrada essa tendência de ter uma foto mais elaborada pro impresso no dia seguinte e pauta mais factual de *hard news* ser feita tanto por amador ou por algum outro repórter. Eu não vejo conflito nisso, mas eu gosto mais da foto de ensaio, de envolvimento, de entrar de cabeça na pauta, por isso me agrada mais esse estilo. Desde que eu trabalho com jornalismo diário eu nunca tive dificuldade nem reclamei por fazer uma foto rápido e já enviá-la. Eu faço isso, mas o que me agrada mais é estudar um pouco o sujeito,

ter um cuidado com a luz, e esperar o momento certo pra fazer a foto. Eu não sei se será uma tendência, mas se continuar como está agora, me agrada muito. Para o jornal impresso se sustentar, eu acho que vai ter que ser assim, como o texto também, cada vez mais os textos tem que ser mais elaborados e a foto vai acompanhar esse momento.

(P) Tu já foste editor de fotografia da Zero Hora e, na tua opinião, como devem ser editadas essas imagens feita com o celular?

(J) Eu acho que tem ter um critério, sendo ou não de um fotógrafo, a imagem tem que ter um mínimo de resolução, de qualidade e, claro, responder aos critérios de noticiabilidade. A não ser que essa imagem seja de um flagrante de um acontecimento, e então isso perpassa tudo, a informação de uma imagem de *hard news* vai ser sempre mais importante. Mas eu acho que essa imagem tem que, sim, passar por um editor de fotografia e não somente por um editor de editoria ou repórter, justamente para ele fazer valer esses critérios. A fotografia, o instantâneo no fotojornalismo, é o estágio mais primário e na minha visão a fotografia tem que passar por certas etapas. A primeira é a informação e composição: ela tem que ter o mínimo disso para ser publicada, às vezes nem tanto composição, mas mais informação. Mas pra mim, o mínimo que deve ter é informação e composição, depois eu tenho meus critérios que eu utilizava na hora de avaliar uma foto, isso varia de um editor para outro.

APÊNDICE 4 - ENTREVISTA ANDRÉ MAGS, REPÓRTER DA EDITORIA DE
ONLINE/ ZERO HORA

(P) Primeiramente fala um pouco sobre a tua trajetória como repórter.

(A) Eu me formei em 2002 em jornalismo, meu primeiro emprego foi no Correio de Gravataí, não fiquei muito tempo lá, depois fui para o jornal O Sul e há 7 anos estou aqui na Zero Hora. Eu sempre trabalhei na editoria de geral e aqui na Zero eu estou focado na editoria sobre Porto Alegre e jornalismo local.

(P) Qual a tua relação com a tecnologia como ferramenta de trabalho, principalmente o celular?

(A) O *smartphone* virou um dos principais mecanismos que um repórter precisa à mão: tu não podes mais sair pra rua sem um celular, até porque às vezes um fotógrafo não está contigo ou não tem fotógrafo pra ir contigo na pauta. Cada vez mais enxutas, as redações os fotógrafos não estão te acompanhando, dai tu tens que fazer tu mesmo a foto e também vídeo. Devido à demanda multimídia das redações, tu acabas fazendo tudo isso: foto e vídeo, além do texto, e hoje em toda pauta que tu vais, tu é cobrado por isso.

(P) Hoje aqui na Zero Hora existe uma cobrança ou diretriz para o repórter fazer também foto e vídeo, ou isso parte de cada repórter?

(A) Hoje o repórter por conta própria já sai munido com seu telefone e ele mesmo acaba fazendo tudo isso, mas antes, quando o digital começou a ganhar importância, isso era uma determinação do jornal. Agora todo mundo já sabe que tem que fazer isso. Hoje tu podes ir sozinho a uma pauta, com o celular, e volta com imagens, o pessoal edita e depois publica no site.

(P) Como tu enxergas a relação entre o repórter fotografando com celular e o fotógrafo fotografando na mesma pauta? Existe alguma tensão causada por esse conflito?

(A) Certamente a foto ou o vídeo que o repórter fará será sempre pior do que a foto do fotógrafo. Eu já tive momentos de constrangimento, em que um colega fotógrafo estava fotografando o mesmo que eu, e eu tinha a obrigação de publicar imagens no

Twitter, e obrigação de publicar direto, em tempo real. Dai tu vêes uma coisa importante, vai ali com o celular e fotografa. O fotógrafo está fazendo a mesma imagem, e o profissional infelizmente já não mais fotografará uma novidade, porque eu publiquei antes uma imagem bem inferior e que entrega a história e a informação antes dele. O fotógrafo só fará uma foto melhor, e isso é constrangedor pra mim. Eu me sinto mal, às vezes, por estar reduzindo um pouco o trabalho do fotógrafo.

(P) E quando tu precisas fotografar, tu procuras alguma referência técnica de fotografia para tuas fotos não terem uma qualidade tão abaixo da de um profissional?

(A) Eu tento fotografar mais ou menos no estilo que os fotógrafos da Zero Hora fazem e também muito com a ajuda deles, através de dicas que eles nos passam, o que não se aprende na faculdade. Por exemplo, eles sabem que aqui no jornal não se usa foto vertical, então eu parei de fazer foto desse jeito, eles também nos dão dicas para cuidar em preservar as imagens de pessoas que talvez não tenham autorização para aparecer nas fotos, principalmente crianças. Então já tivemos até algumas aulas com o pessoal da imagem para termos esses cuidados. Mas também eu tive aulas de fotografia na faculdade e lá aprendemos os princípios básicos, que eu tento aplicar quando tenho que fazer alguma foto.

(P) Quando tu saís para uma pauta no online ou no impresso, tu te sentes mais confortável fazendo fotos, textos e vídeos, ou prefere que tenha outro profissional para fazer as imagens?

(A) Eu não tenho a menor dúvida, tem que sempre ter um fotógrafo junto. Quando isso não acontece, o trabalho resultante é, infelizmente, de menor qualidade. Não tem como comparar.

(P) Durante o meu período de observação no jornal, tu produziste uma matéria de bastante destaque no site do jornal e no impresso. Ela foi totalmente feita por ti, fotos e textos. Tu achas que se um fotógrafo o tivesse acompanhado nessa matéria ela teria um destaque ainda maior do que teve?

(A) Com certeza! Até a apuração da matéria fica melhor se o reporter está concentrado somente nisso e o fotógrafo somente na imagem. Mas a Zero Hora tem um grande problema quanto a pedir fotógrafos para as pautas, isso deve ser feito no

dia anterior então se tu não marcaste a foto, é muito difícil conseguir alguém no dia. Isso porque às vezes estão todos os fotógrafos em pauta ou os editores de fotografia acham que a pauta não é tão importante, se não foi agendada no dia anterior. Isso atrapalha um pouco, então temos de fazer tudo sozinhos.

(P) Na tua opinião, as pautas mais factuais, do "dia seguinte", estão ficando cada vez mais relegadas aos repórteres, que precisam fazer tudo?

(A) Como eu estou trabalhando somente no site agora, eu praticamente não tenho mais contato com os fotógrafos. Eles estão, em quase 90% das pautas preparando algo pro jornal. Fazer fotos pro site é muito difícil, somente quando é algo mais especial. Até quando marcamos pautas mais simples, por exemplo, para fazer para o site, os editores de foto acabam as "derrubando", dizendo que não há gente para fazer e que tem pautas especiais para o jornal impresso sendo produzidas. Então eles pedem para os repórteres fazerem as imagens com o celular. E eu acho que esse é um caminho bem perigoso que está se seguindo.

(P) E como você enxerga a aceitação dessa imagem produzida com o celular na redação, tu percebes alguma restrição quanto ao uso dessa imagem?

(A) Eu tenho certeza de que a redação preferiria usar uma imagem feita por um fotógrafo do grupo, mas com a situação da falta de fotógrafos nem se critica uma foto de celular, porque tem que ter uma imagem e era aquilo o repórter tinha disponível para fazer e foi aquilo que foi publicado, não importando a qualidade dela.

(P) E qual a tua relação com a fotografia de celular, ela se tornou tua câmera digital de todo dia?

(A) Sim, além de servir pra fazer ligações, agora o celular é a minha câmera fotográfica é com ela que eu faço os registros das pautas, quando eu precisar fazer alguma imagem é com ela que eu vou fazer. No ambiente do jornal a minha câmera é o celular, em meu uso pessoal eu tenho outras preferências mas também uso a câmera do meu telefone.