



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**FOTOJORNALISMO EXPANDIDO: FOTÓGRAFO E REPORTAGEM
VISUAL NO ATUAL SISTEMA DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO DE NOTÍCIAS**

Marcelo Leite Barbalho

Rio de Janeiro/ RJ
2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**FOTOJORNALISMO EXPANDIDO: FOTÓGRAFO E REPORTAGEM
VISUAL NO ATUAL SISTEMA DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO DE NOTÍCIAS**

Marcelo Leite Barbalho

Tese de doutorado apresentada à
Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em
Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

B228

BARBALHO, Marcelo Leite.

Fotojornalismo expandido: Fotógrafo e reportagem visual no atual sistema de produção e difusão de notícias / Marcelo Leite Barbalho. 2015.

194 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lisovsky

Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

1. Fotojornalismo. 2. Fotografia. 3. Vídeo. I. Lisovsky, Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD : 070.49

Para Enir, Manoel, Iara e Emiliano.

AGRADECIMENTOS

Alexandre Sasaki. Ana Maria Mauad. André Gunthert. Andreza Magalhães. Anita Leandro. Antonio Fatorelli. Audrey Laurent. Benjamim Picado. Cinira d'Alva. Claudio Souza. Clement Saccomani. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Consuelo Lins. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Custódio Coimbra. David Borja. Davide Monteleone. Dimitri Beck. Eduardo Freire. Élcio Braga. Getúlio Santos Bezerra. Gláucia Soares. Guillaume Herbaut. Gustavo Pellizzon. Igor Câmara. Instituto da Fotografia (Ifoto). Jean-François Leroy. Jéder Janotti Jr. Kathleen Lapie. Leonardo Aversa. Luciana Bernardi. Márcia Abdon. Marialva Barbosa. Marina Barreira. Mauricio Lissovsky. Maurizio Morelli. Mehdi Ahoudig. Michel Setboun. Nicolas Bernardi. Olenka Barreira. Oscar d'Alva. Osmar Gonçalves. Pedro Kirilos. Philippe Brault. Philippe Dubois. Rodrigo Barbalho. Ronaldo Entler. Samuel Bollendorff. Sérgio Luiz da Silva. Silas de Paula. Silvana Olivieri. Teresa Bastos. Teru Kuwayama. Thiago Couto. Valdecy Leite. Valérie Surault-Douard. Wilfrid Estève.

BARBALHO, Marcelo Leite. **Fotojornalismo expandido: fotógrafo e reportagem visual no atual sistema de produção e difusão de notícias**. Orientador: Mauricio Lissovsky. Rio de Janeiro, 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 197 f.

RESUMO

Esta pesquisa visa investigar o atual processo de expansão do fotojornalismo. Para isso examina dois aspectos em especial: o posicionamento atual do repórter-fotográfico no sistema de produção e difusão de notícias e como ele procura adaptar-se aos novos tempos usando, por exemplo, a conexão fotografia-vídeo. Durante esse percurso é traçado um panorama da situação da profissão de fotojornalista, desde a constatação de um estado de crise na mídia impressa até a análise de obras que, mesclando fotografia com outras linguagens, como a do cinema, têm levado o fotógrafo a aventurar-se por outras áreas, estabelecer novas alianças e relacionar-se com a tradição do fotojornalismo. Num mundo saturado de imagens, a pesquisa defende a ideia de que o fotojornalista deva criar novas formas de narrar visualmente um evento e explorar a internet como canal de distribuição para alcançar um público interessado em reportagens aprofundadas. Além disso, procura sustentar a opinião de que os fotógrafos precisam valorizar a interpretação no lugar da transcrição dos fatos, levando leitores à reflexão e não simplesmente ao consumo imediato de informação. Este texto aborda ainda estratégias implementadas por jornais para encontrar um modelo digital para seus negócios. Com objetivo de produzir um “instantâneo” do fotojornalismo expandido, das experiências e desafios vividos pelo repórter-fotográfico, boa parte desta pesquisa está baseada em entrevistas com profissionais da área (fotógrafos, editores, jornalistas etc.).

Palavras-chaves: Fotojornalismo expandido. Fotografia. Vídeo.

BARBALHO, Marcelo Leite. **Expanded Photojournalism: photographer and visual report in the current system of production and dissemination of news.** Advisor: Mauricio Lissovsky. Rio de Janeiro, 2015. Thesis (Doctorate in Communication and Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 197 f.

ABSTRACT

This research aims at investigating the current photojournalism expansion process. For that examines two aspects in particular: the current state of the reporter-photographer in the system of production and dissemination of news and how he seeks to adapt to changing times using, for example, photo-video connection. Along the way it is traced a panorama of the photojournalist profession situation, since the finding of a state of crisis in the print media to the analysis of works which, by merging photography with other languages, such as the cinema, take the photographer to venture into other areas, establish new alliances and relate to the photojournalism tradition. In a world saturated with images, this research supports the idea that the photojournalist is to create new ways to visually narrate an event and explore the internet as a distribution channel to reach an audience interested in-depth reports. It also seeks to sustain the view that photographers need to enhance the interpretation in place of the transcript of the facts, leading readers to reflection, and not simply to the immediate consumption of information. This paper also discusses strategies implemented by newspapers to find a digital model for their business. In order to produce a snapshot of the expanded photojournalism, of the experiences and challenges faced by the reporter-photographer, much of this research is based on interviews with professionals (photographers, editors, journalists etc.).

Keywords: Expanded photojournalism. Photography. Video.

BARBALHO, Marcelo Leite. **Photojournalisme étendu: photographe et reportage visuel dans l'actuel système de production et diffusion de nouvelles**. Directeur de recherche: Mauricio Lissovsky. Rio de Janeiro, 2015. Thèse (Doctorat en Communication et Culture) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 197 f.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à étudier le phénomène d'expansion du photojournalisme actuel. Seront examinés deux aspects en particulier: la position actuelle du reporter-photographe dans le système de production et diffusion de nouvelles et comme il cherche à s'adapter aux temps d'aujourd'hui en utilisant, par exemple, la connexion photo-vidéo. Dans cette parcours est tracé un panorama de la situation de la profession de photojournaliste, depuis la constatation de l'état de crise dans la presse à l'analyse des œuvres qui mélangent la photographie avec d'autres langages, comme le cinéma, conduit le photographe à s'aventurer par d'autres domaines, d'établir nouvelles alliances et se rapporter à la tradition du photojournalisme. Dans un monde noyé d'images, la recherche soutient l'idée que le photojournaliste a besoin de créer des nouvelles façons de raconter visuellement un événement et d'explorer l'Internet comme un canal de distribution pour atteindre un public intéressé en reportages en profondeur. Elle vise également à soutenir le point de vue que les photographes ont besoin de privilégier l'interprétation en place de la transcription des faits, pour conduire les lecteurs à réfléchir et non pas simplement à la consommation immédiate de l'information. Cette recherche traite également des stratégies mises en œuvre par les journaux pour trouver un modèle numérique pour leur entreprise. Afin de produire un "instantané" du photojournalisme étendu, des expériences et défis rencontrés par le reporter-photographe, une grande partie de cette recherche est basée sur des entretiens avec des professionnels (photographes, rédacteurs, journalistes, etc.).

Mots-clés: Photojournalisme étendu. Photographie. Vidéo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
A EXPANSÃO E A CRISE.....	21
1.1 Panorama da crise.....	23
1.1.1 A ameaça do amador	29
1.1.1.1 Não somos todos fotojornalistas	38
1.2 Possíveis caminhos para sair da crise.....	49
1.2.1 Fotógrafos procuram novas alianças.....	50
1.2.1.1 Coletivos são vanguarda no Brasil.....	57
1.2.2 O desafio comercial da mídia impressa	60
CAPÍTULO 2	
A EXPANSÃO E A ADAPTAÇÃO	66
2.1 Proposições para adaptar-se a um novo universo.....	68
2.1.1 Um obstáculo no caminho da transformação.....	78
2.1.2 Repórter-fotográfico: intérprete criativo da realidade	83
2.1.2.1 ‘Honestidade, sim! Objetividade, não!’	84
2.1.2.2 No cinema, tratamento criativo da realidade.....	89
2.2 Outros modos de registrar (e narrar) o mundo	95
2.2.1 Basetrack: a guerra via Facebook	98
2.2.2 Interatividade inspirada no videogame	103
2.2.3 O vídeo entra na ‘programação’ do ‘Globo’	109
2.2.4 TV renovada fora da TV	112

CAPÍTULO 3

A EXPANSÃO E A TRADIÇÃO	117
3.1 Vídeo: novo horizonte do fotógrafo de guerra	118
3.1.1 Imagens que marcam: da chapa úmida ao vídeo	119
3.1.2 O que buscam os fotógrafos que filmam a guerra?.....	126
3.1.2.1 ‘O importante é testemunhar’	126
3.1.2.2 Vídeo: mais ‘viral’ e lucrativo.....	135
3.2 A multimídia na fotorreportagem	140
3.2.1 Nascimento, apogeu e (quase) extinção da fotorreportagem	140
3.2.2 Fotorreportagem reatualizada	146
3.2.3 Traços do cinema na multimídia.....	151
3.2.3.1 No vale-tudo de ‘Minotauro’, tática anacrônica torna-se inovadora.....	152
3.2.3.2 Olhe! Talvez alguma coisa aconteça!.....	159
3.2.3.3 Fotografia ‘prolongada’ pelo som.....	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS.....	182

INTRODUÇÃO

Numa manhã de maio de 2014, o fotojornalista do *Globo* Gabriel de Paiva acompanhava uma operação da polícia no Morro da Serrinha, no subúrbio carioca de Madureira, cujo objetivo era prender criminosos ligados ao tráfico de drogas. Na chegada dos PMs houve confronto com os traficantes, que esconderam-se numa área de mata. O morro foi sitiado e policiais do Bope, com auxílio de helicópteros, fizeram um cerco no alto da favela. Os bandidos ficaram encurralados e mais um intenso tiroteio voltou a acontecer. O fotógrafo, que presenciava de muito perto a movimentação dos soldados, decidiu filmar em vez de fotografar. O vídeo (1) mostra um helicóptero sobrevoando o local enquanto ouvem-se rajadas de tiros. Um dos momentos de maior tensão é quando um policial, que gesticulava para o helicóptero, atira-se no chão com medo de ser atingido pelos próprios companheiros na aeronave. *Operação da PM no morro da Serrinha* (2014) foi veiculado na versão digital do *Globo*.

Em vez de simplesmente publicar um *slideshow* com as melhores imagens da última Copa do Mundo na edição on-line do *The Guardian*, o editor Jonny Weeks resolveu turbinar a velha projeção de fotografias com fundo musical, muito comum entre fotógrafos do mundo inteiro. Assessorado pelo também editor Jim Powell e pelo produtor de vídeo Richard Sprenger, Weeks comprimiu aproximadamente trezentas fotos, acompanhadas por uma levada percussiva com forte acento afro-brasileiro, num vídeo (2) de um minuto e meio. *World Cup 2014 in 90 seconds – an animation* (2014) conduz o leitor numa viagem que começa nos rostos tensos dos jogadores ainda nos vestiários e termina com Mario Götze, autor do gol da Alemanha na decisão contra a Argentina, beijando o troféu. Com auxílio da música, é a montagem acelerada que transforma imagens-clichês recorrentes num campeonato de futebol – seleções entrando em campo e perfiladas diante das câmeras; faltas violentas e juízes distribuindo cartões aos infratores; treinadores exaltados à beira do campo e atletas e torcedores comemorando gols ou lamentando derrotas – num fluxo visual que hipnotiza o espectador.

Veiculado no site do *Libération*, o webdocumentário *Prison Valley* (2010), do fotógrafo da agência VU' Philippe Brault, em coautoria com o jornalista David

Dufresne, trata do sistema penitenciário americano a partir de uma pequena cidade chamada Cañon City, que sobrevive da “indústria da prisão”. Uma interface gráfica dá acesso a fotos, vídeos, textos e mapas, assim como a documentos que tratam de aspectos econômicos, históricos e sociológicos de Cañon City. Toda atividade do internauta parte da fotografia de um quarto de hotel de beira de estrada. Como na tela de abertura de um videogame, o cenário conduz à escolha de diferentes caminhos por meio de elementos metafóricos de uma investigação, como um bloco de notas em cima de uma cômoda e fotos espalhadas sobre a cama. Essa pluralidade de percursos proporciona múltiplas experiências de leitura, além da interatividade, através de um *chat*, com outros usuários, autores e protagonistas do webdocumentário. Há também um blog com conteúdos adicionais e *making of*. Produzida pela Arte.tv e pela Upian, empresa francesa especializada na criação de sites, *Prison Valley* (vídeo 3) venceu o primeiro World Press Photo Multimedia Contest – lançado em 2011, o concurso é resultado da influência das novas narrativas no World Press Photo, instituição holandesa que há sessenta anos promove um dos mais prestigiados prêmios mundiais de fotojornalismo.

Realizadas recentemente, essas três práticas estimulam reflexões sobre o estado atual do fotojornalismo e levam a uma pergunta central: o que representam para esse campo, um dos mais tradicionais da fotografia? Procurar respostas para essa questão, tão vasta e intrincada, é o que estimula esta pesquisa. No entanto, é possível desde já considerar que as produções de Brault, Paiva e Weeks, mesmo provenientes de diferentes contextos sociais, culturais e institucionais, apontam para uma dilatação dos modos de registro e difusão de notícias visuais tradicionalmente adotados pelos fotojornalistas. Elas indicam que essas experiências narrativas passam, às vezes, por uma mistura de linguagens que estimula o público a ter uma nova abertura de espírito para envolver-se, em termos intelectuais e emocionais, com os assuntos tratados. Numa época assombrada pelo fim do impresso, sugerem uma ampliação do papel do fotógrafo, que busca novos meios de contar histórias na imprensa (ou fora dela). Revelam ainda como profissionais têm procurado situar-se (ou mesmo reconstruir-se) numa área que vive uma fase difícil e como aproveitam as possibilidades abertas pelas mudanças tecnológicas ocorridas nos últimos anos. Enfim, as obras descritas acima expressam um fotojornalismo expandido.

Há pelo menos três fatores que contribuem para a expansão do fotojornalismo: a crise na mídia impressa, o repórter-fotográfico e as novas tecnologias de produção e difusão de imagens. A crise no jornalismo impresso é um ponto que estimula o desenvolvimento desse fenômeno. Parte-se da premissa de que a economia global da mídia está sob profundas transformações causadas sobretudo pelo poder disruptivo da internet (CAMPBELL, 2013). A audiência para plataformas on-line tem crescido enquanto a circulação de jornais e revistas está em declínio. Como resultado, veículos têm fechado ou migrado totalmente para o ambiente digital e os fotógrafos sofrido com baixos salários e valorização de um “jornalismo de celebridades”, destinado a manter o leitor a par da vida privada de milionários e artistas em detrimento de temas sociais tratados de modo consistente. Esses fatores, somados a um volume massivo de fotografias em circulação e à presença cada vez maior da produção amadora nos meios de comunicação, leva o repórter-fotográfico a buscar novos meios de produzir reportagens para manter-se atualizado e ativo no mercado. É uma razão pragmática, questão de sobrevivência. Mas que envolve também aspectos estéticos e um outro jeito do fotógrafo pensar e relacionar-se com a realidade.

Portanto, um segundo ponto é o próprio fotojornalista, protagonista dessa aventura. Ao mesmo tempo que é vítima da saúde ruim da imprensa, da baixa de preços e da superabundância de fotos, sente-se movido pela paixão de querer saber mais sobre as coisas e pela necessidade de contar histórias com imagens, algo mais antigo do que o nascimento da fotografia no século XIX. Logo, persiste. Procura adaptar-se ao novo ambiente da mídia usando as novas tecnologias para expandir seu circuito de atuação, instituindo zonas de experiências tanto criativas quanto econômicas. Com particularidades relativas a preferências estéticas, intenções, pontos de vista e razões pessoais, o fotógrafo utiliza a internet e a câmera híbrida como instrumentos para documentar, interpretar e informar sobre o estado do mundo – para os mais românticos também para transformá-lo.

Mesmo sem querer pensar as mudanças no fotojornalismo contemporâneo sob a perspectiva exclusiva de um determinismo tecnológico, o que resultaria numa operação reducionista e insuficiente para examinar a complexidade do problema, não é possível ignorar a posição determinante de aparelhos híbridos e da internet. Embora presente nas redações dos grandes jornais e agências de notícias há mais de uma década, as câmeras DSLR (sem a função vídeo) não haviam alterado de maneira

relevante aspectos formais e narrativos da fotografia de imprensa. Agora é diferente: a câmera fotográfica também grava vídeos. Ao utilizar um aparelho polivalente, o fotojornalista pode deixar de concentrar-se apenas na imagem fixa para pensar também na imagem em movimento. Como não basta ser bom fotógrafo para ser bom videasta – fotografar e filmar são linguagens distintas, que requisitam formas de narrar diferentes –, ele normalmente emprega algumas táticas para não cair no amadorismo, como fragmentar o tempo – uma hora filmar, outra fotografar – e produzir vídeos com “olhar de fotógrafo”.

Ao continuar sendo fotógrafo quando filma, o profissional constrói imagens videográficas com enquadramentos precisos e elementos da linguagem fotográfica, como profundidade de campo reduzida para destacar um retratado ou detalhe de uma cena. Ele carrega toda sua formação técnica e estética e faz dela um diferencial importante no jornalismo visual multimídia – aliás, uma das coisas capazes de unir os repórteres-fotográficos citados nesta pesquisa é o fato de que, mesmo quando adotam a tecnologia do vídeo, pensam em termos fotográficos. No entanto, insiste-se aqui na prudência de não associar uma ideia de “novidade” tão somente à técnica. Creditar a existência de um “novo fotojornalismo” simplesmente ao fato do repórter-fotográfico, por exemplo, usar um aparelho que permite fotografar e filmar é o mesmo que afirmar que o único fator responsável pelo desenvolvimento do fotojornalismo moderno nos anos 1920-30 foram as câmeras pequenas abastecidas com filmes em rolo.

A internet é outro fator tecnológico importante. Sem a constrição do suporte impresso, é uma espécie de laboratório de experimentação. Dá ao fotojornalista abertura para ensaiar novas formas de interatividade com o público e buscar atravessamentos e fusões entre diferentes suportes e linguagens. Algo que não começou com a internet. Na verdade, ela aprofunda uma estratégia notada no campo da arte há pelo menos quatro décadas, quando Gene Youngblood (1970) lançou o conceito de cinema expandido. Ao mesmo tempo a rapidez da internet favorece um preceito básico da profissão de repórter-fotográfico: fazer a imagem chegar o mais depressa possível ao leitor. De fácil uso e disponível a um grande número de pessoas, ela apresenta tecnologia de propagação de dados cada vez mais eficiente e caminha depressa para transformar-se no principal veículo de transmissão de notícias.

Sinais do fotojornalismo expandido podem ser notados em quatro setores interligados: na profissão de repórter-fotográfico, que está sendo chacoalhada pelos

desafios e novos caminhos abertos pela internet; em práticas fotojornalísticas tradicionais que entram em contato com a multimídia; nos veículos e instituições que acolhem o vídeo e nos espectadores que consomem, por exemplo, obras interativas. As possibilidades de trânsito com outras linguagens pressupõem uma mudança no perfil do fotojornalista, que arrisca-se numa fronteira pouco delimitada entre fotografia e audiovisual. Um autor como Brault, referência no webdocumentário, por exemplo, transforma-se em *réalisateur* ao aproximar-se do cinema. Ele coordena atividades de uma equipe que cumpre diferentes funções na produção de uma multimídia, além de passar longos períodos de trabalho numa mesa de montagem. Enquanto um fotógrafo como Paiva, que até pouco tempo atrás precisava “apenas” reconhecer imediatamente a “boa fotografia” que seria estampada na primeira página do jornal, hoje também deve retirar planos em movimento do fluxo contínuo dos acontecimentos.

Um segundo ponto é o da tradição da atividade fotojornalística. O repórter-fotográfico dialoga com a história da fotografia de imprensa ao propor no jornalismo on-line a adaptação, reinvenção e retomada de gêneros clássicos – por exemplo a fotografia de guerra e a fotorreportagem, sucesso nas páginas das revistas ilustradas em meados do século passado. Serve-se do vídeo sozinho ou como plataforma para combinar seu repertório fotográfico a determinadas características expressivas do cinema e do som. Há casos em que essa união inclui ainda texto, infografia e videogame em reportagens lineares ou não-lineares. Autores como Consuelo Lins (2004 e 2008), David Company (2007a, 2007b e 2010), Gilles Deleuze (2007 e 2009), Noel Burch (2006), Raymond Bellour (1997) e Vincent Lavoie (2010) auxiliam na reflexão sobre essas questões.

Uma terceira área atingida pela expansão diz respeito a jornais e revistas, concursos e festivais de fotojornalismo que exibem e recompensam trabalhos de fotógrafos realizados com vídeo. Veículos impressos com versões na internet oferecem pouca ajuda financeira para o profissional interessado em desenvolver novas narrativas, às vezes no máximo funcionando como coprodutores de projetos mais caros e complexos. A mídia impressa, que nesse momento enfrenta profundas mudanças no comportamento de consumidores e anunciantes, ainda procura desenvolver um modelo econômico rentável para o lado digital de seus negócios (CARR, 2012, p. 14). Por causa da pequena capacidade da multimídia proporcionar

lucro no jornalismo on-line, o investimento das empresas vai pouco além da montagem de pequenas equipes nas redações e da criação de zonas específicas em seus sites, onde geralmente há vídeos feitos pelos fotógrafos durante as pautas.

O fotojornalismo expandido produz ainda reflexos no comportamento do público, que passa a interagir com a produção do fotojornalista de maneira inédita. Na internet, o espectador pode deparar-se com um vídeo que dura um certo tempo, imposto pelo autor e que é necessário cumprir, de preferência sem interrupções. Ou com um webdocumentário de narrativa não-linear, onde estabelece uma ligação de outro tipo. O internauta entra num ambiente interativo onde controla o tempo que passa diante da tela e acessa informações por meio de múltiplos caminhos de navegação. A análise dessa estratégia é baseada no estudo de Thierry Groensteen (2001) sobre transposição de histórias em quadrinhos para o meio virtual. Vale a pena ainda ressaltar que interatividade com público é algo que a arte também elabora há décadas. Hélio Oiticica, por exemplo, nos anos 1960-70 convocou o espectador a participar, atuar e fazer escolhas em suas obras, abertas a diferentes modos de fruição.

As questões que nascem dessas quatro áreas, todas pertinentes e merecedoras de atenção, encontram-se contempladas aqui. Como comportam diversas variáveis,¹ extensas e complexas, são apresentadas porém em graus distintos de detalhamento. O objetivo preponderante da pesquisa desenvolve-se em dois eixos paralelos. Um observa o estado do repórter-fotográfico no atual sistema de produção e difusão de notícias. Lança um olhar sobre o profissional que está dentro de um complicado campo de forças, num território tradicional em efervescência, lutando para adaptar-se aos novos tempos. Outro analisa determinados trabalhos realizados a partir da conexão fotografia-vídeo. A proposta é investigar como relacionam-se com princípios do fotojornalismo, particularmente nos campos da fotografia de guerra e da fotorreportagem – embora quase sempre o fotógrafo não tenha consciência ou intenção de provocar alguma interferência na tradição da fotografia de imprensa. Fica evidente que o repórter-fotográfico e sua obra são portanto personagens centrais deste trabalho, que pretende confeccionar um “instantâneo” de experiências e desafios vividos no fotojornalismo expandido. Também é importante deixar claro que a

¹ Interesses econômicos e políticos de empresas jornalísticas; formas de financiamento de trabalhos de fotógrafos independentes; papel da multimídia nas instituições ligadas aos circuitos de informação (jornais, redes de televisão, agências de notícias), arte (museus e galerias) e cultura (concursos de fotojornalismo e festivais de fotografia e cinema); influência social, política e ideológica de reportagens multimídia sobre diferentes públicos; recepção por parte do espectador de webdocumentários que apresentam elevado grau de interatividade etc.

expansão mais valorizada será a notada em edições on-line de jornais como *O Globo* e *Le Monde* e proporcionada pelo vídeo, usado sozinho ou como base para mistura de diferentes linguagens. Há uma baliza estabelecida para essas escolhas: selecionar obras publicadas na mídia digital e que levam em consideração questões próprias do ambiente virtual, de sua tecnologia, de sua economia e de suas condições de recepção. A lista é limitada porque é fruto de uma visão parcial (a minha experiência pessoal, a partir da qual só posso citar aquilo a que tive acesso) e localizada (é uma visão baseada num olhar interessado nos experimentos com multimídia elaborados no Brasil e na França). A presença francesa apoia-se numa incontestável tradição na reportagem fotográfica. O país traz à memória revistas ilustradas como *Vu*, autores como Henri Cartier-Bresson e agências como Magnum e Gamma. Além disso, é referência mundial na produção de webdocumentários.

É preciso ainda informar que “multimídia” não é tratada apenas como um meio para embaralhar imagens, sons e textos para produção de histórias jornalísticas interativas, mas também como *slideshow* sonoro ou vídeo de narrativa linear, com ou sem fotografias. Ela pode aparecer sob múltiplas formas, além de reunir diferentes profissionais (fotógrafos, videastas, jornalistas, técnicos de som, editores, *game designers* etc.) que compartilham, nesse caso específico, interesse comum pela reportagem. Segundo David Campbell (2013), multimídia é a zona na qual raízes do fotojornalismo, videojornalismo, documentário, cinema e histórias interativas têm condições de cruzarem-se. “Isso não cria um novo gênero visual, mas constitui espaço onde fotojornalistas podem trazer suas habilidades estéticas e seu comprometimento para informar, e aprender com aqueles que operam fora da fotografia”.

Para auxiliar no delineamento e na reflexão dos problemas levantados aqui, a entrevista qualitativa mostrou-se uma metodologia valiosa não apenas porque serviu para coletar dados, mas também porque apontou caminhos inesperados e abriu novas percepções e *insights*. Como afirma Robert Farr (apud GASKELL, 2010, pp. 64, 65), a entrevista auxilia a “estabelecer ou descobrir que existem perspectivas, ou pontos de vista sobre os fatos, além daqueles da pessoa que inicia a entrevista”. Esse recurso justifica-se ainda pela evidência de que se a expansão do fotojornalismo avança depressa o mesmo parece não acontecer com a produção de pensamento sobre o tema. A pesquisa acadêmica é embrionária, praticamente inexistente. Embora exista uma pequena bibliografia internacional para fazer referência – no Brasil somente alguns

artigos acadêmicos foram produzidos nos últimos anos –, o mais comum é que apenas opiniões sobre o assunto sejam emitidas por pessoas da área em entrevistas ou artigos publicados na imprensa estrangeira ou em blogs de fotojornalismo, como o *New York Times Lens Blog*. A presença dos profissionais apoia-se não só na existência de uma literatura rudimentar mas também na convicção de que é necessário considerar seus testemunhos num momento de mudanças num dos campos mais representativos da fotografia. Em Paris e no Rio de Janeiro, no período 2013-15, foram ouvidos dezessete fotojornalistas, editores de fotografia, jornalistas e documentaristas, a maioria brasileiros e franceses² – a França será tomada como principal exemplo da produção internacional. Além disso, esse estudo encontra-se sob a perspectiva de um ex-profissional de imprensa³ interessado no futuro do fotojornalismo.

O primeiro capítulo traça um panorama da crise no fotojornalismo, com destaque para a concorrência do amador, que usando celulares com câmera rouba do profissional a quase exclusividade de registrar cenas de impacto, que surgem de maneira inadvertida. Em seguida, o texto demonstra que, numa época de convergência digital, empresários e fotógrafos esforçam-se para redefinir estratégias, repensar produtos e firmar novas parcerias. Discute-se como empresas e profissionais movimentam-se para descobrir modos de operar num ambiente instável, repleto de incertezas. Cada lado toma rumos próprios. Donos de jornais trabalham para encontrar um modelo digital para seus negócios tentando, claro, não apenas sobreviver mas progredir; repórteres-fotográficos, conscientes da redução do número de páginas impressas voltadas para informação visual de qualidade, procuram

² Alexandre Sasaki (ex-editor de fotografia do *Globo*), Clement Saccomani (diretor editorial da agência Magnum), Custódio Coimbra (fotógrafo do *Globo*) Davide Monteleone (membro da agência VII Photo), Dimitri Beck (editor-chefe da *Polka Magazine*, especializada em fotojornalismo), Elcio Braga (videojornalista do *Globo*), Guillaume Herbaut (fotógrafo independente e autor do webdocumentário *La Zone*), Gustavo Pellizzon (ex-fotojornalista do *Globo*), Jean-François Leroy (diretor do festival de fotojornalismo Visa pour l'Image), Leonardo Aversa (autor de *Encontros inspiradores*, série de retratos filmados veiculada em 2011 na edição digital do *Globo*); Mehdi Ahoudig (produtor sonoro, documentarista e coautor do webdocumentário *À l'abri de rien*), Michel Setboun (fotógrafo e autor da trilogia *40 ans de photojournalisme*, sobre as agências francesas), Pedro Kirilos (fotógrafo do *Globo*), Philippe Brault (integrante da agência VU'), Samuel Bollendorff (fotógrafo considerado pioneiro do webdocumentário), Teru Kuwayama (cofundador do coletivo Basetrack), Wilfrid Estève (fotógrafo independente e coautor do livro *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, 2005).

³ Acompanhei de perto essa profissão ao trabalhar para jornais e revistas durante dez anos (1992-2002) antes de começar a exercer a atividade de professor em faculdades de comunicação. É preciso salientar que o fotojornalismo havia trocado o analógico pelo digital quando deixei de lecionar disciplinas práticas de fotografia para me dedicar exclusivamente a uma dissertação de mestrado relacionada à plasticidade do fotodocumentarismo contemporâneo. Naquela época (2008) era possível antever uma mudança histórica provocada por uma revolução digital de enorme amplitude que começava a alterar diversas áreas da fotografia, incluindo a do fotojornalismo. Não tratava-se apenas de um simples avanço tecnológico na história da fotografia, mas sim de uma verdadeira mutação nos modos de produzir, pensar e relacionar-se com a fotografia, tanto ao nível do consumidor quanto ao nível das atividades amadoras e profissionais.

organizar-se em novas estruturas de trabalho, reafirmar ou fundar alianças para desenvolvimento de projetos documentais.

O segundo capítulo desenrola-se a partir de duas proposições ligadas entre si e que dizem respeito aos desafios que o fotógrafo de imprensa vive hoje para adaptar-se às mudanças em sua profissão. Uma é da fotógrafa Susan Meiselas, diretora-executiva da Magnum Foundation, que defende a criação de novas formas de contar histórias por meio de imagens; outra é de Fred Ritchin, ex-editor do *New York Times* e atual diretor do International Center of Photography (ICP), que afirma que num mundo saturado de imagens o repórter-fotográfico deve valorizar a interpretação em vez da transcrição dos acontecimentos – o último livro de Ritchin (*Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and Citizen*, 2013) é uma das principais referências desta pesquisa. Apresenta-se aqui também quatro “experiências” que exemplificam esforços empreendidos por fotógrafos para ajustarem-se, manterem-se atuantes e relevantes no fotojornalismo, seja de modo independente ou num jornal diário.

O terceiro capítulo dedica-se a investigar como o repórter-fotográfico que emprega o vídeo como uma espécie de extensão de sua fotografia relaciona-se com a tradição do fotojornalismo. A discussão está concentrada especificamente nas áreas de cobertura de guerra e fotorreportagem. Há duas questões centrais: uma interroga o que busca o fotojornalista que faz vídeo na guerra; outra se o partidário da multimídia reatualiza a fotorreportagem, que desde o fim das revistas ilustradas, há aproximadamente cinquenta anos, tornou-se presença rara na imprensa, principalmente na brasileira. Esse segundo tópico apoia-se no profissional que explora a fundo um determinado assunto para contar uma história por meio de uma série de imagens, procedimento semelhante ao do fotógrafo moderno em publicações como *Life* e *O Cruzeiro*. Composta por fotografias, pequenos textos e legendas, a reportagem visual agora contém vídeo e áudio e é veiculada em edições on-line de jornais como *Le Monde* e *O Globo*. Essa parte do texto aponta ainda traços da linguagem do cinema na multimídia, como uso de planos de longa duração.

Esse conjunto de temas leva a uma série de considerações. É possível indagar se o fotojornalismo expandido, por exemplo, tem condições de consolidar-se como uma nova vertente de jornalismo visual com potencial para o repórter-fotográfico apresentar assuntos em profundidade. Ou se é apenas um parêntese frágil, insólito e passageiro dentro do tradicional universo dos fotógrafos de imprensa. É uma fase

imprecisa, particularizada pela inaptidão dos especialistas em mídia para diagnosticar com exatidão esse fenômeno. A falta de distanciamento em relação ao período em que desenvolve-se dificulta emitir qualquer consideração sobre seu futuro. A expansão do fotojornalismo apresenta paradoxos, sutilezas e nuances que tornam tudo mais complexo.

CAPÍTULO 1

A EXPANSÃO E A CRISE

No dia 14 de novembro de 2013, pela primeira vez em sua história, o *Libération* apareceu sem fotografias (fig. 1). No lugar delas, uma série de quadros vazios criavam um “espaço de silêncio, desconfortável”, principalmente por tratar-se de um diário que valoriza o papel da fotografia – o *Libération* é reconhecido por usar fotos não para ilustrar mas para complementar informações textuais e oferecer um “outro olhar” sobre os acontecimentos. As vinhetas das imagens, voluntariamente suprimidas, foram dispostas no final do jornal enquanto as legendas e os créditos permaneceram sob as molduras não preenchidas. A primeira página informava que o objetivo do *Libération* sem fotos, publicado no dia da abertura da 17ª edição da Paris Photo, a maior feira de fotografia do mundo, era reafirmar a importância da fotografia na imprensa e denunciar a “situação calamitosa” dos repórteres-fotográficos, notadamente os que trabalham de modo independente. O *Libération* mostrava-se preocupado particularmente com uma crise que arrasta-se há décadas no fotojornalismo – a perspectiva é eminentemente francesa mas pode ser alargada, em maior ou menor grau, para outras partes do mundo, inclusive o Brasil.



Fig. 1: Edição do *Libération* sem fotos

Uma crise que está ancorada em dois aspectos distintos, mas convergentes. De uma parte, ela é econômica: o fotojornalismo sofre com o declínio da mídia impressa, historicamente ameaçada pela televisão e nos últimos anos também pela ascendência da internet como consistente meio de transmissão de notícias. De outra parte, ela é cultural: com o campo da comunicação em mutação, novos modos de produção, distribuição e consumo de informação visual mexem nas estruturas da profissão de repórter-fotográfico. Como resultado, uma série de condições adversas, negativas: aparição cada vez maior de fotos e vídeos de amadores na mídia; aumento do número de fotojornalistas; baixos salários; diminuição da credibilidade da fotografia de imprensa; fechamento de empresas jornalísticas; perda de espaço para publicação de fotorreportagens; valorização de um jornalismo de celebridades; necessidade cada vez maior do profissional autofinanciar seus projetos sem garantia de vendê-los etc. A lista de problemas tem duplo efeito na comunidade fotográfica. Enquanto uma parte lastima-se e parece perdida num ambiente selvagem que movimenta-se numa velocidade espantosa, outra compreende que uma volta ao mundo pré-crise é impossível e sente-se incitada pela necessidade de reinventar-se num mercado em fase difícil.

Esta pesquisa investe na atividade desse tipo de fotógrafo, que enxerga na crise uma oportunidade valiosa para substituir (ou complementar) o suporte impresso como meio de difusão de fotografias. Ao mesmo tempo o texto é permanentemente atravessado, direta ou indiretamente, pelos diversos aspectos da crise, que funciona como combustível para a expansão do fotojornalismo. A listagem citada no parágrafo anterior, que representa um complexo emaranhado de variáveis que fundem-se num estado de dúvidas e incertezas, será discutida na primeira parte deste capítulo. Na segunda parte serão apresentadas algumas das estratégias usadas por fotógrafos e empresários para sair da crise. O panorama traçado aqui está baseado principalmente em depoimentos – dados ao próprio autor ou colhidos em livros, órgãos de imprensa ou blogs dedicados ao fotojornalismo – de quem está inserido na inquestionável transformação do jornalismo. Uma análise econômica detalhada da situação não será desenvolvida. Além de mais apropriada a um economista, as empresas de comunicação relutam em divulgar dados relativos à circulação, investimentos e perdas financeiras.

1.1 Panorama da crise

A crise do fotojornalismo é um fenômeno reparado há mais de cinco décadas, quando conhecedores da mídia identificaram sintomas de um “declínio irreversível”. Em 1962, Wilson Hicks (apud LAVOIE, 2010, p. 9), ex-editor da *Life*, observava que a profissão já estava em desacordo com o sistema de comunicação de massa, penava para preservar sua vocação de informar por meio de imagens, caminhava progressivamente para o sensacionalismo e cedia à televisão, principal causa de seus males, o monopólio da transmissão da atualidade. Hicks acusava a televisão de roubar das pessoas o tempo de leitura das revistas, apropriar-se dos anúncios publicitários e deixar para a fotografia apenas “resíduos de acontecimentos”.

Se meio século atrás a crise era creditada quase exclusivamente ao crescimento da televisão – vista como um dos principais motivos do fechamento de ilustradas como a americana *Life*, em 1972 –, hoje aparece como resultado de uma conjunção de fatores mais complexos e relacionados entre si. É possível citar, por exemplo, o monopólio da informação exercido pelas grandes agências de notícias e a abundância de imagens provocada pela massificação da fotografia e pela explosão da internet, além do próprio declive do suporte impresso. Interesses publicitários continuam influenciando políticas editoriais, o que contribui para inviabilizar trabalhos mais aprofundados sobre questões de interesse social. A missão de fazer o leitor refletir e descobrir novas realidades torna-se difícil de ser cumprida.

As adversidades vividas pela fotografia de imprensa apresentaram ao longo do tempo muitas nuances, variando de intensidade conforme a época e o tipo de fotojornalismo mais praticado em cada país. Se hoje é centro nevrálgico da crise, onde diversos analistas tratam desse tema, Paris foi considerada capital mundial do fotojornalismo nas décadas de 1970-80, quando agências como Gamma, Sipa e Sygma eram referências imbatíveis. Mesmo mais voltada para produção diária de notícias em detrimento da fotorreportagem – embora esse gênero tenha sido canal de experiências marcantes, entre elas a da revista *Realidade*, na qual nomes como Claudia Andujar e Maureen Bisilliat desenvolveram nos anos 1960-70 trabalhos sobre diferentes aspectos do país –, a fotografia brasileira também parece sofrer com a crise, que ressoa como um mantra vindo da Europa.

A percepção de que a mídia impressa vai mal tem sido regularmente reiterada por demissões e pelo fim de publicações em diferentes partes do mundo. Nos últimos

anos, por causa de perdas financeiras, veículos fecharam, entre eles *Gazeta Mercantil* e *Jornal da Tarde*, ou migraram totalmente para a internet, como o tradicional *Jornal do Brasil* e a revista americana *Newsweek*. Baixos lucros ainda fizeram aumentar rumores de que o britânico *The Guardian* pode continuar apenas com sua edição online e que outros grandes jornais circularão em papel somente aos domingos – historicamente o dia mais rentável para a publicidade – e no restante da semana servirão ao público em versões eletrônicas. “Não falo em crise. Está tudo em transformação. Há um certo receio, é natural, com a evolução das coisas”, atenuava Alexandre Sasaki durante entrevista em setembro de 2014 – quatro meses depois, *O Globo* demitiu mais de cem funcionários, incluindo vinte jornalistas, entre eles o editor de fotografia Sasaki.

Os fotojornalistas que trabalham de modo autônomo, no fluxo diário dos acontecimentos, são os mais afetados. Enfrentam uma dupla concorrência na hora de produzir e vender suas imagens, geralmente de modo avulso: uma externa, a dos amadores; outra interna, a provocada pelo aumento do número de fotojornalistas. Disputando espaço com profissionais experientes, uma nova geração de repórteres-fotográficos, plena de talento e cultura de imagem, entrou no mercado oferecendo fotos de qualidade aos principais órgãos de imprensa e agências de notícias. “Hoje, mesmo nas profundezas de Bangladesh, existe um fotógrafo muito bom com uma câmera digital e uma conexão de internet”, afirma Corentin Fohlen (apud HANNE, 2013, p. 4), que atua na cobertura de conflitos armados e financia suas próprias reportagens.

Além disso, pressionados para recuperar o dinheiro investido e às vezes sob condições precárias para circular em zonas de combate (falta de motorista particular, intérprete ou mesmo colete à prova de balas ou seguro de saúde), os fotojornalistas independentes tornam-se mais vulneráveis aos perigos inseparáveis da profissão. A situação é ainda mais difícil para quem precisa competir diretamente com a infraestrutura das principais agências internacionais: Associated Press (AP), Agence France Press (AFP) e Reuters, sempre presentes em zonas de conflito ou grandes coberturas. A partir da década de 1990, as grandes agências começaram a constituir um verdadeiro monopólio da imagem fotojornalística cotidiana, suprimindo necessidades básicas em termos de *breaking news* dos diários e revistas espalhados pelo mundo (BAEZA, 2001, p. 61).

Treinados para fazer fotos de forte impacto visual e emocional, os fotojornalistas têm toda infraestrutura necessária para editá-las e transmiti-las rapidamente e assim integrá-las ao ciclo de 24 horas de informação.⁴ AP, AFP e Reuters também implantaram nos últimos anos programas de formação profissional para habilitar fotógrafos nativos de países da Ásia, África, América do Sul e Oriente Médio. A iniciativa reduz custos, pois evita enviar correspondentes para lugares distantes da Europa e dos Estados Unidos. Além disso, elimina problemas com idioma – um *freelancer* do Oriente Médio costuma ter mais facilidade que um europeu, por exemplo, para acessar determinados locais em seu país de origem, embora sofra regularmente os mesmos riscos, como demonstra Molhem Barakat, da Reuters, que tinha apenas 18 anos quando foi morto na guerra civil da Síria. As agências, assim como editores dos mais diversos veículos de comunicação, passaram ainda a utilizar a internet e as redes sociais para coletar fotografias e vídeos produzidos por amadores.

Trata-se de um recurso indispensável quando a mídia, por exemplo, é proibida pelas autoridades de acompanhar um evento, quando uma testemunha posta imagens exclusivas e excepcionais de um acontecimento ou ainda quando a única foto disponível de uma pessoa que é notícia encontra-se no Facebook. Sites de veículos impressos e emissoras de televisão estimulam amadores a enviarem relatos visuais de episódios marcantes. BBC na Inglaterra, CNN nos Estados Unidos, *Stern* na Alemanha e *Paris Match* na França são alguns exemplos. No Brasil, *O Estado de S. Paulo* abriu, em 2005, canal específico para receber fotos de leitores. Não demorou para que flagrantes feitos por amadores começassem a aparecer no jornal. *O Globo* também criou uma seção, chamada *Eu-repórter*, para incentivar qualquer pessoa a “transformar seu flagrante em notícia”. Como não podem estar em todos os lugares ao mesmo tempo, os diários consideram positiva a participação do público, inclusive como meio de aumentar seu vínculo com as publicações.

Baseada numa estratégia financeira, a utilização da fotografia amadora foi levada ao extremo pelo *Chicago Sun-Times*. Em 2013, o tabloide americano demitiu todo seu *staff* de fotógrafos – vinte e oito profissionais em regime integral de trabalho,

⁴ A velocidade exigida pelo sistema não impede que alguns daqueles que trabalham na rapidez tenham destaque, como Goran Tomasevic, da Reuters, considerado um dos melhores do mundo no campo de batalha. Em 2014, Tomasevic conquistou o primeiro lugar na categoria *spot news* do World Press Photo.

entre eles John White, ganhador do Prêmio Pulitzer em 1982 – e passou a utilizar imagens realizadas por cidadãos comuns e repórteres de texto equipados com celulares com câmera. A medida deixou clara uma opção pela redução de custos em prejuízo de trabalhos fotográficos tratados de modo mais denso. Houve até comentários que questionavam a necessidade do repórter-fotográfico num jornal pautado pelo noticiário urgente, dentro da lógica do fluxo contínuo de informação. “A crise da demissão *ad-omni* no *Chicago Sun-Times* se justifica pela aceitação do excesso de fontes produzindo imagens, levando a uma brutal queda do poder de negociação dos fotógrafos dentro das dinâmicas dos jornais, por espaço de trabalho e também remuneração”, afirma José Afonso Silva Júnior (2014, p. 60).

Para muitos fotojornalistas, independentes ou na equipe de um impresso ou agência, sobreviver à crise significa entrar numa batalha financeira. O *Libération* sem fotos destacou pesquisa da Sociedade Civil dos Autores Multimídia (SCAM) que revelava que um em cada dois fotojornalistas franceses recebia, em 2013, menos ou igual ao salário mínimo (SMIC). Jean-François Leroy (2014), diretor do Visa pour l’Image, considerado o festival de fotojornalismo mais importante do mundo, lamenta os baixos salários dos profissionais. Leroy conta que hoje conhece cerca de vinte fotógrafos independentes que vivem exclusivamente de publicações na imprensa, contra centenas na década de 1990. O aumento da quantidade de fotografias postas à venda (ou mesmo disponíveis gratuitamente na internet) levou à saturação do mercado e à queda de preço. Membro da agência VII Photo, Davide Monteleone (2013) diz que no fotojornalismo agora vale a lei da oferta e da procura: “Você sabe que num lugar uma fotografia custa vinte e noutra, cinquenta. E é a mesma foto, ou quase. Com certeza você vai comprar a foto que custa vinte. É uma questão econômica, verdadeiramente uma situação de mercado”.

Fred Ritchin (2013, p. 10) constata que atualmente o valor da fotografia como informação é pequeno, ao contrário de sua cotação no mercado de arte. Diferente dos anos 1970, quando Ritchin começou carreira como fotógrafo e depois editor do *New York Times*. Segundo ele, olhava-se para fotografias documentais à procura da visão de mundo que articulavam e dos “detalhes existenciais” que registravam, mas nunca pensava-se em “comprá-las”. Sasaki (2014) informa que nessa época, quando o mundo não era tão globalizado e as notícias não corriam tão rapidamente pela internet, um profissional ganhava cerca de quatro mil dólares (onze mil reais) pela

publicação de fotos da guerra do Líbano (1982) numa página dupla da revista *Paris Match*. “O repórter-fotográfico não tem dinheiro para investir [numa cobertura independente que envolva custos com transporte, estadia e alimentação, além do pagamento de taxista para fazer as vezes de tradutor e salvaguarda, garantindo-lhe acesso aos lugares sem risco de ser assaltado ou sequestrado], as fotografias não são mais bem pagas como antigamente e a visão particular de determinado profissional passou para segundo plano”.

Nas décadas de 1970-80, as empresas financiavam coberturas em profundidade que permitiam aos fotógrafos passar extensos períodos no campo antes de voltar com imagens que rendiam prestígio e bons lucros para ambas as partes. Em 1983, Steve McCurry (apud BUTET-ROCH, 2013, p. 19), membro da Magnum, passou seis meses visitando vários lugares, entre eles Índia e Indonésia, quando realizou *Right as rain*, reportagem sobre as monções. “Hoje devo me concentrar num único país, numa região ou numa cidade que sirva de exemplo [para o tema em pauta]”. Custódio Coimbra (2014) conta história semelhante da época em que trabalhava no *Jornal do Brasil*, em meados dos anos 1980. Ele tinha prazo de até trinta dias para realizar coberturas em variados pontos do país. Atualmente, no *Globo*, reclama que é comum ter apenas alguns minutos para fazer uma foto, muitas vezes perto da redação. Obrigado a adaptar-se à aceleração radical – e inexorável – das rotinas de trabalho nos últimos anos, conclui: “O jornal era diário, hoje é a cada minuto”.

Além disso, boa parte dos jornais pratica agora um jornalismo pautado mais no entretenimento do que em conteúdos que convidem o leitor à reflexão. No lugar de tratamento minucioso da informação prefere-se uma atualidade expressa através do choque emocional e do espetáculo, privilegiando a edição de imagens isoladas e muitas vezes ilustrativas. Procurando estabelecer relação “mais amigável” com o consumidor, as publicações têm sido parcialmente reformuladas para “responder não o que os editores pensam que os leitores deveriam saber, mas o que eles pensam que os leitores ‘querem’ saber” (RITCHIN, 2013, p. 20). Isso faz com que a mídia impressa, em vez de aprofundar e complementar o noticiário político e econômico transmitido de maneira superficial pela televisão, ofereça ao público questões ligadas a relacionamentos amorosos de artistas populares, notícias sobre programas televisivos e dicas de moda, dieta, beleza e saúde pessoal – outra parte expressiva dos

conteúdos noticiosos é dedicada à violência e aos crimes, geralmente abordados de maneira sensacionalista.

Embora a tentação de mostrar (e querer ver) pessoas famosas, ricas e poderosas em sua intimidade não seja fenômeno recente – existe pelo menos desde as primeiras décadas da imprensa ilustrada –,⁵ Don McCullin (2013, p. 5), um dos nomes mais importantes da fotografia de guerra, declarou, após ver estampado retrato da atriz Helen Mirren na capa do *Times*, que atualmente só as celebridades interessam às pessoas. “Os leitores não têm mais vontade de ver fotos de guerra. Querem histórias de sucesso de jogadores de futebol e atores cujas vidas não têm nada a ver com a deles”.

O sucesso da mídia voltada para a “visão egocêntrica do leitor” está diretamente relacionado ao crescimento do “jornalismo orientado para o mercado”, que visa em parte a concorrência por verbas publicitárias, há décadas destinadas em sua maioria à televisão. A proposta desse tipo de jornalismo, que tem no diário *USA Today* um de seus precursores nos anos 1980, é atender um público mais inclinado ao consumo de serviços e entretenimento que à leitura de temas mais reflexivos e de caráter coletivo. Isso faz com que veículos de comunicação planejem suas ações editoriais a partir de pesquisas de mercado, firmando uma conexão redação-marketing-publicidade que visa lucro e conduz à espetacularização da notícia. Na opinião de Pepe Baeza, ao atender às ambições individuais dos leitores para garantir maior rentabilidade (ou simplesmente tentar sobreviver à crise), a imprensa contribui para enfraquecer a noção de identidade coletiva, algo prejudicial ao fotojornalismo.

O fotojornalismo, como o documentarismo, está em crise. Como não estará um tipo de imagem cuja maior função foi prestar testemunhos, mobilizar consciências, transformar a realidade? O fotojornalismo, em seus melhores registros, oferece à difusão pública as provas necessárias para que o corpo social corrija tudo aquilo que lhe prejudica. Mas o fotojornalismo só pode cumprir esse compromisso se está em sintonia com o resto das mensagens da imprensa (BAEZA, 2001, p. 51).

⁵ Num texto escrito quatro décadas atrás, Gisèle Freund (1974, p. 177) já mostrava que esse tipo de interesse é antigo. “Essa imprensa tem milhões de leitores ávidos, sobretudo mulheres. Conhecer as histórias de amor e a vida íntima de pessoas famosas e ricas permite sonhar e esquecer sua própria existência, geralmente medíocre”. Erich Solomon, figura de destaque do fotojornalismo moderno na Alemanha, nos anos 1920, foi um dos primeiros fotógrafos a dedicar-se ao registro dos bastidores da vida política e da alta sociedade. Usando uma câmera pequena, a Ermanox, equipada com uma lente mais luminosa e filme mais sensível, Solomon produziu instantâneos pitorescos que, por exemplo, exibiram políticos de forma inusitada. O flagrante feito após uma reunião de ministros europeus, exaustos e cochilando sentados em volta de uma mesa às duas horas da madrugada, é significativo do momento em que a fotografia de celebridades ganhou impulso devido ao uso de equipamentos mais discretos e que dispensavam uso de flash.

Uma das consequências mais visíveis desse panorama é a redução do número de fotorreportagens, uma das áreas que mais sentem a crise. Christian Caujolle (2002, p. 107) lastima essa situação, afirmando que no momento quando “a mídia impressa deve interrogar-se sobre sua identidade e necessidade de diferenciar-se da televisão e da internet”, a reportagem fotográfica em profundidade poderia ser “a resposta mais pertinente.”

1.1.1 A ameaça do amador

A maior rapidez na transmissão de imagens e a crescente multiplicação de câmeras fotográficas, notadamente sob a forma de telefones celulares, representam para os repórteres-fotográficos uma concorrência revigorada dos amadores. Essa disputa, que não é nova – o Prêmio Pulitzer foi dado duas vezes a fotógrafos amadores (em 1947 para Arnold Hardy, que retratou a queda de uma mulher durante um incêndio num hotel em Atlanta; e em 1989 para Ron Olswanger, que mostrou um bombeiro socorrendo uma criança de dois anos de idade vítima de incêndio no Missouri) –, encontra-se hoje muito mais desenvolvida, sistemática, imediata e globalizada. Cidadãos com celulares podem tornar-se repórteres ou difusores de imagens ao transmiti-las imediatamente para qualquer pessoa, rede social ou veículo de comunicação – até o final dos anos 1980, o fotojornalista ainda precisava revelar e copiar seus negativos antes de enviar as fotos por linha telefônica para uma redação ou agência de notícias, resultando imagens com baixa qualidade para impressão.

O amador é visto geralmente como um virtual fotógrafo pronto para entrar em ação com equipamentos que permitem fazer fotos e vídeos – a nova democratização da fotografia veio acompanhada do vídeo, que voltou a ser suporte para memórias familiares e afetivas de modo semelhante ao Super-8 (equipamento cinematográfico amador) nos anos 1960-80. Essa ideia tem sua origem na preocupação histórica da indústria fotográfica em tornar a fotografia acessível ao maior número possível de pessoas.⁶ Em 1893, E. H. Cohen (apud SZARKOWSKI, 2007, p. 7) informava que o

⁶ Desde suas origens, a fotografia foi exercitada por milhares de pessoas que a tratavam de maneiras diversas – uma ciência, uma arte, um comércio ou uma distração. Nas últimas décadas do século XIX, fotógrafos profissionais e amadores “avançados” passaram a ter a companhia de um número maior de praticantes ocasionais. A placa de vidro seca, emulsionada industrialmente, era vendida pronta para ser usada, dispensando qualquer

amador assim que notava uma cena que lhe despertava interesse acionava o aparelho para imediatamente realizar uma foto, sem qualquer hesitação. A observação do autor inglês, anotada mais de um século atrás, é compatível com os dias atuais, quando mais uma vez as novas tecnologias contribuem para uma mutação da prática amadora. O escritor João Ubaldo Ribeiro, numa crônica onde conta que seu avô de Itaparica só admitia ser fotografado, “imóvel como uma rocha” diante da “codaque”, após fazer a barba, tomar banho, vestir paletó e gravata e botar perfume, descreve com bom humor os novos tempos:

Antigamente, a gente só tinha que dizer “que gracinha”, “que beleza” ou “muito interessante” umas duas ou três vezes por amigo de boteco, no máximo. Era quando ele mostrava a foto da última neta, o retrato de toda a família junta ou um documento velho. Hoje a gente assiste a várias dezenas de cliques de celulares e sucessões de slides por dia, enquanto todo mundo fotografa e filma todo mundo o tempo todo (RIBEIRO, 2012, p. 7).

A popularização massiva da fotografia e a facilidade de difundir imagens instantaneamente, sobretudo via redes sociais como Facebook e WhatsApp, resultaram num volume de imagens absurdamente enorme no mundo inteiro. Misturando vontade legítima de compartilhar e certo exibicionismo inerente à sociedade do espetáculo, usa-se a câmera como uma maneira prática e rápida de colecionar notas da vida cotidiana, desde as mais corriqueiras (a comida disposta à mesa) às mais dramáticas (a morte de um ditador como Muammar Kadhafi), passando pela loucura narcisística das *selfies* diante de uma paisagem deslumbrante numa viagem de férias, ao lado de um astro de cinema ou simplesmente na frente do espelho. A noção de que somos todos fotógrafos está inclusive estabelecida em museus e galerias. Em 2007, por exemplo, a exposição *Tous photographes!* esteve em cartaz no Musée de l’Elysée, na Suíça, onde trabalhos do público foram exibidos nas paredes da instituição ou projetados em telas dispostas no local. Silas de Paula, pesquisador e fotógrafo, afirma que hoje somos todos fotógrafos:

Com o avanço da tecnologia digital e a democratização da

manipulação prévia à tomada da foto – o novo processo substituiu o colódio úmido, que obrigava o fotógrafo a preparar e revelar *in loco* seus próprios materiais sensíveis. A placa seca, além de possibilitar a realização de fotografias feitas com tempo de exposição muito curto, tornou comum o aparelho portátil. Um símbolo desse período é a primeira Kodak, lançada por George Eastman em 1888. Bastava pressionar o obturador da câmera, equipada com uma objetiva simples e abastecida com filme em rolo de cem chapas, para fazer uma foto. Após os negativos serem revelados e copiados no laboratório, os clichês eram entregues ao cliente, assim como a câmera, pronta para ser usada de novo.

técnica, qualquer um pode ser produtor de imagens e não apenas espectador. Se antes o registro das memórias era bastante terceirizado, colocado no clique de um especialista, agora o sujeito aperta o botão das suas próprias escolhas. Este cenário divide atenções entre a overdose de fotografias produzidas e o encantamento diante da multiplicidade de olhares. Ao invés de equipamentos pesados, um aparato que cabe no bolso e é apontado para os dias comuns. Mais do que apreender a realidade do instante – eterna expectativa dirigida à fotografia – os novos registros feitos parecem trilhar uma busca despretensiosa pela poesia do cotidiano (PAULA, 2014, p. 54).

Resta saber se hoje também somos todos fotojornalistas. Diretor do laboratório de mídia cívica do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), Ethan Zucherman (2014, p. 36) explica que a gigantesca disseminação de celulares com câmera (atualmente há alguns bilhões no mundo) alterou uma importante equação fotojornalística. “Se um evento ou ocorrência é documentado, estatisticamente falando, está muito mais propenso a ser documentado por um amador do que por um profissional”. Estudos realizados no início desta década demonstram que uma em cada cinco pessoas, pelo fato de possuir um telefone celular, está habilitada a fotografar e filmar (BOSSAN, 2011, p. 66). Essa circunstância, acrescida do poder da internet para propagar imagens em tempo real e de esquivar-se do controle exercido pela mídia tradicional, exerce influência significativa na natureza e na qualidade da informação. Como nunca antes na história, quase todo mundo pode testemunhar um acontecimento e reportá-lo instantaneamente.

Desde os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, inúmeros registros de eventos dotados de grande valor informativo e/ou impacto emocional demonstram que as contas dos pesquisadores fazem sentido. Eis alguns deles: o tsunami que devastou países na Ásia; a revelação das torturas na prisão de Abu Ghraib; o atentado ao metrô de Londres; a execução do presidente do Iraque Saddam Hussein; o pouso de emergência de um avião no rio Hudson, em Nova Iorque; o terremoto que causou a morte de mais de 300 mil pessoas no Haiti; mineiros chilenos que documentaram o próprio drama de permanecerem presos durante dois meses numa mina de carvão; a morte do ditador Muammar Kadhafi; o homem que fotografou sua mulher e cinco netos que procuravam abrigar-se de um incêndio florestal na Austrália; e terroristas mascarados executando um policial ferido após terem invadido e matado parte da redação do jornal satírico Charlie Hebdo, em Paris.

A maior parte dessas imagens contém um antigo paradigma do fotojornalismo: a captura de um instante único, quase sempre devido ao fotógrafo estar “no lugar certo, na hora certa”. A velocidade para perceber e registrar imediatamente um lance imprevisto é considerada atributo imprescindível do repórter-fotográfico (LAVOIE, 2007, p. 128). Trata-se de valor estabelecido pelos manuais publicados na primeira metade do século passado, quando estavam sendo fundamentadas as bases da profissão. Elas continuam válidas ainda hoje. Notadamente para fotógrafos fiéis ao dogma documental dominante no fotojornalismo e inspirados pelos vencedores de prêmios como Esso, equivalente ao Pulitzer no Brasil, que auxiliam na manutenção do discurso do “momento decisivo” – um raro instante que sintetiza todo um evento numa única foto.⁷

Amadores munidos de celulares com câmera e dotados de uma plataforma móvel de difusão de imagens (o próprio aparelho integrado à telefonia celular) estão aptos a cumprir outro requisito básico da profissão: transmitir (ou mesmo divulgar) rapidamente uma fotografia. A redução temporal entre a realização de uma foto e sua publicação na mídia é motivo de uma verdadeira mobilização histórica, que pode ser observada através da evolução das técnicas de produção e difusão de imagens na imprensa.⁸ A proximidade temporal entre o acontecimento e sua recepção pública é

⁷ O Prêmio Esso formou ao longo de mais de cinquenta anos de história uma galeria de flagrantes de caráter espetacular – entre eles o da edição de 2014, vencida pelo fotógrafo do *Globo* Domingos Peixoto, que documentou um cinegrafista de uma rede de televisão sendo atingido por foguete disparado por manifestantes no Rio de Janeiro. Além do reflexo apurado e habilidade no uso do equipamento, a bravura em face do perigo constitui valioso critério para os prêmios de fotojornalismo. O Esso 2002, por exemplo, foi marcado pela intrepidez de Wania Corredo, que levantou a câmera para um homem armado de revólver no exato instante em que ele matava um comerciante numa rua do subúrbio do Rio. Ao lado de um motorista e de um repórter, Corredo deslocava-se para cumprir uma pauta banal quando surpreendeu-se ao ouvir um estampido. Numa reação instintiva ao som do primeiro tiro, rapidamente preparou e apontou sua câmera através da janela do carro em movimento e pressionou o obturador para registrar o bandido instantes antes dele efetuar o terceiro disparo na vítima, já de joelhos no asfalto. O interesse nesse tipo de fotografia está evidentemente ligado ao aspecto excepcional da cena assim como à coragem e prontidão da fotógrafa, duas propriedades fundamentais do fotojornalismo ortodoxo.

⁸ Veja as fotografias de Mathew Brady realizadas durante a Guerra Civil americana (1861-65). Elas nunca foram publicadas na imprensa, apenas vistas na galeria do fotógrafo em Washington. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45) o sistema de produção e transmissão de imagens havia avançado. A célebre foto de Joe Rosenthal de um grupo de soldados erguendo a bandeira dos Estados Unidos no monte Suribachi, na ilha de Iwo Jima, no Japão (*fig. 7*), demorou dezoito horas para chegar à sede da Associated Press (AP) em Nova Iorque. Só então a agência pôde distribuí-la para diversos jornais americanos. A também icônica fotografia que mostra Phan Thi Kim Phuc, uma menina de nove anos gravemente queimada por napalm, correndo nua por uma estrada no Vietnã (*fig. 13*), foi transmitida em quatorze minutos ao escritório da AP em Tóquio e de lá para os Estados Unidos. Como resultado, no dia 9 de junho de 1972 – menos de 24 horas após o bombardeio americano à aldeia de Trangbang –, a imagem captada por Nick Ut estava na primeira página de jornais do mundo inteiro, entre eles *The New York Times*. Esse intervalo de tempo, considerado incrivelmente rápido quatro décadas atrás, é inadmissível nos dias de hoje. Um fotógrafo, munido de uma câmera digital ou mesmo de um celular com câmera, pode fazer imagens (fotográficas ou videográficas) num campo de batalha e envia-las para qualquer lugar do mundo antes que o conflito tenha terminado. A tecnologia, tanto a do aparelho quanto a de transmissão, permite ao repórter propagar imagens quase instantaneamente. E não simplesmente encaminhando-as para redações de jornais ou agências de notícias mas para qualquer pessoa por meio das redes sociais.

sinônimo de valor de notícia – a principal qualidade da fotografia de imprensa, segundo James Kinkaid. Autor de *Press Photography* (1936), Kinkaid descreve essa virtude como uma propriedade efêmera que deve ser explorada sem demora. Para isso é necessário reduzir ao máximo o prazo entre realização e difusão da imagem.

Quando uma fotografia de imprensa é feita, ela deve ser impressa o mais rapidamente possível e enviada urgentemente aos jornais e agências de notícias mais próximos. Se passar um dia entre a captura da imagem e sua publicação, o valor de atualidade pode declinar até o assunto não ter mais interesse. Para preservar o valor de atualidade das imagens, recomenda-se difundi-las o mais rapidamente possível, enquanto o acontecimento ainda estiver “quente” (KINKAID apud LAVOIE, 2010, p. 157).

O valor de notícia pode ainda contrabalançar a pequena qualidade técnica e estética normalmente presente na produção amadora – imagens mal enquadradas e iluminadas, sem foco ou tremidas. Uma fotografia de aparência grosseira não diminui a pertinência do assunto quando, por exemplo, exprime espontaneidade ou indica uma situação não ensaiada ou mediada, captada em estado bruto. De acordo com o contexto, falhas podem inclusive valorizar a tomada, caracterizando urgência ou conferindo maior expressividade.⁹ Na opinião de Raymond Bellour (1997, p. 97), o desfocado é um “índice do real e do imediato, uma espécie de garantia moral do instantâneo”. “Ele [o desfocado] denota o caráter de evento e de evidência, confirmando a posição de testemunha do fotógrafo atado ao instante que passa, a seus possíveis incidentes”.

Se para um profissional, diante de acontecimento perigoso ou sob iminência de desaparecer num instante, é perfeitamente aceitável atuar em detrimento da plasticidade fotográfica, o mesmo é válido para um amador, desobrigado de qualquer regra formal ou técnica. Conectada aos sentimentos daqueles que vivenciam de perto eventos traumáticos, a linguagem visual popular, marcada por imperfeições, termina por substituir a estética recomendada pela grande imprensa e normatizada pelo fotógrafo, que costuma destinar cuidado especial a uma série de parâmetros como enquadramento, iluminação, escolha da objetiva, tempo de exposição e profundidade de campo.

⁹ A fotógrafa Lisette Model (apud WESKI, 2012, p. 94) considera que o maior atrativo dos instantâneos dos amadores é precisamente revelar imperfeição e desordem. “A foto não está certa. Não foi bem batida. Não possui uma composição. Não foi pensada. É desse desequilíbrio, dessa ignorância e dessa inocência real em relação ao meio que decorrem suas enormes vitalidade e expressividade.”

As imagens amadoras publicadas na imprensa, não apenas as de impacto (catástrofes naturais, acidentes, assassinatos etc.) mas de tudo que acontece sem estar agendado, levam à percepção de que os fotojornalistas perderam definitivamente a exclusividade de registrar eventos que, sem eles, permaneceriam inéditos visualmente – pelo menos em termos fotográficos. Torna-se inútil para o repórter-fotográfico dedicar-se portanto à procura de um furo de reportagem porque os primeiros que conseguem a notícia são aqueles que a vivem – no caso os cidadãos com celulares. Na opinião de Davide Monteleone (2013), a imensa produção amadora resultou no fim do *hot news* para o profissional, que chegará atrasado para capturar as coisas que aparecem e somem inadvertidamente.

Assim como o tsunami na Ásia, o atentado terrorista ao metrô londrino, em 2005, representa de modo bastante plausível a presença do amador no sistema de notícias. Ao contrário da catástrofe do World Trade Center, a céu aberto e transmitida ao vivo de Nova Iorque para todo o planeta, três das quatro explosões na capital inglesa aconteceram debaixo da terra, impossibilitando testemunho imediato da mídia. Com o metrô fechado à imprensa, os fotógrafos viram-se impedidos de acessar as áreas onde os explosivos foram detonados. Uma primeira fotografia do interior do metrô foi divulgada no início da tarde pela SkyTV e pela BBC, a mais importante rede de televisão britânica. Ela mostrava o passageiro Adam Stacey, iluminado pela luz de emergência do trem, cobrindo o rosto com um lenço para não inspirar fumaça (*fig. 2*). A foto, tomada por Elliot Ward, havia sido postada no site MoblogUK, destinado ao compartilhamento de fotografias, antes de ser capturada pelas emissoras de TV. Uma segunda foto, realizada às 9h30 por Alexander Chadwick nas proximidades da estação King's Cross, foi enviada quatro horas e meia depois pelo próprio autor à BBC. No dia seguinte, as imagens granuladas, que tornariam-se icônicas dos atentados em Londres, foram destaque em publicações tradicionais do mundo inteiro.

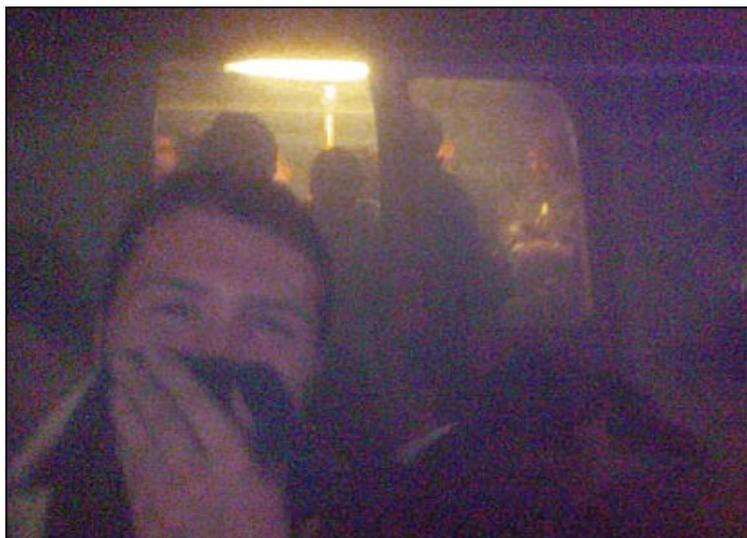


Fig. 2: Adam Stacey durante atentado no metrô de Londres

Principalmente por causa do lugar inédito que ocuparam nos veículos de comunicação, especialistas e observadores da mídia consideraram as fotografias amadoras do atentado terrorista no metrô de Londres símbolos de uma nova etapa do noticiário visual. As imagens realizadas pelas próprias vítimas, inéditas em relação aos modos de captação, transmissão e difusão de conteúdos visuais, assombraram a imprensa e foram classificadas como fenômenos sociais sem precedentes. Dias após as explosões, Dennis Dunleavy (2005), professor da Universidade de Oregon, resumiu da seguinte forma um sentimento que parecia comum: “A história do fotojornalismo foi feita na semana passada. Pela primeira vez, *The New York Times* e *The Washington Post* publicaram na primeira página fotografias feitas por jornalistas cidadãos com câmeras de celulares”. As imagens contribuíram ainda para incrementar debate a respeito de um jornalismo praticado por pessoas comuns, sem formação profissional na área, que coletam e disseminam informações sobretudo pelas redes sociais. A característica central desse tipo de jornalismo é que, com auxílio das modernas técnicas de produção e difusão de imagens, cidadãos podem relatar notícias de última hora às vezes mais depressa que a mídia clássica.

Mas a ideia de um jornalismo cidadão provou ir além de testemunhar circunstâncias traumáticas e distribuí-las pela internet. Abriu possibilidades de mobilização da opinião pública para construção e apoio de movimentos sociais em canais previamente não controlados. A produção amadora tornou-se uma maneira de apresentar pontos de vista distintos do viés instaurado pela grande imprensa ou solicitar atenção para situações e eventos que a mídia negligencia. Nas redes sociais,

milhares de pessoas passaram a exercer ativismo político e assumir posição de resistência diante de governos, grandes organizações e estruturas empresariais.

Um exemplo de como as novas tecnologias têm servido como instrumento de luta ocorreu em 2013, na Turquia. Quando um pequeno grupo de manifestantes que estava reunido no Parque Gezi, em Istambul, num protesto contra derrubada de árvores para construção de um shopping center, foi brutalmente reprimido pela polícia, a população criticou a CNN local por não noticiar o uso desproporcional da força militar. A rebelião contra o plano de desenvolvimento urbano do governo logo aumentou e, num processo de auto-documentação, os ativistas produziram fotos e vídeos para demonstrar, por exemplo, que policiais respondiam violentamente à natureza pacífica dos protestos. A onda de insurreição espalhou-se por outras cidades do país e transformou-se num dos maiores movimentos de resistência civil na Turquia dos últimos trinta anos. É natural traçar um paralelo entre o que os turcos fizeram; o Ocupem Wall Street, ocorrido dois anos antes em Nova Iorque, que criticava excessos do capitalismo; a Primavera Árabe, onda de protestos que começou na Tunísia em 2011 e logo depois atingiu diversos países do Oriente Médio; e as manifestações contra o governo de Dilma Rousseff que mobilizaram multidões nas principais cidades brasileiras em 2013.

Além de inscreverem-se num movimento global de contestação dos governos pela via da saída às ruas, todos esses movimentos, em determinada medida, tiveram na produção de notícias divulgadas pelas redes sociais uma poderosa base de apoio para suas atividades. Fotos e vídeos tinham duas funções-chave: assegurar que abusos policiais fossem documentados e noticiados e integrar uma mídia alternativa que pudesse comunicar histórias para uma audiência on-line – no caso dos manifestantes dos países da Primavera Árabe havia ainda necessidade de denunciar a existência de sociedades oprimidas e governadas por ditaduras há décadas no poder. Diretamente envolvidos em suas revoltas, os amadores registraram momentos que foram vistos por milhões de pessoas no mundo inteiro – não apenas na internet e nas redes sociais, mas também em tradicionais veículos de comunicação – e tornaram-se indispensáveis na luta popular.¹⁰

¹⁰ Um vídeo anônimo postado no YouTube, por exemplo, exibiu uma mulher (Neda Agha-Soltan) morta com um tiro no peito durante conflitos entre manifestantes e a polícia do presidente iraniano Mahmoud Ahmadinejad, suspeito de fraudar as eleições para manter-se no poder. Já as cenas gravadas por um revolucionário líbio que documentam Muammar Kadhafí sendo capturado e assassinado por rebeldes em outubro de 2011 são imagens de

Além das imagens captadas por pessoas comuns envolvidas em acontecimentos chocantes e das documentações realizadas e transmitidas em tempo real por grupos insurgentes em áreas de tensão, outra vertente amadora tem ganhado destaque ultimamente. Trata-se de uma importante (e original) iconografia produzida por soldados. Apesar de haver registros de abusos e torturas (notadamente os infligidos pelos militares americanos aos prisioneiros de Abu Ghraib), de cenas infames (fuzileiros navais americanos urinando em corpos de guerrilheiros talibãs), de combates violentos (como a série de Jay Romano sobre explosões no Iraque) e da rígida rotina das tropas (em patrulhas próximas às linhas de frente, por exemplo), a maioria dos soldados interessa-se pelas atividades que revelam momentos de descontração, sejam ao ar livre ou dentro das barracas. Eles retratam-se praticando musculação, jogando videogame, assistindo DVDs, fazendo barba, cortando cabelo uns dos outros ou dormindo em beliches. No lugar de reportar a crueldade da guerra, as imagens funcionam como documentação de aspectos privados da vida no front que, normalmente fora do olhar da mídia e do público, são divulgadas nas redes sociais – uma outra parcela, enviada diretamente para parentes mais próximos por meio de CDs ou e-mails, permanece guardada no âmbito familiar.

“Essa geração digital de soldados existe numa nova relação com a experiência da guerra. Eles são agora potenciais testemunhas e fontes dentro da documentação de eventos, não apenas atores das imagens. [...] A maioria quer compartilhar suas histórias pessoais e perspectivas”, afirma Liam Kennedy (2013, pp. 480, 481), que realizou estudo sobre a fotografia de soldados americanos na guerra do Iraque (2003-10). Kennedy detectou que a fotografia turística também é muito comum entre os militares que, geralmente armados e usando uniformes, aparecem posando sorridentes diante de paisagens naturais (como o pôr do sol no deserto), monumentos, murais ou estátuas ou ao lado de animais como camelos. Ainda próxima desse sistema está a “foto troféu”, como denomina Kennedy, em que os soldados surgem diante de prédios ou dentro de palácios pertencentes ou associados ao ditador Saddam Hussein. “Essas imagens constituem uma crônica do que soldados americanos desejaram e temeram, do que admitiram e negaram, das ‘coisas que carregaram’. Esse material está

incontestável valor histórico sobre o ditador, cuja morte é um marco da Primavera Árabe. “Muammar Kadhafi morreu diante de um telefone celular, não diante de uma câmera fotográfica de um profissional”, diz Samuel Bollendorff (2014). *Frames* retirados desses vídeos receberam menções especiais do World Press Photo – nos últimos anos o concurso passou a atribuir Menção Especial quando uma imagem, realizada por um fotógrafo amador, teve papel fundamental na cobertura jornalística internacional.

construindo lentamente o que vai tornar-se um dos mais completos arquivos da experiência da guerra” (KENNEDY, 2013, p. 485).

1.1.1.1 Não somos todos fotojornalistas

Com a produção amadora sendo portadora de testemunhos inalcançáveis pelos fotógrafos profissionais, sustentada pelo valor de notícia que supera problemas técnicos e estéticos e consolidada na internet, onde qualquer indivíduo acessa facilmente fotografias, vídeos, textos e sons em sites de notícias, redes sociais e blogs, as pessoas jamais como agora receberam tamanha quantidade de informação através de imagens. Mas estar informado é diferente de compreender. E o fotojornalismo, embora normalmente associado à imediatez informativa e visto como uma expansão visual do jornalismo, pode ser praticado (e conceituado) de modo mais extensivo e complexo. Como uma atividade relacionada a uma documentação crítica que visa compreender, contextualizar, descrever e interpretar uma situação com objetivo de levar o público a interrogar-se de modo apropriado sobre o estado do mundo.

Há dois pólos, existentes há décadas, bem definidos: de um lado um fotojornalismo formatado para imprensa diária, baseado na “linguagem do instante”, que procura sintetizar todo o significado de um fato numa única imagem para complementar um texto e auxiliar o leitor a manter-se bem informado. É uma prática centrada em fatores como habilidade, instinto e coragem do fotógrafo para coletar imagens de forte impacto emocional. Ao normalmente fixar o que ocorre no calor da hora, sua produção é muitas vezes de importância passageira. O fotojornalista que está subordinado à velocidade cada vez maior do fluxo de notícias amplificado pela internet encaixa-se nesse vertente. Ele sente-se ameaçado pela crise e acuado pelo amador.

De outro lado, um fotojornalismo em profundidade, onde uma história é contada através de uma série de fotos realizadas durante trabalho de investigação consistente, geralmente de temática social, sendo inclusive muitas vezes capaz de influenciar a opinião pública. É fruto do olhar singular de um fotógrafo que procura distanciar-se da atualidade urgente para produzir ensaios densos, preocupando-se mais em fazer transparecer uma tomada de posição moral do que tentar produzir um

registro objetivo da realidade. O autor esforça-se para apreender e interpretar determinada conjuntura a fim de avaliar como os acontecimentos interferem nas condições de vida dos retratados. Menos sensível à imagem-choque, sua obra, se não chega a ser atemporal, é menos momentânea que a fotografia de atualidades e parece mais “nobre”, sem o “psicodrama visual da informação” (LAVOIE, 2001, p. 135). A fotorreportagem requer maior planejamento, pesquisa e reflexão, além de escolhas técnicas (como tipo de câmera e objetivas) e estéticas (uso de cor ou preto e branco, iluminação natural ou artificial etc.). Enfim, como diz Henri Cartier-Bresson (2011, p. 147), trata-se de “uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração a fim de exprimir um problema, fixar um acontecimento ou certas impressões”.

O profissional adepto da fotorreportagem está dentro de um complicado sistema de produção, não mais sustentado pela mídia impressa, que necessita de alto investimento tanto em termos financeiros quanto de tempo de trabalho. Mesmo sem associar-se às redações, não descarta totalmente jornais e revistas, que costumam veicular seus projetos. Ao manter-se fora dos prazos apertados da imprensa diária e dos critérios de noticiabilidade pautados na velocidade, atualidade e ação, o repórter-fotográfico aproxima-se do fotodocumentarismo, campo tradicional da fotografia e que também mantém compromisso com a realidade – essa afinidade pode ser vista nas obras canônicas de Eugene Smith e Sebastião Salgado, por exemplo.

Conseqüentemente, se mais do que coletar notícias para rapidamente divulgá-las, o objetivo maior de uma parcela dos fotojornalistas é observar, estudar, compreender, analisar e interpretar um fato para só então apresentar ao público “a melhor versão possível da verdade”, é razoável argumentar que nem todo amador está interessado ou tem condições de realizar tal tarefa. É aceitável inferir que um amador, dotado de presença de espírito diante da imponderabilidade de um acontecimento, simplesmente produz um documento visual do que emerge a sua frente, sem zelo na técnica e cuidados na luz. Enquanto um profissional, particularmente aquele que trabalha na tradição da fotorreportagem, mais do que registrar um caso notável, tem potencial para realizar um relato mais aprofundado, contextualizado e provido de visão particular para fazer o público compreender melhor uma situação.

Essa distinção foi explicitada pelas duas edições da *Paris Match* dedicadas amplamente ao tsunami tailandês – uma de dezembro de 2004 e outra de janeiro de

2005. A primeira integrou diversos clichês de amadores e reproduziu na capa uma imagem, feita por um turista francês, da onda gigantesca (*fig. 3*). Diretor de redação da *Paris Match*, Olivier Royant (apud GIRARD; PSENNY, 2005) explicou que a decisão de destacar uma fotografia amadora, mesmo de má qualidade, deveu-se ao fato de que a onda era o “personagem principal do drama”. A segunda edição exibiu uma fotografia em preto e branco de Philip Blenkinsop, membro da agência Noor, que esteve no local dias após a catástrofe para relatar o sofrimento da população, sem a presença de turistas. A revista francesa demonstrou dessa forma uma tensão existente entre amadores e profissionais: imagens muitas vezes ruins tecnicamente, mas impactantes e instantaneamente transmissíveis, versus trabalhos realizados por repórteres habilitados para elaborar histórias fotográficas com maiores responsabilidades éticas e cuidados estéticos.



Fig. 3: Amador documenta tsunami

Além disso, a cobertura do tsunami, ao mesmo tempo que levou o fotógrafo a conscientizar-se de que uma nova configuração do cenário midiático representava um estado grave para sua profissão – ele havia perdido a exclusividade de testemunhar eventos inesperados –, ativou o instinto de sobrevivência da categoria para não dobrar-se à concorrência do amador. Uma parcela viu no grande volume de imagens digitais amadoras na mídia uma oportunidade para começar a desenvolver novos modos de abordagem da realidade, distintos da visão tradicional do fotojornalismo. Militantes da área passaram também a construir de maneira mais contundente um

discurso amarrado na separação entre profissional e amador e na concepção de que tirar fotos não transforma ninguém em fotojornalista.

Para Jean-François Leroy (2014) existe uma diferença fundamental: o profissional vai atrás da informação, enquanto o amador inesperadamente encontra-se diante dela quando sua vida conecta-se com um momento dramático ou memorável. Seu primeiro reflexo numa situação extraordinária não é informar, mas sobretudo obter um souvenir, mesmo que de uma tragédia pessoal ou coletiva. Na opinião de Michel Setboun (2014), ex-fotógrafo da agência Sipa que trabalhou para revistas como *Time* e *Newsweek*, isso está relacionado à vontade humana de querer conservar memórias de acontecimentos marcantes. André Gunthert (2009) afirma que registrar uma calamidade pode representar para o amador uma maneira de suportar o choque de uma realidade arrasadora. “Diante do traumatismo, produzir imagens é uma atividade que permite retomar pé, situar-se no processo, reapropriar-se do acontecimento”.

Embora admita que qualquer pessoa pode casualmente tirar uma fotografia extraordinária, com significativo valor informativo e impacto visual, Dimitri Beck (2014), editor-chefe da *Polka Magazine*, especializada em fotojornalismo, afirma que um amador dificilmente consegue contar uma história através de uma série de imagens. Ao passo que um repórter-fotográfico, que cobre pautas de modo sistemático, tem capacidade para regularmente fazer boas fotos e organizá-las numa narrativa visual. Como essa qualidade, própria aos profissionais, principalmente aqueles que desenvolvem projetos inspirados no fotodocumentarismo, está naturalmente, segundo Beck, fora do entendimento dos amadores, parece sensato considerar que somos todos fotógrafos, mas não todos fotojornalistas.

Davide Monteleone (2013), que retrata a sociedade russa desde 2001, afirma ser absolutamente errado creditar a fotografia jornalística como sendo fruto do acaso e não de um trabalho determinado. Monteleone garante que a profissão de fotojornalista “não resume-se a produzir fotos e enviá-las pela internet”, além de “geralmente exigir conhecimento profundo do assunto tratado”. Ou seja, bom fotojornalismo não é produto da sorte. Uma opinião que parece consensual é a de que amadores não podem substituir fotógrafos profissionais, particularmente quando um jornal ou revista propõe-se a estimular seus leitores à reflexão aprofundada sobre uma determinada problemática.

“Um serviço fotográfico vibrante e dinâmico contribui não apenas para dotar um jornal ou revista de uma voz própria, mas também é um poderoso motor jornalístico no interior de um jornal”, acredita o repórter-fotográfico Paul Hansen (2013, p. 4). Sob essa perspectiva, nem mesmo os paparazzi podem ser substituídos pelos amadores. “O trabalho de investigação, de perseguição, de esconder-se de um verdadeiro paparazzo não está ao alcance de qualquer transeunte e de seu telefone celular. Acho que esse tipo de fotografia altamente roubada, que poderíamos chamar de fotografia paparazzi de alta qualidade, ainda tem bons anos”, afirma Clément Chéroux (apud RAYNAUD, 2014, p. 11). O raciocínio aqui é que a imprensa, seja ela de que estilo for, precisa oferecer conteúdo de qualidade. Como isso depende de bons jornalistas, enxugar redações é visto como um caminho para tornar os jornais dispensáveis numa época de oferta abundante de relatos feitos por amadores – apesar de muitas vezes serem de qualidade contestável.

Um outro aspecto explorado pelos profissionais na batalha por espaço nos meios de comunicação é exatamente a pequena confiabilidade da procedência dos informes amadores. Com avanço da difusão de notícias em tempo real pelas mídias digitais, torna-se mais fácil ser enganado. Trata-se de um problema paradoxal, pois a tecnologia que permite produzir e compartilhar testemunhos é a mesma que torna possível apresentá-los fora de contexto, além de alterar imagens facilmente. O perigo da imprensa divulgar informações falsas encontra-se no cruzamento entre profissionais ávidos por notícias e pessoas dispostas a adulterar fatos, particularmente aqueles associados a manifestações revolucionárias ou políticas.

Na Primavera Árabe e na revolução líbia, por exemplo, combatentes e vítimas de regimes autoritários foram capazes de documentar com telefones celulares e câmeras digitais baratas suas próprias batalhas e manifestações, enviando para as redes sociais fotografias e vídeos que mostravam ao mundo marcas de bravura ou sofrimento de seus povos. A impressão é que cada facção em luta passou a ter seu próprio canal de notícias a fim de exibir a guerra sob o ângulo mais favorável para si mesma – o que não é necessariamente uma novidade pois, além de documentar conflitos armados no planeta desde o século XIX, a fotografia sempre foi usada pelos países beligerantes como instrumento para convencer civis sobre a legitimidade de lutas armadas ou a superioridade de seus exércitos. Isso resulta numa intensa

propaganda onde as partes envolvidas muitas vezes falsificam informações visando conquistar simpatia da população.

A batalha midiática que existe paralelamente à revolta civil na Síria é exemplar dessa situação. De ambos os lados do conflito, onde rebeldes lutam desde 2011 contra uma das ditaduras mais opressivas do Oriente Médio, produtores criam vídeos para serem veiculados na internet, particularmente em canais do YouTube. Os vídeos, apresentados por âncoras amadores que reproduzem sistema típico das emissoras de televisão, documentam (supostas) atrocidades e celebram vitórias na guerra. “Um subconjunto desses vídeos oferece *insights* sobre um conflito em andamento e insuficientemente coberto. Outros são propaganda, com pilhas de pneus em chamas usadas para produzir um pano de fundo para dramatizar efeitos da guerra numa vizinhança particular ou grupo étnico”, afirma Ethan Zucherman (2014, p. 39).

Na Venezuela, em 2014, houve um caso na circunvizinhança com o da Síria. Fotografias foram colocadas em novo contexto e delas feitas novas associações. Adversários do presidente Nicolás Maduro usaram fotos de manifestações no Brasil, Chile, Egito e Tailândia para noticiar um ato público contra o governo, que culminou num choque entre policiais e membros da oposição no centro de Caracas. Divulgadas pela mídia venezuelana e redes sociais, as imagens serviram para “provar” que a polícia havia reprimido violentamente o ato contra Maduro. Da mesma forma, imagens de mobilizações populares pela independência da Catalunha acabaram apresentadas como sendo da marcha oposicionista na capital da Venezuela. Apesar de haver precedentes na própria história da fotografia,¹¹ Anne Wilkes Tucker (2013, p. 2)

¹¹ No clássico *Fotografia e sociedade* (1974), Gisèle Freund divulga exemplos de fotografias que tiveram seus contextos modificados para informar o contrário do que a imagem representava originalmente ou cenários que foram alterados para acentuar determinado aspecto. Freund apresenta casos de diferentes épocas, contextos e gêneros fotográficos. Cita a Farm Security Administration (FSA), alvo de controvérsia por causa de uma imagem produzida em 1936 por Arthur Rothstein. Rothstein fotografou um crânio de boi embranquecido pelo sol no local estéril e seco onde o havia encontrado. Depois colocou o mesmo crânio sobre uma terra coberta de grama e fez uma segunda imagem. A polêmica nasceu quando um diário de North-Dakota publicou as duas fotos lado a lado. Repercutida por outros jornais americanos, a história tornou-se um escândalo. A principal crítica era que Rothstein fotografava com elevado sentido simbólico e tentava impactar o público com algo inexistente. Freund comenta também um caso vivido por Robert Doisneau, que teve uma fotografia utilizada sem sua autorização ou conhecimento. Tratava-se da imagem de uma jovem mulher tomando um copo de vinho encostada ao balcão de um bistrô enquanto era observada por um homem de meia idade. A fotografia, feita com a concordância dos personagens, foi publicada na revista *Le Point* numa edição consagrada aos restaurantes parisienses. Pouco tempo depois apareceu nas páginas de um pequeno jornal editado por uma instituição contra o alcoolismo para ilustrar um artigo a respeito dos malefícios das bebidas alcoólicas. A mesma imagem surgiu ainda numa revista de escândalos, que a reproduziu a partir de *Le Point*, portanto sem permissão do fotógrafo, e com uma legenda que ligava o casal à prostituição em Champs-Élysées. Freund aborda ainda o trabalho de Roger Fenton na Guerra da Criméia, em 1855. Sob comando do governo britânico, Fenton fez duas fotos de um campo de batalha, sempre com a câmera na mesma posição. A primeira mostra uma estrada de terra vazia. A segunda, conhecida como *The valley*

afirma: “Na era digital, entende-se que fotografias e outras formas de informação são maleáveis e muitas vezes disseminadas para manipular a opinião pública tanto quanto para informar. Uma imagem não muda, mas como ela é percebida muda”.

As documentações produzidas pelos rebeldes sírios ou pelos militantes venezuelanos anti-governo levantam algumas questões. Como verificar a veracidade das imagens produzidas pelos amadores? Como evitar manipulações de mentirosos que aproveitam a oportunidade proporcionada pelo digital para criar documentos não autênticos? Como conferir se uma fotografia ou vídeo que vem de determinado lugar é mesmo daquele lugar e não de outro qualquer? Como saber quem é realmente autor de uma imagem e quais suas motivações? São perguntas difíceis de responder e que representam verdadeiro desafio para jornalistas que querem fazer bom uso do material que circula pela internet, onde tudo coexiste numa “balbúrdia informativa”.

O laboratório de mídia cívica do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) desenvolveu uma avançada tecnologia para tentar garantir a confiabilidade das informações on-line. O centro de pesquisa utilizou ferramentas digitais para checar e validar textos e imagens partilhados pelas redes sociais. A experiência *high-tech* não deu certo. “Essa pesquisa foi frustrante e finalmente sem êxito. Nós recentemente abandonamos o esforço, concluindo que não poderíamos verificar a mídia social de forma rápida e em grande escala”, informou Zucherman (2014, p. 40). Há empresas que têm adotado medida mais simples em relação à superprodução iconográfica: a contratação de editor responsável pela filtragem, análise e comprovação dos dados enviados pelos amadores ou retirados da internet. Segundo Horst Faas (2008, p. 231), lendário editor de fotografia da Associated Press (AP), essa prática está presente na imprensa alemã desde final da década passada, quando a *Stern* empregou dois editores para verificar clichês que chegavam à revista (datas, locais onde teriam sido realizados e identidade das pessoas fotografadas).

A complexa rede de informação e desinformação que compõe a internet, aliada à evidência que um fotojornalista submete-se a leis, convenções e linhas editoriais às quais um amador não está subordinado, dá ao profissional possibilidade de reivindicar para si maior credibilidade na produção de testemunhos visuais. “Se os jornalistas devem em princípio respeitar seus códigos deontológicos, quem pode

of the shadow of death e mais reproduzida nos livros sobre história da fotografia, contém balas de canhão espalhadas na estrada.

assegurar isso em relação aos amadores?”, interroga Faas (2008, p. 231). Na medida em que imagens de caráter noticioso não podem ser aceitas de maneira aleatória, a integridade jornalística estaria assim ligada ao autor que as produz. O ideal seria saber sobre sua respeitabilidade – e também da do veículo que divulga a informação –¹² para avaliar se determinada fotografia estaria livre do risco de ter sido manipulada. “Embora o valor de uma imagem individual esteja diminuindo, o valor do trabalho ainda existe. Hoje, o valor reside com o fotógrafo”, afirma Stephen Mayes (apud RITCHIN, 2013, p. 106), diretor da agência VII Photo.

No entanto, casos de fotojornalistas que montaram situações, mudaram contextos ou adulteraram fotos digitalmente demonstram que os profissionais não estão acima de qualquer suspeita. Problemas envolvendo fotógrafos, agências de notícias, jornais, revistas e concursos de fotojornalismo têm alimentado crescente debate sobre a perda da credibilidade da fotografia de imprensa. Em 2015, a discussão ganhou enorme repercussão por causa da controvérsia causada pelo World Press Photo. Depois de uma contenda que arrastou-se durante vários dias, a organização do concurso retirou o prêmio de Giovanni Troilo na categoria “problemáticas contemporâneas”. Troilo havia produzido informações falsas em *The dark heart of Europe*, ensaio sobre a cidade belga de Charleroi, “assolada pela pobreza provocada pelo colapso da produção industrial e pelo aumento do desemprego”. Apesar da evidente *mise en scène* em algumas fotos, o dado determinante para a decisão do júri foi descobrir que uma imagem havia sido armada em Molembeek, região próxima à capital Bruxelas, distante cerca de cinquenta quilômetros do local indicado (*fig. 4*).

¹² Diretor editorial da agência Magnum, Clement Saccomani (2014) afirma que a credibilidade passa também pelo veículo que divulga a notícia, pois há instituições que gozam de alto conceito junto à opinião pública. “Se uma foto é publicada amanhã de manhã em qualquer lugar, ninguém vai acreditar nela. Mas se sai ao mesmo tempo na BBC, Al Jazeera, *Le Monde*, TV Globo, *New York Times*, *Financial Times*, *Wall Street Journal*...”



Fig. 4: *The dark heart of Europe*, Giovanni Troilo, 2014

Se casos de repórteres-fotográficos que criam situações ou mudam contextos de suas imagens podem ser considerados esporádicos, fotos adulteradas através das tecnologias digitais têm sido descobertas com uma frequência assustadora. Ainda na edição de 2015, o World Press Photo eliminou vinte por cento dos classificados para a fase final do concurso após especialistas constatarem que suas fotos haviam sofrido manipulação digital. Há regras para tentar controlar o nível de interferência permitida durante processo de tratamento digital de fotografias jornalísticas, que podem variar um pouco conforme cada instituição. Mas duas delas, simples e diretas, são largamente aceitas: nunca adicionar ou subtrair elementos da imagem na pós-produção. A quebra desse código de ética tem sido punida com rigor.

Em 2014, a Associated Press interrompeu sua relação com Narciso Contreras, um fotógrafo independente ganhador do Pulitzer no ano anterior e acostumado à cobertura de conflitos no Oriente Médio, porque ele removeu uma câmera de vídeo que aparecia no canto inferior esquerdo de uma foto feita na Síria. Uma das ocorrências mais notórias desse tipo de conduta considerada intolerável envolveu Brian Walski, do *Los Angeles Times*. Em 2003, durante a guerra do Iraque, o fotojornalista acabou demitido ao combinar elementos de duas fotografias para criar uma terceira, mais impactante visualmente. Três anos depois, Adnan Hajj, *freelancer* da Reuters, na tentativa de dar mais dramaticidade aos seus registros de ataques

aéreos israelenses ao Líbano, aumentou e escureceu uma nuvem de fumaça que saía de um prédio em Beirute.

Mas diferente de histórias anteriores em que a violação foi descoberta por leitores ou outros fotógrafos, a de Contreras tem uma particularidade. Diante de um dilema moral, o fotógrafo contou aos editores da AP que havia mudado o resultado da fotografia. A decisão pela demissão foi imediata e irrevogável, embora uma investigação tenha demonstrado que nenhuma outra alteração havia sido feita nas cerca de quinhentas imagens que Contreras depositara no arquivo da agência. Uma advertência ou suspensão teriam sido mais apropriadas? Não na opinião do editor de fotografia do *The Guardian*, Roger Tooth, para quem as agências e seus clientes, entre eles o jornal inglês, confiam na autenticidade das fotos.

Num ambiente de notícias, tudo gira em torno de uma cadeia de confiança: que vai dos fotógrafos, através das agências, jornais e sites, para os leitores. Se essa cadeia é quebrada, *qualquer* imagem pode ser suspeita. E não se pode permitir que isso aconteça. Por uma boa razão, a AP tem suas próprias regras, e é muito claro para todos os fotógrafos que nenhuma manipulação é tolerada. Fotógrafos foram demitidos no passado e receio que nesse caso a decisão correta foi tomada – para o bem maior do fotojornalismo (TOOTH, 2014).

De fato, a manipulação digital das imagens não é anódina. Ela causa dúvidas na cabeça do espectador quanto à fidedignidade da informação transmitida pela fotografia, que pode ser alterada praticamente sem deixar rastros. Fundamentalmente, o que ocorre hoje é uma maior naturalidade no processo de manipulação de fotografias, mais fácil para o autor e dificilmente visível para o leitor. Programas como Photoshop tornaram acessíveis para fotógrafos profissionais e amadores técnicas complexas que durante décadas foram exclusividade de especialistas no laboratório químico.¹³ É comum a prática de corrigir digitalmente uma fotografia para

¹³ A adulteração de documentos fotográficos não é um fenômeno recente. Ocorreu em diversas mídias e foi adotada por regimes totalitários ou democráticos para fins propagandísticos, por exemplo. Há uma longa história de fotos falsas, que sempre foram possíveis devido aos processos de intervenção na imagem. Joseph Stalin é responsável pelo caso mais famoso de manipulação e falsificação por razões políticas da história da fotografia. Nos anos 1930, Stalin mandou apagar das fotos oficiais ex-colaboradores que tornaram-se adversários do regime ditatorial implantado por ele na extinta União Soviética. “Não há exemplo no mundo moderno de uma conspiração da memória semelhante. O paralelo mais próximo seria a prática dos faraós do antigo Egito que costumavam mandar apagar dos monumentos os nomes dos faraós anteriores para botar o seu no lugar”, afirma Paulo Leminski (1986, p. 109), autor de uma biografia sobre Leon Trótski, um dos líderes da Revolução Russa de 1917 e uma das maiores vítimas de Stalin. Outro exemplo notório, que durante vários anos serviu de principal modelo para mostrar as suspeitas provocadas pela introdução das tecnologias digitais na fotografia de imprensa, é a alteração do rosto de O. J. Simpson na capa da *Time*. Em 1994, acusado de matar sua ex-mulher, o ex-ídolo do futebol americano foi preso pela polícia de Los Angeles. *Time* e *Newsweek* publicaram simultaneamente uma foto realizada pelo serviço

melhorar a aparência de um retratado. “No mundo digital existe hoje uma expectativa crescente [...] que fotografias de pessoas consideradas importantes serão certamente retocadas, pelo menos como cortesia, ou que muitos modificarão seus próprios autorretratos (‘selfies’) e outras imagens antes de colocá-las nas redes sociais” (RITCHIN, 2013, p. 49). Num texto de quase vinte décadas atrás, Arlindo Machado alertava, em tom apocalíptico, sobre o impacto da eletrônica na fotografia.

A consequência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia da eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma pré-existência da coisa fotografada, ou como arbítrio da verdade. A crença mais ou menos generalizada de que a câmera não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do mundo, enfim, toda essa mitologia a que a fotografia tem sido associada desde as suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente. No tempo da manipulação das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma (MACHADO, 1998, p. 320).

No entanto, a fotografia digital não elimina a indexicalidade, pois conserva uma ligação física com o referente, além de assemelhar-se à coisa representada – fator decisivo para que possa atestar evidência judicial ou ser usada em documentos de identificação pessoal. A principal diferença em relação ao sistema analógico é que em vez de uma película emulsionada por sais de prata sensíveis à radiação luminosa, é um sensor Semicondutor de Óxido Metálico Complementar (CMOS) – nas câmeras digitais mais antigas um Dispositivo de Carga Acoplada (CCD) – que captura a luz refletida do objeto fotografado. Ambos os tipos de sensores são fotossensíveis e geram energia elétrica proporcional à quantidade de luz incidente. Convertida em corrente de dígitos binários, essa energia é transcrita num arquivo de imagem digital armazenado na memória da câmera ou num cartão de memória. “As séries de dados numéricos produzidos por uma câmera digital e a imagem da fotografia química tradicional são ambas determinadas indexicalmente por objetos que estão fora da câmera”, afirma Tom Gunning (2008, p. 25).

Segundo Gunning, o Photoshop tampouco representa o “fim da verdade fotográfica”. Sem negar a “facilidade, velocidade e qualidade da manipulação

de identificação judiciária. A comparação das duas capas revelou uma interferência feita pela *Time*, que escureceu a cor da pele de Simpson e acrescentou uma auréola negra em torno de sua figura para deixar a imagem mais dramática. Além de criticada pela manipulação da fotografia, a revista foi acusada de racismo.

digital”, afirma que a reclamação de que a imagem digital pode ser manipulada de uma maneira que a fotografia analógica não poderia deve ser limitada. Primeiro pelo dado concreto de que a fotografia que utiliza filme também está aberta a procedimentos que podem atenuar o indexal. É possível transformar a aparência de uma pessoa por meio de técnicas de laboratório ou no momento da tomada da imagem através do uso de filtros, lentes aberrantes, desfoques e borrões. Segundo pelo aspecto de que a exatidão de uma foto (a que reflete visualmente seu objeto) necessita, além da base indexical, do reconhecimento por parte do leitor de como ela é parecida com seu referente. Dessa forma o poder do digital de “transformar” uma imagem depende da manutenção de “*certos aspectos* da acuidade visual e da reconhecibilidade da imagem original”. O autor critica o teor da discussão sobre as técnicas digitais.

Grande parte da discussão sobre a revolução digital envolve o seu suposto efeito devastador sobre a reivindicação de verdade da fotografia, a partir tanto de uma posição paranoica (fotografias serão manipuladas para servir como evidência de coisas que não existem, levando a população a acreditar em coisas inexistentes), quanto do que podemos chamar de posição esquizofrênica (celebrando a liberdade da imagem fotográfica em relação às reivindicações de verdade, nos lançando em um mundo presumível de dúvidas generalizadas, nos levando a jogos universais, nos permitindo vagar infinitamente pelos véus de Maya) (GUNNING, 2008, p. 27).

É claro que esse tipo de argumento, que interessa pouco (ou quase nada) para alguns artistas visuais e profissionais que atuam no ramo da publicidade, é rechaçado por baluartes do fotojornalismo, entre eles instituições como Visa pour l’Image, que há vinte e cinco anos defende a informação fotojornalística de acordo com a doutrina tradicional da fotografia de imprensa de fidelidade absoluta à realidade.¹⁴

1.2 Possíveis caminhos para sair da crise

Esta parte do texto busca apresentar algumas ações que vêm sendo implementadas por fotojornalistas independentes e donos de jornais para deixar a

¹⁴ A resolução do World Press Photo de anular a premiação de Giovanni Troilo aconteceu dois dias depois do Visa pour l’Image anunciar que, em protesto às cenas montadas pelo fotógrafo italiano, não exibiria, em sua edição de 2015, a tradicional exposição com as imagens vencedoras do concurso – até a conclusão deste texto, a direção do festival de fotojornalismo, que acontece em setembro e que reúne cerca de 300 mil pessoas na cidade francesa de Perpignan, não havia informado se a determinação seria ou não revogada.

crise para trás. Os fotógrafos tentam focar menos na mídia impressa ao procurar novos (ou mesmo não tão novos) meios para custear seus projetos e maneiras de organizarem-se fora das redações. Entre as estratégias mais comuns estão a formação de coletivos fotográficos e o *crowdfunding*, método de financiamento participativo que proporciona maior aproximação com o público, além de permitir aos autores maior controle sobre suas decisões estéticas e ângulos de abordagem dos assuntos. Já os empresários acreditam que o *paywall*, sistema que exige do leitor uma assinatura para ter acesso ao conteúdo digital dos jornais, é vital para o redesenho de um novo modelo para seus negócios. Pois os anunciantes, historicamente a principal fonte de subsídios de jornais e revistas, não têm mais um bom retorno comercial ao investir no impresso, atordoado com as mudanças de comportamento dos consumidores e desgastado pela concorrência da internet e da televisão. O lado comercial é sem dúvida um forte desafio para a mídia impressa, que aposta também no conceito de multiplataforma para atrair novos leitores.

1.2.1 Fotógrafos procuram novas alianças

Parcialmente como resultado da crise na mídia impressa, muitos fotojornalistas têm escolhido atuar de modo independente em projetos desenvolvidos em extensos períodos de tempo. Sem poder contar com jornais e revistas como principais interlocutores, fotógrafos buscam novas alianças com instituições e profissionais de outras áreas para produzir e distribuir suas histórias. “Liberados das limitações da grande imprensa e capazes de dar um caráter mais autoral a seus próprios trabalhos, sem interferência editorial, eles agora têm o desafio de encontrar um lugar, além de seus próprios sites, para publicar – e ainda um outro desafio: ser pago pelo seu trabalho”, diz o ex-editor do *New York Times* Fred Ritchin (2013, p. 9).

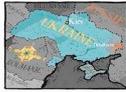
Um dos fundadores do extinto coletivo L’Œil Public (1995-2010), atualmente representado pela agência Institute, Guillaume Herbaut exemplifica a atual dinâmica do repórter-fotográfico, “muito estimulante intelectualmente”. Herbaut procura incessantemente parcerias e modos de circular seus trabalhos de cunho documental, além de experimentar narrativas. O intuito é sempre elaborar reportagens, pensar e olhar sob novos ângulos. Imaginar como uma imagem pode, por exemplo, viver de

outra maneira fora do papel. Isso contribui, claro, para redefinir sua atuação como fotógrafo e os contornos da própria profissão. O webdocumentário *La Zone*, realizado por Herbaut em parceria com o jornalista Bruno Masi, é ao mesmo tempo um modelo da cultura transmídia (histórias contadas em várias mídias) e da reunião de patrocinadores em torno de um projeto.

La Zone, multimídia interativa que proporciona ao internauta um mergulho no perímetro proibido que envolve a central atômica de Chernobyl, na Ucrânia, onde na década de 1980 a explosão de um reator nuclear provocou dispersão de substâncias radioativas sobre grande parte da Europa, custou 150 mil euros (488 mil reais). O Centre National de la Cinématographie (CNC) financiou 70 mil euros (227 mil reais) enquanto o *Le Monde*, 30 mil euros (97 mil reais), além de dar apoio editorial. O restante do orçamento e uma parte da produção técnica ficaram a cargo da Agat Films, uma produtora de cinema. Lançado no site do *Le Monde* em 2009, *La Zone* é composto ainda por um livro, um blog e uma “instalação imersiva” aberta ao público em 26 de abril de 2011, em Paris, dia do aniversário de 25 anos do acidente de Chernobyl. Além disso, ganhou uma versão cinematográfica que integrou, em 2014, a programação do festival de cinema documental *Cinéma du Réel*, na capital francesa.

Em 2015, com a Ucrânia, tema central de seu percurso fotográfico no noticiário internacional, Herbaut estabeleceu nova associação, dessa vez com a história em quadrinhos (*fig. 5*). Durante fevereiro, março e abril, o fotógrafo e o desenhista Jean-Philippe Stassen, acompanhados do videasta Vadimsky, atravessaram o país para colher relatos de homens e mulheres vivendo em situação de extrema tensão por causa do conflito entre rebeldes separatistas pró-Rússia e o governo ucraniano. Publicadas no blog *Ukraine d'Ouest en Est*, hospedado no *Le Monde*, uma série de crônicas unindo fotos, desenhos, vídeos e textos detalhou o cotidiano da viagem. Havia ainda acordo com *La Revue Dessinée* para transformar a reportagem numa HQ, mesclando fotografias e desenhos, e outro com a Editora Futuropolis para publicação de um livro, dotado de narrativa ainda mais recuada no tempo e também evidenciando a conexão entre as duas linguagens.

Debaltseve



Le 18 février, quatre jours après l'entrée en vigueur d'un cessez-le-feu dans le Donbass, les troupes séparatistes appuyées par l'armée russe s'emparaient de Debaltseve, 25.000 habitants. La bataille, sanglante, a marqué le point final de l'offensive d'hiver des séparatistes. Debaltseve (o), selon que l'on prononce à l'ukrainienne ou à la russe, fut aussi la dernière étape sur la route du photographe Guillaume Herbaut, du dessinateur Jean-Philippe Stassen et du vidéaste Vadimsky, partis de Lviv pour raconter sur leur blog « Ukraine d'Ouest en Est » la réalité d'un pays en guerre.



Fig. 5: Ukraine d'Ouest en Est, Guillaume Herbaut e Jean-Philippe Stassen, 2015

Se a ideia de Herbaut ao procurar uma editora de quadrinhos para difundir suas fotografias pode ser considerada pouco comum, apesar de existirem precedentes,¹⁵ mudanças na cadeia de produção fotojornalística são notadas de modo mais contundente nas estratégias de financiamento de reportagens por meio de organizações não-governamentais (ONGs), *crowdfunding* e instituições públicas ou privadas. Nos últimos anos, organizações humanitárias incorporaram de modo mais extensivo o uso da fotografia para sublinhar valores norteadores de suas condutas e solicitar participação ativa do público na solução de problemas que atingem milhares de pessoas. Se a mídia impressa interessa-se menos por abordagens de cunho social, esse setor tem apostado na capacidade dos fotojornalistas de gerar relatos substanciais sobre temas humanitários.

Além de facilitar a entrada em regiões de difícil acesso, há outras duas boas razões para considerar produtora a relação entre repórteres-fotográficos e

¹⁵ Em 2014, a Magnum entrou no universo das histórias em quadrinhos ao lançar um livro mesclando os desenhos de Dominique Bertail, da editora Dupuis/Aire Libre, às célebres fotos de Robert Capa realizadas no Dia D. *Omaha beach, 6 juin 44* conta como Capa foi o único fotógrafo a acompanhar o desembarque dos soldados americanos na Normandia, operação que representa um marco na vitória dos aliados contra os alemães na Segunda Guerra Mundial. Um dos pioneiros na mistura entre fotografia e quadrinhos é Didier Lefèvre. De seu relato visual e textual do período em que acompanhou integrantes dos Médicos Sem Fronteiras (MSF) no Afeganistão, em 1986, nasceu *Le photographe*, obra em três volumes, com desenhos de Emmanuel Guibert, publicada na década de 2000.

organizações não-governamentais: uma moral, outra financeira. A primeira está baseada numa “associação simbiótica” entre essas instituições e autores adeptos da fotografia humanista, que procuram denunciar injustiças e situações inaceitáveis. Suas imagens tornam-se elementos que complementam e apoiam processos de mudanças que visam melhorar as condições de vida das populações. James Nachtwey, que na década de 1990 documentou a miséria na Somália para o Comitê Internacional da Cruz Vermelha, declarou:

Organizações humanitárias têm um mandato para ajudar aqueles em dificuldade. Elas tratam doenças, fornecem comida, água e abrigo. Sua assistência é imediata e essencial. Fotógrafos não fornecem o mesmo tipo de alívio, exceto na rara situação quando ninguém mais está em posição de ajudar. Em momentos como esses, é incumbência do fotógrafo abaixar a câmera e envolver-se. No entanto, fotógrafos documentaristas prestam serviço fundamental: eles informam, ou educam, uma audiência massiva para corrigir as condições responsáveis pelo sofrimento de um grande número de pessoas (NACHTWEY, 2009, p. 4).

Sebastião Salgado é outro fotógrafo renomado que colaborou com ONGs. Em 1984-85, sob auspícios dos Médicos Sem Fronteiras (MSF), percorreu países como Etiópia, Chade, Mali e Sudão para documentar a fome na África. Suas fotografias em preto e branco, que procuravam dar dignidade àqueles que estavam sob sofrimento profundo, foram publicadas no álbum *Sahel, l’homme en détresse* (1986). No entanto, o momento que marcou o início da colaboração entre profissionais da imprensa e ONGs foi a fotorreportagem de Don McCullin sobre a fome no Biafra, no final dos anos 1960. A imagem de uma criança albina faminta levou Bernard Kouchner a constatar pessoalmente o drama africano e depois criar os Médicos Sem Fronteiras. “[A imagem] estava além da guerra, além do jornalismo, além da fotografia, mas não além da política”, disse McCullin (apud RITCHIN, 2013, p. 102).

Além de valores morais como integridade e credibilidade, salários atraem fotojornalistas para organizações não-governamentais. Em 2008, em artigo publicado pela *Popular Photography*, Judith Gelman Myers destacou o potencial financeiro das ONGs ao informar que o setor estava entre os dez maiores sistemas econômicos do mundo, movimentando um trilhão de dólares por ano (3,3 trilhões de reais). Myers (2008) alertou porém para algumas limitações na parceria entre fotógrafos e instituições humanitárias: “Tão produtiva quanto possa ser a colaboração com uma

ONG, ela normalmente significa que o fotógrafo está trabalhando a serviço de objetivos específicos da ONG, que pode determinar onde o fotógrafo vai, o que ele fotografa, e que imagens serão finalmente exibidas”. Um projeto colaborativo nessa área requer do repórter-fotográfico a concordância com os objetivos e as políticas da entidade financiadora. Samuel Bollendorff, habituado a relacionar-se com estabelecimentos públicos e privados para desenvolver trabalhos documentais, dá sua versão sobre o assunto:

Trabalhar para uma empresa ou fundação continua sendo uma solução: os orçamentos são consistentes. E, ao contrário da crença popular, nunca fui menos livre realizando comandas para essas instituições do que para um jornal. Ao contrário: em *À l’abri de rien*, produzido pela fundação Abbé Pierre, fui diretor. Então dirigi os menores detalhes, o que muitas vezes é impossível com um redator ou editor. No entanto, a noção de cliente pode ser complicada. Quando trata-se de uma marca, a presença de um logotipo na reportagem pode transformar um trabalho jornalístico honesto em publicidade. Em termos de deontologia, é necessário estar atento, mas não podemos rejeitar em bloco todas as evoluções da profissão sem correr o risco de não trabalhar mais. Em última análise, realizar projetos corporativos me permite passar os seis meses seguintes refletindo e formatando um novo projeto independente (BOLLENDORFF apud RICHIERI, 2014).

Apesar de ser um dos países que mais reclamam da crise na imprensa, a França é uma exceção cultural e econômica para fotojornalistas que experimentam possibilidades de criação e difusão de imagens. A produção francesa de webdocumentários é uma das mais prolíficas do mundo – *Thanatorama* (2008), de Julien Guintard e Vincent Baillais; *Gaza-Sderot, la vie malgré tout* (2008-09), de Susanna Lotz, Joël Ronez e Alex Szalat; *Le corps incarcéré* (2009), de Soren Seelow, Léo Ridet, Karim Elhadj, Bernard Monasterolo e Eric Dedier; *La crise du lait* (2010), de Bollendorff; *Les prix du riz: question de vie ou de mort* (2011), de Nicolas Six; *Jour de vote* (2012), de Simon Bouisson e Olivier Demangel; *Jeu des 1000 histoires* (2013), de Philippe Brault; *Chibanis: l’éternel exil des travailleurs maghrébins*, de Assiya Hamza e Anne-Diandra Louarn (2014); e *Les deux albums d’Auschwitz* (2015), de Willian Karel e Blanche Finge, estão entre os destaques. Por meio de produtoras como Upian, Honkytonk e Agat Films, inúmeras obras multimídia são viabilizadas graças ao Centre National de la Cinématographie (CNC), especificamente de um fundo com recursos exclusivos para o meio digital. Veículos

como France Télévision, Arte e Radio France, incluindo jornais como *Le Monde* e *Libération*, também patrocinam parte do trabalho de fotógrafos como Bollendorff, Herbaut e Brault, além de realçar as “novas escrituras” em seus sites.

Outro artifício usado pelos fotojornalistas é recorrer ao *crowdfunding*, mecanismo da chamada economia compartilhada em que grande número de pessoas contribui com pequenas quantias para transformar as mais variadas ideias em realidade. Essa modalidade de financiamento coletivo, que tem origem na filantropia, começou a aparecer no formato atual há menos de uma década. O processo acontece via internet. Os interessados, boa parte dos ramos da cultura e tecnologia, cadastram-se em sites como Kickstarter e SoMoLend e informam sobre as propostas, quanto querem arrecadar e quais as contrapartidas para os financiadores. As plataformas selecionam os projetos e o público então tem a possibilidade de apoiar as iniciativas.

A maioria das captações acontece num prazo de até sessenta dias e adota o modelo de “tudo ou nada” – se a captação não atingir o valor estipulado, os recursos são devolvidos aos doadores. Se a meta for atingida, aqueles que apoiaram recebem as “recompensas”, que podem ir desde agradecimento por e-mail até produtos oriundos do empreendimento ou participação comercial. Os países líderes de *crowdfunding* são Estados Unidos, Inglaterra e França. No Brasil, um dos principais sites é o Catarse, com boa parte dos projetos ligados à música e literatura. Segundo David Campbell (2011), o financiamento coletivo é uma demonstração inequívoca do “poder disruptivo” da internet. “Porque barreiras entre produtores e consumidores vêm sendo quebradas e porque nossa capacidade de criar comunidades tem sido bastante reforçada, criadores podem agora procurar colaboradores em novos lugares”.

Para os fotojornalistas, além de terem suas propostas financiadas, uma das características mais importantes do *crowdfunding* é a capacidade de contatar pessoas que verdadeiramente interessam-se por assuntos que, muitas vezes, não recebem espaço na mídia tradicional. É o próprio leitor que escolhe que tipo de história gostaria de consumir e toma parte no processo ao procurar viabilizá-la. Na opinião de Paulo Fehlauer (2011), integrante do coletivo Garapa, o *crowdfunding* estimula uma relação de cumplicidade entre proponente e apoiadores, não apenas uma transação meramente econômica, indo em direção oposta aos modelos tradicionais de financiamento, como leis de incentivo e patrocínio de empresas. “O *crowdfunding*

cria uma comunidade em torno de um projeto que as pessoas julgam importante, seja por laços de amizade ou porque acham o trabalho de relevância”.

Em 2011, o Garapa arrecadou 16 mil reais (95 pessoas colaboraram através do Catarse) para executar a segunda fase do projeto *Morar*, que trata do problema habitacional em São Paulo. No mesmo ano, por meio do Kickstarter, Larry Towell, membro da Magnum, recebeu 14 mil dólares (aproximadamente 45 mil reais) de 143 doadores para voltar ao Afeganistão e completar variada documentação sobre a guerra naquele país. O trabalho de Towell, iniciado três anos antes e que culminou com a publicação do livro *Afghanistan*, foi acompanhado pelos investidores no site do Kickstarter.

No entanto, a Emphas.is, única plataforma dedicada exclusivamente ao custeio de projetos documentais/fotojornalísticos, teve vida curta – fechou em 2013 com dívida de 358 mil dólares (1,16 milhão de reais). Durante dois anos de existência, angariou fundos – aproximadamente 500 mil dólares (1,62 milhão de reais) – para auxiliar na execução de cerca de sessenta projetos de fotógrafos, entre eles Kadir van Lohuizen, Matt Eich, Tomas van Houtyve e Robin Hammond. A Emphas.is procurou estabelecer ligação dinâmica entre autores e colaboradores para deixar ainda mais evidente o papel do público na produção fotojornalística. A cofundadora Tina Ahrens, durante entrevista aos integrantes do Garapa, falou com entusiasmo sobre o site, que na ocasião ainda não havia sido lançado oficialmente, aspirando inclusive à “criação de um novo modelo de financiamento para o fotojornalismo do século XXI”.

Há certamente uma grande crise em curso na mídia, não há como negar. Entretanto, eu penso que boa parte da mídia está presa em seus próprios caminhos. É importante analisar como a maioria das pessoas está consumindo notícias atualmente. O leitor não quer mais receber essa informação formatada que é parte de um modelo de comunicação de mão única. A maioria dos leitores procura pela informação que lhe interessa; quer participar e trocar ideias sobre o conteúdo oferecido e, mais do que tudo, confia em suas redes sociais para manter-se informado. Cada vez mais, o leitor acredita mais no relato pessoal do que na reportagem objetiva, quer recomendações de pessoas próximas, quer decidir em qual nível de profundidade vai inserir-se numa história, quer discuti-la e moldá-la. Com Emphas.is, tentamos levar em conta todas essas tendências e fazer do leitor/espectador um parceiro no processo de produção mais do que um mero consumidor (AHRENS, 2010).

A experiência da Emphas.is, apesar da pequena duração, é um exemplo de que no fotojornalismo há oportunidades inovadoras, que exigem independência e coragem dos fotógrafos. “Se você gosta de segurança e estabilidade esse é um momento muito difícil, se você gosta de oportunidades é um momento incrível. Mas eu acho que a maioria dos fotojornalistas são pessoas que têm sido atraídas para sair pelo mundo e por lugares caóticos, sem controle ou desconhecidos. Acho que devemos ser atraídos para essas condições, não ter medo delas”, diz Teru Kuwayama (2014), idealizador do Basetrack. O Basetrack combina *posts* e fotografias feitas na guerra do Afeganistão com comentários dos soldados e seus familiares nos Estados Unidos, que acrescentam informações e impressões pessoais acerca da vida no *front*. Tudo por meio de um site interativo e uma página no Facebook.

1.2.1.1 Coletivos são vanguarda no Brasil

Insatisfeitos com a produção massificada das agências de notícias e com as linhas editoriais da mídia impressa, onde quase não é mais possível produzir reportagens visuais em profundidade; dispostos a evidenciar posturas ideológicas; assumir riscos financeiros e dividir tarefas burocráticas; e dotados de um sentimento de que o trabalho em grupo é a melhor forma para difundir suas mensagens, fotógrafos passaram a organizar-se em coletivos de modo mais frequente nos últimos anos. De diversos estilos, os coletivos são laboratórios onde seus integrantes reivindicam o direito de praticar uma fotografia, mesmo a de caráter jornalístico, com total liberdade para transparecer escolhas estéticas e posições políticas. Ao operar de modo colaborativo, também destacam-se pela dissolução do conceito de autoria – as obras não são assinadas individualmente e o mérito é repartido entre todos.

No Brasil, os coletivos fotográficos começaram a surgir no início dos anos 2000 – embora tenham raízes históricas, por exemplo, no movimento fotoclubista de meados do século passado e nas agências de fotojornalistas dos anos 1970-80.¹⁶ Um

¹⁶ A partir do final da década de 1970, fotógrafos uniram-se em agências para atuar sem a pressão da imprensa diária, ser donos dos próprios negativos e desenvolver trabalhos fortemente marcados pela temática social, como as greves dos metalúrgicos do ABC e o descaso dos políticos em relação à seca no Nordeste. Entre as agências que tiveram destaque é possível citar a F4 (São Paulo, 1979), fundada por Delfim Martins, Juca Martins, Nair Benedicto e Ricardo Malta; a Ágil (Brasília, 1980), que teve entre seus criadores Milton Guran; e a Imagens da Terra (Rio de Janeiro, 1984), ainda mantida em atividade por João Roberto Ripper. É possível afirmar que boa

dos mais celebrados foi a Cia de Foto (2003-13), que serviu de modelo e fonte de inspiração para outros grupos espalhados pelo país. Circulando entre os circuitos jornalístico, publicitário e artístico, além de participar de seminários e festivais de fotografia, João Kehl, Pio Figueiroa e Rafael Jacinto estiveram entre os pioneiros que experimentaram as novas tecnologias de produção e difusão de imagens ao misturar, por exemplo, as linguagens do vídeo e da fotografia. A Cia de Foto também destacou-se pela grande importância dada à pós-produção das imagens, a cargo de Carol Lopes, incorporada mais tarde ao coletivo. Entre as obras mais importantes estão *Portfólio* (2007) e *Caixa de sapato* (2008). Hoje, grupos como Garapa, Mídia Ninja e SelvaSP estão na vanguarda da fotografia documental abordando de modo inovador e contundente protestos populares e problemas que atormentam parte do país.

Formado em 2008 pelos fotógrafos Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes, todos com passagens por redações de jornal, o Garapa desenvolve documentários geralmente por meio de plataformas multimídia. *Mulheres centrais* (2010), que reúne entrevistas com dez mulheres que mantêm alguma relação com o centro de São Paulo, por exemplo, é composto por fotografias, vídeos e textos. Em *Morar* (2009-11), o coletivo criou um “arco de memória” ao relatar histórias dos moradores dos edifícios São Vito e Mercúrio, demolidos em 2011 em consequência da reurbanização do centro da capital paulista. Nesse “testemunho subjetivo e fragmentado”, o Garapa utilizou uma série de técnicas, desde o daguerreótipo até o vídeo, além de múltiplos formatos de difusão: fotografias, filme, livro, jornal e uma instalação realizada no lugar onde antes estavam os prédios. Em 2012, *Morar* ganhou o prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

A Mídia Ninja (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) surgiu em 2011 como extensão do Fora do Eixo, rede de coletivos criada seis anos antes para organizar ações culturais independentes, particularmente festivais de música, em diversas cidades brasileiras. Essa experiência de produção e transmissão de eventos foi colocada à disposição dos movimentos sociais. “O que havíamos observado em relação à música é a partir de agora válido para a indústria do jornalismo. Não é o

parte desses profissionais teve como inspiração a experiência francesa, responsável por fixar uma verdadeira tradição de agências de fotógrafos. Iniciada com a Magnum de Henri Cartier-Bresson e Robert Capa em 1947, fortaleceu-se a partir dos anos 1960. A Gamma, fundada em 1967, tornou-se uma das principais agências da época ao reunir talentos como Raymond Depardon e Gilles Caron, que documentavam uma atualidade particularmente agitada – Vietnã, Guerra dos Seis Dias (1967) e os movimentos sociais de 1968. Na esteira de seu sucesso, surgiram Sipa (1969) e Sygma (1973). Gamma e Sygma desapareceram no final dos anos 2000.

jornalismo que está em crise. É uma crise da indústria das mídias tradicionais e uma crise de credibilidade”, afirma Rafael Vilela (apud GIRARD, 2014), um dos fotógrafos do coletivo, que conta com aproximadamente cem membros regulares e uma rede de mais de dois mil colaboradores em todo o Brasil.

Em junho de 2013, a Mídia Ninja teve papel fundamental ao transmitir em tempo real, por meio das redes sociais, manifestações em dezenas de cidades brasileiras por causa do aumento da tarifa do transporte público, mas que rapidamente incorporaram outros assuntos, como altos custos na construção de estádios para a Copa do Mundo. Devido à repulsa à mídia tradicional, acusada inicialmente de dissimular a dimensão do movimento popular, a Mídia Ninja ganhou apoio das pessoas que participavam dos atos públicos, que invariavelmente terminavam em conflito com a polícia. O *boom* nas ruas catapultou para o sucesso a rede de jornalismo colaborativo, que foi tema de reportagens nos principais meios de comunicação nacionais e internacionais, entre eles *The New York Times*, *The Guardian* e *Le Monde*.

Assim como a Mídia Ninja, o SelvaSP ganhou notoriedade com a cobertura das revoltas de 2013, que rendeu a um de seus integrantes, Victor Dragonetti, o Prêmio Esso. Publicada na *Folha de S. Paulo*, a foto vencedora mostra um policial, ferido na cabeça, imobilizando um manifestante e apontando sua arma para aqueles que haviam acabado de agredi-lo por ter impedido um jovem de pichar a parede do Tribunal de Justiça de São Paulo. No entanto, um manifesto do SelvaSP informa que o grupo, que atualmente reúne 23 fotógrafos, aproxima-se mais da clássica fotografia de rua do que do fotojornalismo ao registrar o cotidiano e a gestualidade dos pedestres que movimentam-se pela cidade.

Um projeto organizado pela Magnum durante a Copa do Mundo, o *Offside Brazil*, é sintomático do prestígio dos coletivos nacionais. Com objetivo de fazer um “documento fotográfico” da sociedade brasileira para além do futebol, quatro membros da renomada agência francesa – Alex Majoli, David Alan Harvey, Jonas Bendiksen e Susan Meiselas – uniram-se aos brasileiros André Vieira, Bárbara Wagner, Breno Rotatori e Pio Figueiroa, ex-Cia de Foto. Garapa e Mídia Ninja completaram a lista. Cada participante escolheu livremente um tema, com exceção das partidas oficiais, que não foram fotografadas.

O Garapa entrou na zona de exclusão da Fifa, área de até dois quilômetros em torno dos estádios com acesso restrito a credenciados e portadores de ingressos. Fotos de torcedores argentinos sem bilhetes, ruas vazias, cercas e patrulheiros da marinha no rio Guaíba mostraram os territórios dominados pela Fifa dentro do país. Já vinte integrantes da Mídia Ninja, espalhados pelas doze cidades-sedes da Copa, registraram diversos movimentos sociais como multidões assistindo aos jogos, ocupações culturais em imóveis vazios do centro de São Paulo e uma performance artística na praia de Copacabana. O coletivo quebrou a expectativa que existia em torno de sua participação e não focou nas manifestações contra a Fifa. “Vimos que o desafio era não repetir o que havíamos feito, até porque o mesmo Brasil dos protestos, durante a Copa, manifestava o intenso desejo de participar da festa do futebol. Era preciso incorporar essa contradição fundamental”, disse Vilela (apud CAPRIGLIONE, 2014).

Para os integrantes do Garapa, Mídia Ninja e SelvaSP, a organização em coletivos não é somente uma nova maneira de fazer jornalismo independente, mas um projeto de vida que prega sobretudo a transformação social e a mídia livre – pelo menos para os ninjas. Em artigo para a revista americana *Aperture*, onde apresentou trabalhos de alguns dos mais importantes grupos fotográficos paulistas, o pesquisador Ronaldo Entler comentou sobre a dificuldade de prever quanto tempo vai durar a experiência dos coletivos, que vêm contribuindo, entre outras coisas, para a renovação do fotojornalismo num momento de crise.

Seria difícil conceber esses coletivos como parte de um movimento coeso, mais amplo, ou supor que o futuro da fotografia está necessariamente apontado na direção da autoria coletiva. Muitos grupos têm sido temporários e outros são ainda muito novos para avaliar seu impacto. No entanto, esses coletivos têm demonstrado poder. A inquietação é uma das únicas qualidades de qualquer grupo formado por diversos pontos de vista e desejos. Eles têm provado que é possível reinventar a fotografia durante tempos de crise (ENTLER, 2014).

1.2.2 O desafio comercial da mídia impressa

Com exceção de periódicos financiados e controlados por órgãos governamentais e informativos distribuídos gratuitamente, a mídia impressa sempre utilizou modelo de negócios que explora simultaneamente duas fontes de rendimento:

a venda em banca ou por assinatura de seus produtos jornalísticos e a comercialização de espaço publicitário. O êxito comercial das empresas jornalísticas depende assim da sinergia entre dois grupos distintos de usuários: anunciantes e leitores. Os anunciantes pagam para dirigir-se aos leitores, que por sua vez os sustentam adquirindo artigos e serviços divulgados em jornais e revistas. Mas a publicidade tradicionalmente gerou a parcela mais significativa dos lucros – em média, oitenta por cento contra vinte por cento da circulação. Além disso, é dela que vem também subsídios necessários para a subsistência do fotojornalismo (e do jornalismo de maneira geral), que não é autossustentável. A mídia impressa é historicamente a principal provedora de histórias que privilegiam a fotografia como elemento informativo (CAMPBELL, 2013).

Esse modo de operar porém está em vias de extinção. Entrou num ritmo contínuo de desgaste há mais de cinquenta anos por causa de uma série de fatores, entre eles ascensão da televisão – ainda hoje o veículo preferido dos anunciantes –, e agravou-se com a internet. A rede mundial de computadores expandiu o espaço disponível para publicidade e mudou o sistema de fornecimento de notícias e a relação entre produtores e consumidores. A internet deixou evidente, por exemplo, que um diário impresso não consegue atender à demanda da sociedade pelo acesso imediato à informação. Um jornal tão logo chega às bancas muitas vezes parece publicação de véspera. E decepciona seus leitores ao publicar aquilo que já sabiam através da televisão e dos portais de notícias. Segundo David Campbell (2009), as pessoas têm preferido acessar plataformas que trazem notícias de modo ininterrupto – e não apenas em horas predeterminadas. “As pessoas querem cada vez mais as notícias que elas querem, quando elas querem. E a satisfação desse desejo só pode ser alcançada digitalmente”.

Além da emergência do noticiário on-line, os meios impressos enfrentam hoje uma concorrência crescente de blogs e sites de busca e de notícias que reservam espaço para empresas divulgarem suas marcas. Lançado em 2005, o YouTube não é apenas uma plataforma insuperável para ativistas de todo tipo, mas também um canal impressionante para classificados digitais – o site de vídeos recebe mais de um bilhão de visitas por mês, sendo 70% de usuários fora dos Estados Unidos. No Google, anúncios aparecem como indicação no início da página de resultados sempre que um internauta digita no buscador nome de uma mercadoria ou serviço. Quanto mais dados o Google tem sobre o usuário (faixa etária, sexo, nível de escolaridade, estado civil,

classe econômica etc.) e sobre o que procura, visualiza e tem interesse na internet mais apuradas são as sugestões. Essa prática, conhecida como publicidade dirigida, constitui uma das principais fontes de lucro das grandes organizações na internet e funciona de modo satisfatório para os anunciantes, que identificam com precisão seu público-alvo.

Em 2013, uma pesquisa sobre o desenvolvimento da multimídia nos Estados Unidos, Europa e China, desenvolvida pelo World Press Photo e patrocinada pela FotografenFederatie (FF), uma associação holandesa de fotógrafos, demonstrou que a propaganda sempre deu bom resultado para a mídia devido uma “escassez artificial”, baseada num número limitado de canais disponíveis para anunciantes e leitores. As empresas mantinham sob controle ambiente com opções restritas a fim de exigir vultosas somas de dinheiro dos produtores interessados em conquistar consumidores. Os jornais eram mediadores absolutamente necessários numa estrutura econômica que proporcionava alta lucratividade para seus donos. Ao mexer nas relações de mercado, a internet eliminou parte do poder de intermediação da mídia impressa e transformou a escassez gerada pela indústria da informação num “ecossistema de abundância”, reduzindo assim os ganhos dos empresários. Em 2009, um artigo da revista *The Economist* analisava o problema, que abria uma crise financeira na mídia impressa.

Um jornal é um pacote de conteúdos – política, esporte, valores de ações, previsão do tempo e assim por diante – que existe para atrair os olhos para propagandas. Infelizmente para os jornais, a internet é melhor do que o papel para distribuir alguns deles. É mais fácil procurar por emprego ou imóveis na internet. Então anúncios classificados e sua receita estão migrando para a internet. Alguns conteúdos também funcionam melhor na internet – notícias e valores de ações podem ser atualizados com maior frequência, a previsão do tempo pode ser geograficamente mais específica –, então leitores também estão migrando. Assim, o pacote está sendo dividido (ECONOMIST, 2009).

Tudo isso leva à seguinte conclusão: o jornalismo precisa encontrar novas fontes de subsídio, pois a publicidade não consegue mais ser sua principal mantenedora. Num cenário midiático em total ebulição, onde há grande quantidade de competidores e de opções eficazes para anunciantes e leitores, as empresas sentem-se desafiadas a adaptarem-se economicamente ao ambiente digital. Em 2014, a Associação Nacional de Jornais (ANJ) propôs uma série de medidas visando auxiliar os diários brasileiros na recuperação do espaço perdido na verba publicitária do país –

aproximadamente dez pontos percentuais nos últimos anos, para 10% do total. Baseada num levantamento realizado com agências publicitárias e anunciantes, a associação reivindica, por exemplo, divulgação de números mais precisos sobre o mercado e sugere que os periódicos assumam-se como canais multiplataforma, com presença no papel e no mundo digital.

Marcello Moraes (apud BRIGATTO, 2014), diretor-geral da Infoglobo, empresa responsável pela publicação dos diários *O Globo*, *Extra* e *Expresso* (pertencentes ao Grupo Globo), reforça avaliação de que as empresas jornalísticas precisam encontrar urgentemente novo modelo de negócios ao afirmar que elas têm um “alcance pequeno, a audiência está em queda e são só papel”. “A indústria de jornais está desmoronando mais rapidamente do que se podia prever. [...] Conseguiremos desenvolver o lado digital do nosso negócio de tal forma que possamos não apenas sobreviver, mas prosperar?”, indagou David Carr (2012, p. 14) numa entrevista ao *Globo* – morto em 2015, Carr foi colunista de mídia do *New York Times* e considerado referência na cobertura de mídia e mercado editorial.

No sentido de aumentar o peso da contribuição do leitor em relação ao volume da publicidade, o *New York Times* decidiu cobrar pelo conteúdo digital ao lançar, em 2011, um sistema chamado *paywall*, que requer assinatura para a consulta do conteúdo digital. O diário americano, um dos pioneiros na internet (seu site existe desde 1996), tem alcançado sucesso comercial com o *paywall*. Em 2013, contava com 640 mil assinantes digitais, segundo relatório divulgado pelo Pew Research Center. Os resultados financeiros da circulação têm excedido rendimentos com anunciantes – algo inédito na história do jornal, que trabalha pesado para preservar sua relevância internacional, como mostrou o documentário *Primeira página: por dentro do 'New York Times'* (2011), de Andrew Rossi. O *paywall* admite alguma navegação gratuita ao liberar um certo número de textos por mês, além daqueles encontrados em sites de busca e *links* colocados em redes sociais. Quando atinge limite de consultas permitidas, o internauta é convidado a cadastrar-se no site. O próximo passo é tornar-se assinante para obter acesso irrestrito a todos os produtos, entre eles multimídia, blogs, colunas e acervo. Numa tentativa de estabilizar e potencializar a circulação impressa, a versão on-line é também normalmente ofertada gratuitamente ou por preço reduzido aos usuários do impresso.

O modelo foi copiado por jornais do mundo inteiro, entre eles *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Estado de S. Paulo*, que também anseiam maior equilíbrio na relação entre consumidores e anunciantes. Em 2014, de acordo com o Instituto Verificador de Circulação (IVC), que faz auditorias da circulação impressa e digital, a *Folha de S. Paulo* liderou o ranking nacional com a venda de 151.552 assinaturas eletrônicas, seguida de perto pelo *Globo*, com 145.562, e mais atrás pelo *Estado de S. Paulo*, com 69.059. O IVC informou ainda que nos últimos três anos a circulação digital passou a ser mais significativa no Brasil, com alguns veículos destacando-se na venda de assinaturas on-line, condição que deverá repetir-se em 2015. A expectativa dos executivos é que o *paywall*, tendência internacional, garanta a sustentabilidade dos jornais ao fazer com que os lucros, atualmente baseados na venda de anúncios, sejam obtidos primordialmente por meio de serviços digitais tarifados ao consumidor.

Um dos argumentos mais usados para convencer os leitores a pagar por informação na internet, onde está disseminada a cultura do gratuito, é a tese-chavão de que “fazer jornalismo de qualidade custa caro”. Editor-executivo da *Folha de S. Paulo*, Sérgio Dávila (apud CARVALHO, 2013) conta que quando a empresa começou planejar cobrança digital a própria redação, principalmente os integrantes mais jovens, defendia a ideia de que informação na internet deve ser livre. Essa premissa porém foi logo deixada de lado. “Fomos apurar a afirmativa de que as pessoas não iriam pagar por coisas na internet e descobrimos que não é bem verdade. [...] Resultamos em mais audiência, crescimento em assinaturas digitais e descobrimos que o leitor está, sim, disposto a pagar por conteúdo de qualidade”. Campbell (2013, p. 8) afirma que pesquisas indicam que há público para bom jornalismo e que os consumidores gostam de notícias. “O apetite por notícias afastou-se da página impressa e tem sido crescentemente satisfeito on-line, tornando a tela o ponto de acesso primário”.

Dentro de uma lógica capitalista, fatores como crescimento de plataformas móveis (tablets e smartphones), avanço da banda larga e expansão da multimídia e do vídeo têm feito a mídia impressa investir mais em tecnologia. Vice-presidente do Grupo Globo (anteriormente Organizações Globo), João Roberto Marinho (2012, p. 6) acredita que é fundamental disponibilizar informação para os leitores em diversos dispositivos. Segundo Marinho, o conceito de multiplataforma, incluindo o impresso, é extremamente sedutor. “O desafio é fazer bem essa coisa de ser multiplataforma e

usar todos os recursos que a internet permite para enriquecer a experiência do leitor. Tanto na sua relação com o jornal quanto, por exemplo, com os *links* para os vídeos”. No *Globo* há uma área denominada *Vídeos* que, apesar de dividida por editorias (sociedade, mundo, esporte, cultura etc.), é um verdadeiro emaranhado que armazena milhares de arquivos produzidos por fotógrafos, videojornalistas, cinegrafistas de televisão, repórteres de texto e leitores. Ou seja, a multimídia mais elaborada, feita pelos próprios fotojornalistas muitas vezes misturando fotos e vídeos, perde-se no meio de tanta confusão – a menos que o usuário saiba exatamente o que procura e digite o nome do autor ou da obra no sistema de busca.

O *Le Monde* também aposta nos recursos da internet ao disponibilizar sofisticados produtos multimídia com abordagem híbrida e interativa da informação visual. Em seu site existem áreas específicas (*Vidéos* e *Grands Formats*) para postagem de vídeos, portfólios e infográficos animados que misturam-se aos textos que tratam dos mais diversos assuntos. O jornal também é reconhecido como importante centro de expansão do fotojornalismo na Europa devido aos webdocumentários que divulga. “*Le Monde* quer contribuir para uma escrita verdadeiramente multimídia e para uma imbricação cada vez mais crescente das linguagens por estar convencido que isso corresponde aos novos hábitos de leitura, notadamente nos tablets”, informou artigo de lançamento da nova *homepage* do diário, em 2012. O *Le Monde* acredita que a mídia impressa só sairá da crise inovando-se e apoiando-se nos novos leitores, pois “cada geração lê o mundo a sua maneira”. De fato, os mais jovens, nascidos com a internet, têm relação bem diferente que os mais velhos em relação à tecnologia e informação. E os jornais, para seguir a evolução das mídias digitais, precisam adotar formas dinâmicas para difundir notícias on-line, incorporando vídeos e infográficos interativos, por exemplo.

CAPÍTULO 2

A EXPANSÃO E A ADAPTAÇÃO

A expansão do fotojornalismo é atravessada por uma pergunta: como fotojornalistas podem adaptar-se a um campo que tem sido transfigurado nos últimos dez anos por radicais avanços tecnológicos? Essa questão é discutida na primeira parte deste capítulo a partir de duas proposições endereçadas aos fotógrafos. Uma é da diretora-executiva da Magnum Foundation, a fotógrafa Susan Meiselas: é preciso criar novas formas de narrar visualmente um evento e usar canais de distribuição fora da mídia impressa, que demonstra pouco interesse na publicação de reportagens em profundidade. Outra é do diretor do International Center of Photography (ICP) e ex-editor do *New York Times*, Fred Ritchin: com a padronização da produção fotojornalística, os repórteres-fotográficos devem valorizar a interpretação no lugar da transcrição dos fatos para levar os leitores à reflexão e não simplesmente ao consumo imediato de informação visual. As propostas de Meiselas e Ritchin são complementares e apontam para caminhos inéditos que permitem aos fotojornalistas reinventarem-se, transformando e ampliando seus campos de atuação. Essa passagem do texto mostra ainda que reposicionar-se na profissão de repórter-fotográfico implica às vezes considerar referências advindas do fotojornalismo moderno, como a não-objetividade reivindicada por Eugene Smith em fotorreportagens para a *Life*, ou chocar-se contra um conceito controverso que a fotografia carrega desde o seu nascimento: o de que a imagem registrada pela câmera é uma representação fiel da realidade – trata-se de uma noção ainda usada por uma parcela da imprensa para “comprovar” a veracidade dos fatos.

A segunda parte do capítulo mostra quatro “experiências” que expandem a fotografia jornalística sob diferentes aspectos. A primeira trata do uso de novos canais de difusão a partir do jornalismo colaborativo do Basetrack. O coletivo de fotógrafos reatualizou a cobertura de guerra ao usar aparelhos iPhone para registrar atividades de um grupo de soldados americanos no Afeganistão que, através do Facebook, eram incentivados a narrar suas próprias histórias, comentar as fotos e contatar parentes e amigos que estavam nos Estados Unidos. A segunda mostra como a linguagem do

videogame inspira a narrativa interativa da multimídia. Será analisada *Voyage au bout du charbon* (2008), de Samuel Bollendorff, uma espécie de referência fundante do webdocumentário. A terceira informa que é igualmente expansiva a obra do profissional que atende interesses mais imediatos da imprensa. Serão apresentados fotógrafos do *Globo*, pioneiros no país na apropriação do vídeo para complementar reportagens fotográficas – algo cada vez mais comum em jornais diários e agências de notícias onde editores valorizam quem também produz vídeos curtos para internet. Por fim, uma experiência inédita no país: a TV Folha, projeto da *Folha de S. Paulo* que busca desenvolver no jornalismo digital linguagem inspirada no documentário cinematográfico.

2.1 Proposições para adaptar-se a um novo universo

O crítico John Berger, ao elogiar o livro que Susan Meiselas lançou em 1981 sobre a revolução sandinista, destacava a habilidade da fotógrafa para levar o público “para dentro de um momento revolucionário”. *Nicaragua, June 1978 to July 1979* apresenta narrativa notável sobre um país da América Central em via de libertar-se da dinastia de ditadores que mantinha-se no poder há décadas. Meiselas acompanhou de perto uma resistência popular transformar-se em revolta armada contra o regime Somoza e culminar com a vitória da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN). O trabalho rendeu à fotógrafa a medalha Robert Capa, um dos prêmios de maior prestígio do fotojornalismo mundial. Levada pela paixão de procurar saber mais sobre as coisas e sem querer esbarrar na superficialidade do “mundo dos eventos”, continuou a desenvolver trabalhos aprofundados na Magnum, onde entrou em 1976. A agência ainda contribuiu para Meiselas contextualizar sua visão através de diferentes mídias.

Assim, ela voltou a Nicarágua nos anos seguintes para realizar dois filmes: *Living at Risk: the Story of a Nicaraguan Family* (1986) e *Pictures From a Revolution* (1991), ambos em colaboração com os cineastas Alfred Guzzetti e Richard P. Rogers. *Living at Risk* conta a história da família Barrios, que após o triunfo da revolução permaneceu no país para auxiliar o novo governo em áreas básicas como saúde e agricultura. Já *Pictures From a Revolution* mostra uma série de entrevistas com protagonistas das fotos que Meiselas havia tomado dez anos antes. Eles narram lembranças de um passado recente e falam sobre a realidade pós-revolução. Em 2004, no aniversário de 25 anos da queda de Somoza, a fotógrafa levou ao país a instalação *Reframing History*. Reproduzidas em grandes painéis, dezenove fotografias do período 1978-79 foram exibidas nos espaços públicos onde originariamente haviam sido feitas (fig. 6). O trabalho reforçava propósito de auxiliar a comunidade na construção de uma memória coletiva local, além de manter viva a história política da Nicarágua.



Fig. 6: *Reframing History*, Susan Meiselas, 2004

Nicarágua (1978 –) é um projeto representativo da forma de atuação de Meiselas que, ao longo de uma carreira de mais de quatro décadas, privilegiou estratégia que vai além da clássica tarefa de noticiar fatos. E sempre demonstrou interesse no contexto das reportagens e na complexa relação entre fotógrafo, retratado e público. Além disso, expandiu sua atividade fotojornalística ao trabalhar como curadora, cineasta, professora, historiadora e arquivista. É um currículo que a qualifica como uma das principais vozes no debate a respeito do documentarismo fotográfico contemporâneo e explica seu posto de liderança na discussão sobre novas narrativas e mecanismos de distribuição do fotojornalismo expandido. Meiselas tem mostrado que a habilidade para conduzir pessoas “para dentro de um momento revolucionário”, notada por Berger quase quatro décadas atrás, continua intacta – a diferença é que agora o alvo não é mais o público ou tampouco os protagonistas de uma luta armada onde havia um inimigo a derrotar, mas seus colegas fotógrafos que enfrentam desafio de adaptarem-se a uma área que tem sido profundamente alterada pelas novas tecnologias.

Em 2013 e 2014, a diretora-executiva da Magnum Foundation reuniu centenas de fotógrafos, designers, técnicos, jornalistas, críticos e acadêmicos no simpósio *Documentary, Expanded*, em Nova Iorque. As conferências anuais integram o programa *Photography, Expanded*, que promove ainda workshops e debates sobre ferramentas digitais e métodos para informar e mobilizar comunidades a respeito de questões sociais. A iniciativa visa inspirar fotógrafos a utilizar diferentes plataformas

para estender modos de contar histórias para além da imagem fixa. Isso numa época distante do período soberano da mídia impressa, quando ela financiava a publicação de fotorreportagens e sustentava comunidade de produtores com atuação reconhecida no documentarismo social. Hoje, com infraestrutura precária e sob circunstâncias econômicas restritas, é necessário criar outras alianças para desenvolver novos modelos de jornalismo visual e sistemas de distribuição.

A principal mensagem de Meiselas é que, ao invés de sentir medo, os fotógrafos precisam descobrir o potencial do que está disponível e batalhar para encontrar meios economicamente sustentáveis para realizar projetos de extensa duração. Procurar modelos de financiamento participativo (*crowdfunding*) e firmar sociedades com organizações não-governamentais e instituições públicas são algumas alternativas. Em trabalhos multimídia, por exemplo, abrem-se aos fotojornalistas associações inéditas com diversos profissionais habilitados para áreas específicas, como técnicos de som e *game designers*. Parcerias que autores como Samuel Bollendorff e Philippe Brault, dois dos mais importantes nomes do webdocumentário, fazem questão de acentuar – a declaração explícita do trabalho em equipe (sem contar a batida dupla repórter-fotógrafo) é algo raro no fotojornalismo, muito marcado pela ideia romântica do fotógrafo solitário que vai a campo capturar a imagem do “outro” para apresentá-la ao leitor.

As mídias sociais também contribuem para repensar velhos paradigmas de abordagem. Algumas convenções fotojornalísticas parecem dissolver-se na internet, ambiente de infinitas possibilidades de comunicação e expressão. Os projetos de Michael Wolf e Thomas Dworzak, que não poderiam ter sido feitos dez anos atrás, são exemplares do dinamismo do universo digital. Wolf documentou as ruas de Paris sem colocar os pés fora de casa, mesmo morando na cidade. Fez isso sentado diante do computador ao fotografar, reenquadrar e ampliar imagens veiculadas na internet pelo Google Street View. De forma aleatória e automática, a câmera do carro do Google registrava acidentes de trânsito e pessoas brigando, urinando, vomitando ou exibindo o dedo do meio quando notavam o veículo (daí uma das séries ter sido batizada de *FY* ou *Fuck you*). O trabalho, que mostrava como ser fotógrafo de rua sem sair de casa, causou polêmica principalmente após receber menção honrosa no World Press Photo 2011. Boa parte das críticas afirmava que a obra, repleta de “incidentes lamentáveis”, não poderia ser considerada fotojornalística. Wolf argumentou que usou

a fotografia para interpretar a realidade virtual vista no Google. “Embora a parte noticiosa do conteúdo pudesse ser mínima (batidas de carros, rixas, contratempos...), a própria maneira de produzir as imagens era uma reportagem interessante e uma investigação minuciosa” (DYER, 2011, p. 112).

Já Dworzak, que também ficou em casa, passou de repórter-fotográfico a editor com *Instagram Scrapbooks*, onde exhibe material oriundo da popular rede social de compartilhamento de fotos e vídeos. Publicados em 2013 no Blurb (plataforma virtual de editoração de livros), cada um dos nove *Scrapbooks* apresenta temas distintos a partir de *hashtags* no Instagram. *#siberianwintersarebrutal* compreende *selfies* cheias de *sex appeal* de jovens russas dentro de câmeras de bronzeamento artificial enquanto *#K.R.A.* mostra o líder da Chechênia Ramzan Akhmadovich Kadyrov, acusado de violação aos direitos humanos, em diversas atividades – numa delas aparece descontraído colocando rédeas num cavalo. Essas imagens, que fornecem visão íntima de pessoas e ambientes socioculturais nem sempre facilmente acessíveis aos jornalistas, estavam disponíveis ao público. Trata-se de um projeto que combina portanto fotografias feitas por amadores à capacidade de edição de um fotojornalista profissional – Dworzak é membro da Magnum acostumado à cobertura de conflitos como as guerras do Iraque e do Afeganistão.

Autores como Dworzak e Wolf evidenciam que é possível deixar de lado formas usuais de produção e distribuição para romper longa prática na qual fotógrafos realizam imagens para serem filtradas por editores, que decidem como serão usadas em jornais e revistas. Novos recursos tecnológicos e redes sociais permitem a qualquer fotógrafo, profissional ou não profissional, produzir imagens de forma mais barata, editá-las e publicá-las com eficácia, mesmo fora da mídia impressa. “Uma das coisas mais interessantes agora é que os fotógrafos são basicamente *publishers* [para os americanos, *publisher* é um profissional versátil, responsável pela área editorial e comercial de uma revista]. Se eu quero mostrar uma fotografia, eu posso mostrar uma fotografia. Não preciso convencer um editor para fazer isso para mim”, diz Teru Kuwayama (2014), integrante do Basetrack, coletivo de fotojornalistas que desenvolveu jornalismo colaborativo no Afeganistão, sem a posição autoral única daquele que fotografa. Estabelecer novas narrativas e múltiplas colaborações com especialistas de outros campos são desafios enfrentados pelos fotojornalistas, que

devem ainda reavaliar seus papéis no sistema de notícias, focado na produção e disseminação instantânea de informação.

Tudo isso é o círculo que estamos tentando compreender. Ao mesmo tempo, estamos tentando diminuir o medo de que o que os fotógrafos fazem não é mais relevante, valioso ou sustentável. Se falamos sobre colaboração, parceria criativa, novas ferramentas tecnológicas ou novas relações entre fotógrafo, assunto e leitor, é para expandir o papel do fotógrafo e encontrar novas maneiras, tanto econômicas quanto criativas, para sustentar o documentarismo fotográfico. A autoria ainda importa, mas é compartilhada e dialoga com outros [autores]. Sabemos que fotógrafos fazem *enquadramentos*, mas acreditamos profundamente que também podem criar *molduras* – narrativas mais complexas que convidem leitores a um maior engajamento (MEISELAS, 2014, p. 30).

Um outro obstáculo para o repórter-fotográfico, além dos citados pela diretora-executiva da Magnum Foundation, está relacionado à torrente de fotografias que nos inunda diariamente, num ritmo sem precedentes, tanto no espaço público quanto no privado. Hoje qualquer pessoa com um aparelho celular pode registrar cenas triviais, ou mesmo de impacto, e integrá-las ao fluxo incalculável de imagens on-line.¹⁷ O problema torna-se ainda mais grave porque as imagens são extremamente semelhantes entre si. O próprio repertório do fotojornalista, pautado numa linguagem tradicional, contribui de maneira contundente para o grande volume de fotos padronizadas que remetem (nem sempre vagamente) a códigos previamente explorados. Apreciada pelos editores pela carga dramática e simbólica que carrega, a iconografia religiosa é uma das referências mais presentes na fotografia de imprensa.

De acordo com Michel Poivert (2002, p. 48), esse tipo de imagem afeta o leitor “tanto, senão mais, pelo eco que encontra na sua cultura visual quanto pela emoção provocada pelo assunto”. Poivert explica que a fotografia que utiliza “códigos previamente explorados” é produzida a partir de obras que conciliam aspectos típicos da própria fotografia (como instantaneidade e enquadramento) com a pose herdada da pintura ou da escultura. O gesto do personagem e a precisão do recorte permitem compreensão clara e imediata da situação retratada. Denominada “fotografia histórica”, é ao mesmo tempo uma tentativa de renovação da “mais alta ambição” do

¹⁷ Ao mesmo tempo que há uma multiplicação de criadores e meios de difusão de imagens, as pessoas parecem esquecer logo das fotos ou olhar menos para elas. Tão onipresente e efêmera, a fotografia nem sempre é percebida. Ao contrário de alguns anos atrás, quando inevitavelmente era impressa e organizada nas páginas de uma revista ou num álbum de capa dura para ser mostrado aos parentes e amigos. A fotografia de família trocou, por exemplo, a materialidade do papel fotográfico pela imagem virtual e visível apenas na tela do computador.

repórter-fotográfico – mudar o curso da história por meio de uma imagem – e uma vontade de produzir “representações culturais” endereçadas ao intelecto do leitor de uma forma distinta da imagem-choque. É possível notar, por exemplo, releituras fotográficas da figura de Pietá em trabalhos de autores e épocas tão diferentes quanto Lewis Hine (*Madona dos cortiços*, 1911), Dorothea Lange (*Mãe migrante*, 1936), Eugene Smith (*O banho de Tomoko Uemura*, 1971), Georges Méryllon (*Pietá de Kosovo*, 1991), Hocine (*Madona argelina*, 1998), Marcelo Carnaval (*Pietá*, 2006) e Samuel Aranda (que fotografou em 2012 uma mãe iemita amparando nos braços o filho ferido, tal qual a escultura de Michelangelo, autor da Pietá mais conhecida no mundo).

Além do material pictórico cristão, fotojornalistas costumam produzir versões de fotos que tornaram-se icônicas. Um modelo é *Raising the flag on Iwo Jima* (1945), de Joe Rosenthal, símbolo da vitória dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial (*fig. 7*). Sem caráter triunfalista, a imagem foi repetida por Thomas E. Franklin horas depois do ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center (*fig. 8*). Ele registrou bombeiros erguendo a bandeira americana no Marco Zero no dia 11 de Setembro de 2001 – a exemplo de Rosenthal, Franklin teve sua obra transformada em selo pelos Correios. Casos assim transmitem a sensação de que o fotojornalismo, mais do que tentar reinventar-se, copia-se a si mesmo.



Fig. 7: Raising the flag on Iwo Jima, Joe Rosenthal, 1945



Fig. 8: 11 de Setembro, Thomas E. Franklin, 2001

Concursos são parcialmente responsabilizados pela homogeneidade da fotografia jornalística ao ajudar a estabelecer padrões e salientar imagens estereotipadas. No lugar de encorajar os fotógrafos a arriscarem-se em narrativas mais complexas, edições que privilegiam uma imagem familiar, facilmente reconhecível, podem levá-los a olhar para fotos vencedoras e pensar que terão mais chance de obter sucesso se as reproduzirem – Hocine, Mérillon e Aranda ganharam o World Press Photo com suas *pietás*, enquanto Carnaval conquistou os prêmios Esso e Rey da Espanha com registro que mostra uma senhora segurando no colo seu filho assassinado a tiros no Centro do Rio de Janeiro. “Os maiores balizadores da indústria de prêmios, como Pulitzer e World Press Photo, têm sido lentos para recompensar experimentações na mídia visual, destacando muitos clichês”,¹⁸ afirma Fred Ritchin (2013, p. 30), ex-editor do *New York Times* e atual diretor do International Center of Photography (ICP).

O fenômeno da padronização é visível de modo ainda mais claro na corrente de informação visual distribuída pelas grandes agências de notícias – Associated Press (AP), Agence France Press (AFP) e Reuters –, que compartilham preocupação histórica pela busca de rapidez na propagação de notícias e contam com uma rede de difusão solidamente estabelecida a partir de escritórios nas principais cidades do mundo. Baseado num estudo sobre a disparidade entre a grande quantidade de fotos

¹⁸ O termo clichê é interpretado aqui como fotografias que parecem-se muito com outras fotografias premiadas anteriormente. Trata-se de uma imagem banalizada, que exige do leitor, acostumado a ela, um esforço para vê-la verdadeiramente.

produzidas no 11 de Setembro e a variedade relativamente pequena desse material publicado na mídia, Clément Chéroux mostra o papel das agências na standardização do fotojornalismo. Chéroux conta que nas horas seguintes ao atentado terrorista em Nova Iorque, a Associated Press transmitiu centenas de imagens para mais de quinze mil órgãos de comunicação do mundo inteiro. Segundo ele, esse processo de redução da quantidade de irradiadores revela posição hegemônica das agências noticiosas (confirmada nas semanas seguintes pela forte presença das fotografias da destruição do World Trade Center nas revistas semanais, setor habitualmente abastecido pelas agências), além de atestar existência de um sistema centralizador na divulgação de imagens fotográficas. “Agora controlado por um número reduzido de difusores, o mercado de imagens é canalizado, a oferta visual rarefaz-se, repete-se e uniformiza-se” (CHÉROUX, 2007, p. 139).

Num mundo globalizado, fotógrafos têm usado táticas visuais parecidas para tornar valores culturais, que muitas vezes não são universalmente compartilhados, mais acessíveis ao público internacional. Isso leva fotos de certas partes do mundo deixarem de evocar significados culturais normalmente desconhecidos de boa parte dos leitores. Como consequência de uma produção mais homogeneizada, exige-se do público exame menos minucioso. “[...] muito desse mistério acabou. Um camponês no Peru ou na China pode ser representado de maneira similar, simbolizando resiliência e opressão, embora seus contextos econômico e político sejam muito diferentes” (RITCHIN, 2013, p. 51). Com vocabulário fotojornalístico particularmente estagnado e atuando frente à imensa saturação de imagens na sociedade, o repórter-fotográfico tem dificuldades para fazer um trabalho, mergulhado num oceano de clichês, receber atenção do público.

Uma solução possível passa primeiramente pela oxigenação do repertório fotográfico. Para isso é fundamental manter a “mente aberta” para esperar uma situação revelar-se por si mesma, sem nenhum conceito preconcebido ou opinião a ser comprovada. E ao mesmo tempo procurar “sair do plano objetivo para entrar no subjetivo”. Na opinião de Ritchin (2013, p. 50), fotografias contendo ideias não suficientemente explicadas, baseadas no conhecimento ou sentimento de que alguma coisa importante está acontecendo, são menos didáticas e podem ser apresentadas como convite para o leitor juntar-se ao profissional à procura de significados. “[...] o fotógrafo deve cada vez mais enfatizar o papel da interpretação em vez do da

transcrição” (RITCHIN, 2013, p. 49). Segundo o diretor do ICP, a produção de imagens que induzem o espectador à interpretação e à reflexão é uma alternativa para um “novo fotojornalismo”.¹⁹ Ele considera que os fotojornalistas devam ter maior compreensão de que fotos não são registros incontrovertidos, mas interpretações e transformações da realidade visível. E assim “trabalhar mais duro”, como fazem os escritores, para convencer os leitores.

A proposição de Ritchin (2013, p. 31) é inspirada no *New Journalism*, que incorporou ao jornalismo características da literatura, como a arte do diálogo, para elaborar reportagens mais envolventes e intensas. Ao recusar a busca pela objetividade, o movimento impactou a imprensa americana nos anos 1960-70 por intermédio de revistas como *Esquire*, *Harper's* e *Rolling Stone*. Os escritores Tom Wolfe, Guy Talese, Norman Mailer e Truman Capote, principais representantes do “jornalismo literário” (como esse exercício ficou conhecido no Brasil), inseriam nos textos jornalísticos suas próprias impressões e imaginavam o que os personagens pensavam e sentiam. Acreditavam que um relato com precisão factual, mas contendo doses de ficção, estimulava mais o leitor em termos emocionais e intelectuais. Algumas obras foram elevadas ao estado de arte. *A sangue frio* (1965), de Capote, é um exemplo. No romance-reportagem, que conta a história do extermínio de uma pacata família do interior dos Estados Unidos, o autor estabeleceu intensa relação com a região de Holcomb, onde permaneceu mais de um ano investigando e conversando com moradores. Também aproximou-se da dupla de criminosos, ganhou sua confiança e traçou um perfil humano dos assassinos, mortos na forca. Reproduzido primeiro em quatro partes na *The New Yorker*, o livro de Capote é um marco na história do jornalismo e da literatura americana.

No fotojornalismo, Raymond Depardon é considerado um precursor na explicitação da subjetividade com a série *Correspondance new-yorkaise*, publicada no *Libération* em 1981. Todo dia, durante um mês, ele enviava de Nova Iorque para Paris uma imagem (quase sempre de uma situação banal, sem interesse jornalístico e acompanhada de um texto curto dele próprio) que era divulgada pelo editor Christian

¹⁹ A ideia de um “novo fotojornalismo” parece desgastada pois costuma ser retomada a cada avanço tecnológico “revolucionário”. Mas segundo Fred Ritchin, “novo fotojornalismo” é o termo mais adequado para descrever experimentações diante de um “paradigma limitador” imposto aos fotógrafos.

Caujolle.²⁰ Tratava-se de uma crônica feita por um repórter-fotográfico que expunha suas dúvidas, preocupações e inseguranças, além da própria condição de estrangeiro num país onde mal conhecia o idioma. De acordo com Michel Guerrin (1999, p. 10), Depardon criou uma “estética da informação” associando informação, autobiografia, lembranças pessoais e estado psicológico ao registro de atualidade.²¹

Nos últimos dois anos, como se tivesse assimilando a crítica de Ritchin (ou tentando estabelecer novo padrão para a fotografia de imprensa), o World Press Photo premiou imagens não convencionais, à margem de zonas de conflito e sem preocupação extrema com precisão e clareza informativa. As fotos vencedoras de John Stanmeyer (2014) e Mads Nissen (2015), esteticamente impactantes, tratam de temas comportamentais. A de Stanmeyer, que mostra imigrantes africanos iluminados apenas pela luz da lua e dos visores de telefones celulares apontados para o céu na esperança de captar um sinal de rede em Djibouti, ponto de parada para pessoas que deixam países como Somália e Etiópia com destino à Europa e Oriente Médio, tem a capacidade de “iniciar um diálogo com o observador” e permite “pensar no que está sendo fotografado”. Presidente do júri de 2014, Gary Knight escreveu no texto de apresentação da exposição anual do World Press Photo, que circula por mais de quarenta países, que haviam sido selecionadas obras livres de “amarras históricas” e que representavam “evolução no gênero”. Trabalhos que não reforçavam estereótipos, mas os desafiavam. Ainda segundo Knight, foram preteridas fotos que transmitissem sensação de já terem sido vistas, parecidas com as de outros fotógrafos ou “genéricas”.

²⁰ Através de atitudes ousadas que procuravam destacar a autoria do fotógrafo, Christian Caujolle (que transformaria as “narrativas autobiográficas” numa série ao convidar os artistas François Hers e Sophie Calle) garantiu a singularidade do *Libération* entre os diários franceses. Havia especialmente um forte contraste com o *Le Monde*, jornal que até meados dos anos 1970 distinguia-se pela ausência de fotos em proveito do desenho. Caujolle mais tarde fundaria a agência VU, espécie de filial do *Libération*.

²¹ Raymond Depardon desenvolveu uma obra pioneira ao sustentar que “a única maneira de narrar o mundo é contando sobre si mesmo”. “*Correspondance new-yorkaise* foi uma de minhas primeiras subjetividades reconhecidas. Eu fiz tudo para sair das regras do jornalismo. Fui obrigado a fazer fotos sozinho na rua, sem nenhuma história, sem nada para contar”, conta Depardon (2000b, p. 56). Em *Notes*, pequeno livro publicado em 1979 por um editor de poesia, Depardon concebeu, por meio do diálogo texto-imagem, uma outra forma de “fazer a fotografia falar”. “As palavras [...] permitem ao autor liberar informações que ele acha que as fotografias não podem conter [...] mas também confiar suas dúvidas, tristeza, medo, fadiga e convicções fotográficas, seu amor por uma mulher distante” (GUERRIN, 1999, pp.10, 11). *Notes* é prova da desconfiança que Depardon sentia pelo fotojornalismo. Fazia apenas um ano que havia trocado a agência Gamma, onde praticava fotografia pautada na urgência dos acontecimentos, pela cooperativa Magnum, reconhecida pela “reportagem de autor”. E também prenúncio de duas obsessões que continuam ainda hoje presentes em sua obra: informação e autobiografia. Depardon ainda adotou caráter autobiográfico em filmes como *Les années déclin* (1984), *Empty quarter, une femme en Afrique* (1985), *Paris* (1997) e *Quoi de neuf au Gare?* (2004).

O objetivo da edição de 2015 também parece ter sido escolher “fotografias únicas”. A imagem vencedora, que integra reportagem sobre homossexuais russos que sofrem discriminação social e ataques violentos de grupos religiosos e nacionalistas conservadores, mostra muito intimamente um casal num quarto em São Petersburgo. Deitado, um dos homens está de olhos fechados enquanto é observado pelo outro, que coloca a mão em seu peito. A “composição impecável” de Nissen é marcada por um dramático *chiaroscuro* que remete à pintura barroca de mestres como Caravaggio. Apesar do prêmio principal ter sido dado pelo segundo ano consecutivo a uma imagem da categoria “assuntos contemporâneos”, os parâmetros do World Press Photo vêm zigzagueando ultimamente. Em 2012 e 2013, o concurso priorizou imagens realizadas em áreas de conflito, como as de Samuel Aranda e Paul Hansen.

Uma quebra radical no padrão que era normalmente seguido aconteceu em 2010, com a vitória de Pietro Masturzo. Masturzo, que acompanhou os protestos no Irã contra Mahmoud Ahmadinejad, acusado de fraudar o resultado da eleição presidencial para manter-se no poder, tratou de maneira “mais interessante e menos clássica” uma situação de conflito. Ele documentou manifestantes gritando *Allahu Akbar* (“Deus é grande”) do alto dos prédios da capital Teerã. Sem contexto imediatamente identificável, as fotografias, feitas à distância e pouco nítidas, eram pouco informativas à primeira vista. Além disso, infligiam outra característica muito estimada pelos editores: o caráter chocante. Diversas publicações europeias recusaram o trabalho, divulgado apenas por uma emissora de televisão italiana. Mas havia um forte simbolismo no material: o clamor noturno não apenas caracterizava desobediência civil contra o regime de Ahmadinejad mas fazia referência direta à revolução islâmica ocorrida no final dos anos 1970, quando o grito de *Allahu Akbar* também era um meio de insurgir-se.

2.1.1 Um obstáculo no caminho da transformação

Basear-se na “autobiografia do instante” de Raymond Depardon ou no “jornalismo literário” de escritores como Truman Capote para colocar em prática um fotojornalismo baseado na valorização da interpretação em vez da transcrição dos fatos, como sustenta Fred Ritchin, é tarefa complexa. Ela pode resultar num embate

direto, por exemplo, com pelo menos uma perspectiva geralmente aceita de modo acrítico por uma parcela do público e da própria comunidade jornalística: a fotografia como representação fiel da realidade. A crença na verdade fotográfica é algo que une os fotógrafos. Faz parte da estrutura do fotojornalismo. A convicção no caráter indicial do fotográfico é usada como “marca de autenticidade” capaz de garantir fidedignidade à fotografia de imprensa. “Todos aceitam o fotojornalismo como estando a serviço de um propósito descritivo – a fotografia com a função de registrar e reportar ‘as coisas como elas são’”, afirma Mary Panzer (2006, p. 9). Ao escrever sobre o “compromisso da fotografia de imprensa com a verdade”, Jorge Pedro Sousa (2000, p. 222) diz que “a fotografia jornalística continua, perante o senso comum, a passar pelo espelho do real tal como este apresenta-se perante a câmara num breve instante, isto é, o que a foto registra ‘é verdade’, aconteceu e o fotógrafo esteve lá para *testemunhar*”.

Presente desde o século XIX por intermédio de metáforas como “espelho com memória”, “janela para o mundo”, “imagem do sol” e “lápis da natureza”, o discurso da fotografia “automaticamente credível” é controverso. Diferente da pintura e da escultura, a fotografia oitocentista estava baseada na ideia de copiar a realidade sem a interferência do homem, apenas a partir das leis da física e da química. Era impressa pelas “mãos da natureza”, numa espécie de registro automático do mundo. O título do livro de William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, de 1844, traduz crença dominante na capacidade da fotografia carregar em sua essência o aspecto real das coisas dispostas diante da câmara. Com base nessa perspectiva, a fotografia foi usada para reportar guerras, explorar territórios remotos do planeta, registrar a arquitetura de Paris, monumentos de antigas civilizações no Egito, expansão das estradas de ferro em direção ao Oeste americano, obras públicas do império de Dom Pedro II e riquezas naturais e aspectos etnográficos do Brasil. Serviu como instrumento de observação científica e auxílio à masturbação por meio de imagens pornográficas. Tornou-se parte integrante de ritos de passagem como nascimento, casamento e morte – ainda hoje sobrevive no sertão nordestino prática de fotografar o morto antes de mandá-lo à sepultura. Nas últimas décadas do século XIX, surgiram indícios iniciais da fotografia na imprensa enquanto também passou a ser aplicada em âmbitos judiciais e áreas da medicina. A fotografia demonstrava enfim enorme aptidão para oferecer ao homem imagens do mundo.

Terrivelmente datada, a introdução de Rachel de Queiroz para *Flagrantes do Brasil*, “álbum” que Jean Manzon lançou em 1955, revela confiança exagerada na câmera fotográfica, considerada pela escritora sinônimo de imparcialidade e precisão científica.

Meus Deus, que grande superioridade tem as imagens sobre as palavras! Imagens dispensam interpretações e comentários, imagens são uma coisa em si, concretas e incorruptíveis. E se as excelentes legendas de Orígenes Lessa enriquecem o álbum – a verdade é que elas não são indispensáveis, que palavras algumas são indispensáveis para explicar o que as imagens já dizem. Elas falam por si, e com que violência, e com que beleza! Dezenas de volumes não diriam sobre o Brasil uma parcela apenas do que elas dizem. [...] Apenas nós tal como somos, nus e crus, nas cidades e na floresta, no sertão, nos rios e no mar. [...] Jean Manzon preferiu não falar. Deixou que o seu depoimento fosse gravado pelo olho da câmera, que não mente, que é de vidro e matéria plástica e metal branco, não tem ouvidos para escutar lisonjas nem mão para receber propinas. É o registro mais veraz que o homem inventou, é o inimigo da mentira trabalhando com luz e papel branco (QUEIROZ, 1950, p. 7).

Mas desde o início do século XX, de modo muitas vezes discreto, manteve-se proposta da “transformação do real” pela fotografia, além da ideia de que o fotógrafo não é neutro, passivo e invisível diante de uma cena. Imaginá-lo atingir um caráter documental “puro” tratava-se de tremenda ingenuidade tanto para uma parcela da crítica quanto para um pequeno número de profissionais. Um deles é Lewis Hine (1987, p. 119). Precursor do fotodocumentarismo social nos anos 1900-10, com obras sobre trabalho infantil e imigração nos Estados Unidos, o fotógrafo e sociólogo problematizava e interrogava o status da fotografia como prova incontestável de um acontecimento. “Essa fé cega na fotografia é frequentemente colocada à prova rigorosa, porque se é impossível para a fotografia mentir, os mentirosos podem fazer fotografias”.

Mais tarde, autores que dedicaram-se à reflexão da imagem fotográfica nos campos da história da arte, semiologia, psicanálise, sociologia e filosofia lançaram em escala planetária discussão a respeito do realismo fotográfico.²² Há abordagens

²² Escritos a partir da segunda metade do século XX, há diversos textos que examinam, em graus variáveis de aprofundamento, a objetividade fotográfica, entre eles *Ontologia da imagem fotográfica* (1958), de André Bazin; *On the Nature of Photography* (1974), de Rudolf Arnheim; *Fotografia e sociedade* (1974), de Gisèle Freund; *Notes sur l'index* (1977), de Rosalind Krauss; *A câmara clara* (1980), de Roland Barthes; *Thinking Photography* (1982), de Victor Burgin; *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1983), de Vilém Flusser; *O ato fotográfico e outros ensaios* (1983), de Philippe Dubois; *The Photograph* (1997), de Graham

complexas, distintas ou mesmo antagônicas. De um lado a corrente realista, que dá prioridade à origem mecânica da imagem fotográfica obtida pelo registro automático da câmera. Representada principalmente por Roland Barthes e André Bazin, defende uma ligação física da fotografia com o mundo de onde foi tirada. Apesar de todas as sutilezas e nuances que carregam, ideias de Barthes (1984), entre elas a do referente fotográfico,²³ e de Bazin (2008), sobre a ontologia da imagem fotográfica,²⁴ ainda hoje servem de inspiração àqueles que fazem apologia da foto-índice como “expressão da verdade”.

De outro lado a tendência antirrealista, com nomes como Victor Burgin e John Tagg, que rejeitam noção de que a foto oferece uma imagem realista a tal ponto que seu significado possa ser tratado como idêntico a um significado pré-existente – e que

Clarke; *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture* (2000), de Barbara Savedoff; e *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning* (2009), de John Tagg.

²³ Em *A câmara clara*, uma ideia fortemente desenvolvida por Roland Barthes (1984, pp. 13, 16, 115, 121 e 129) é a do referente fotográfico: “na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá”. A proposição é transmitida inúmeras e variadas vezes através de expressões como o “referente adere”, “a foto é literalmente uma emanção do referente” e “toda Fotografia é um certificado de presença”. É justamente a partir da afirmação da foto como “emanção de uma realidade passada” (“o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”) que Barthes anuncia uma das teses mais sugestivas do livro: a de que o noema “isso foi” é intrínseco à fotografia. Diversos comentaristas interpretaram a assertiva barthesiana de modo a fundamentar o senso comum ou a maior parte do discurso crítico tradicional de que a fotografia é uma substituição exata da realidade. A exaltação da perfeição da reprodução fotográfica – precisão dos detalhes, nitidez dos contornos, gradação fiel das cores etc. – fez a fotografia ser amplamente considerada capaz de “mostrar o mundo tal como ele é”. Barthes não diz porém que o noema da fotografia é “isso é”, mas “isso foi”. Detalhe importante que torna as coisas mais complexas e nuançadas. Sabine Kriebel (2007, p. 22) afirma: “Declarar que toda fotografia é análoga ou um certificado de presença do passado, como faz Barthes, não é a mesma coisa que insistir que ela oferece uma paridade, uma relação não distorcida (indexical) com o mundo, como mais tarde analistas teriam feito Barthes dizer”. Kriebel recorre à etimologia para mostrar que o significado original da palavra “análogo” é o de algo que é parecido ou similar, sem necessariamente exprimir exatidão. Ela inclusive cita um trecho de *A câmara clara* onde o próprio Barthes (1984, p. 132) afirma não considerar “a foto como uma ‘cópia’ do real – mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte”. Portanto, a fotografia é um índice, um traço de um lugar, uma pessoa, um objeto ou um acontecimento que “existiu” num dado momento.

²⁴ Na análise de André Bazin, também interessado em identificar a “essência” da fotografia, prevalece a lógica da semelhança (da mimese, do ícone) sobre a da existência do vestígio (do traço, do índice). Bazin apoia-se na conexão análoga entre fotografia e mundo para proclamar o cinema como uma das artes ou modos de representação mais realistas – aspecto importante para auxiliá-lo na defesa de que a linguagem cinematográfica deveria respeitar a “duração” dos elementos constitutivos de uma situação, privilegiando a reprodução do *continuum* da vida e não a montagem, vista como a “negação” do cinema. Num discurso semelhante ao de William Henry Fox Talbot mais de um século antes da publicação do ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin trata a fotografia como um “fenômeno natural” capaz de oferecer uma imagem do referente automaticamente, sem a interferência criativa do homem. “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, seguindo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno” (BAZIN, 2008, p. 125). O autor considera a foto um meio de colocar “alguma coisa” diante do espectador e não simplesmente uma forma de representação. Na opinião dele, a “objetividade essencial” da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica – daí denominar-se “objetiva” o conjunto de lentes que constitui o “olho fotográfico” em substituição ao olho humano. “Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito dos nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade”, afirma Bazin (2008, pp. 125, 126).

ao leitor resta simplesmente a tarefa de consumir a informação visual, sem questionamentos. Um argumento fundamental de Burgin (1982) é o de que a fotografia nunca é neutra, pois está sempre inscrita em algum nível de sistema de poder. Sua qualidade de documento é mais retórica, institucional e estratégica do que ontológica. Tagg (1993) segue o mesmo raciocínio ao afirmar que o que faz uma foto ser aceita como registro autêntico não é a suposta imparcialidade do aparelho, mas sim a capacidade que determinadas instituições e autoridades têm de conferir à imagem a chancela de evocar a “verdade”, de legitimar os fatos. Na opinião dele, o Estado investe autoridade à câmera a partir de um regime que mantém o documento sob controle.²⁵

Uma terceira via sobre o “efeito do real” na fotografia procura enfatizar o aspecto de que a “objetividade” revelada pelo aparelho é sempre produto da personalidade, sensibilidade, criatividade e modo de ver do fotógrafo. “Toda fotografia reflete um ato consciente e deliberado por parte do fotógrafo, ela própria reflexo de um complexo vocabulário cultural e sistema de valores”, afirma Graham Clarke (1997, p. 217). Um depoimento de Tim Gidal, ligado ao período moderno do fotojornalismo, ilustra a percepção de que a câmera, ao mesmo tempo que registra informação, expressa valores e documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade, deixando transparecer na imagem seu estado de espírito e ideologia.

O repórter genuíno – e a esse respeito queremos dizer o raro fenômeno do fotojornalista apaixonadamente comprometido – vivencia pessoalmente o que capta no filme: sorrisos e lágrimas, alegria e tristeza, tragédia e comédia. É apenas através dessa experiência subjetiva de fatos objetivos que o repórter-fotográfico pode tornar-se uma testemunha de seu tempo. Seu estado de prontidão e dom de observação

²⁵ John Tagg (1993, p. 64) afirma: “Como o Estado, a câmera nunca é neutra. As representações que produz são altamente codificadas e o poder que exerce não é nunca dela própria. Como um meio de registro, ela chega na cena vestida com uma autoridade particular para aprisionar, produzir uma imagem e transformar a vida diária. Um poder para ver e gravar. Um poder de vigilância que efetua uma completa reversão do eixo político de representação que tem confundido tantos historiadores. Não é o poder da câmera mas o poder do aparato do Estado que a posiciona e assegura a autoridade das imagens construídas para sustentar-se como evidência ou registrar a verdade”. Tagg discorre sobre as relações entre fotografia e poder a partir do uso da foto como documento, evidência e registro em tribunais de justiça, delegacias de polícia, órgãos de emissão de passaportes, carteiras de identidade e de motorista, hospitais, redações de jornais etc. Analisa ainda a questão por meio de um marco da história do documentarismo fotográfico: a Farm Security Administration (FSA). A principal função da FSA, coordenada por Roy Striker e que reuniu fotógrafos talentosos como Walker Evans, Dorothea Lange e Artur Rothstein, era produzir imagens para ilustrar e comprovar relatórios oficiais do governo do presidente Franklin D. Roosevelt sobre as condições de vida dos agricultores atingidos pela Grande Depressão americana dos anos 1930. Era sobretudo um sistema de propaganda governamental que contava com a colaboração da imprensa para divulgar informações. Havia fotografias construídas para criar significados que transcendessem ao que era mostrado com intuito de sensibilizar a população sobre o drama dos trabalhadores rurais. O programa demonstra como a capacidade da fotografia de evocar a “verdade”, moldar e influenciar o comportamento das pessoas está baseada em aparatos institucionais e práticas sociais e não apenas na relação “natural” da câmera com os fatos.

distinguem seu trabalho do de outros – não como um artista, mas relacionado ao artista pela virtude do talento de uma observação criativa (GIDAL, 1973, p. 6).

Um determinado ponto de vista é singular e muda de fotógrafo para fotógrafo. Barbara Savedoff (2000, p. 87) garante: “Na verdade, as fotografias podem estar longe da objetividade na forma como apresentam um assunto. Ao escolher o ângulo da câmera, iluminação e enquadramento, o fotógrafo influencia a maneira como o assunto será visto”. Martha Rosler (apud KEMBER, 2003, p. 202) diz que qualquer representação, mesmo uma fotográfica, apenas constrói uma “imagem-ideia” do real. “Uma fotografia das pirâmides é uma imagem-ideia *das* pirâmides, não as pirâmides”. No entanto, a autora considera isso uma questão delicada para o fotojornalismo, que apoia-se na ideologia ambiente da fotografia como reprodução fiel do real. “Este é um assunto particularmente espinhoso para os fotojornalistas que sustentam-se, ética e profissionalmente, no status de verdade da fotografia e em alguns casos lançam mão de uma ginástica semântica e lógica para defendê-lo” (ROSLER apud KEMBER, 2003, p. 202).

Como escreveu John Szarkowski (2003, p. 99) no catálogo da exposição *The Photographer's eye*, no museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1964: “A primeira coisa que o fotógrafo aprendeu foi que a fotografia lidava com o real. Ele não apenas tinha que aceitar esse fato, mas valorizá-lo. A menos que o fizesse, a fotografia o venceria”. Em suma, não há consenso nesse ponto. Em parte porque alguns insistem em denunciar um desgaste inegável da noção da fotografia como representação fiel do real; em parte porque outros continuam a depositar expectativas de que o registro fotográfico, mesmo não sendo automaticamente prova incontestável, é capaz de oferecer ganho de credibilidade à produção fotojornalística.

2.1.2 Repórter-fotográfico: intérprete criativo da realidade

A proposição de Fred Ritchin de que o fotógrafo deve interpretar um acontecimento no lugar de transcrevê-lo pode ser reforçada por conceitos e métodos de trabalho ligados à história do fotojornalismo e do cinema documentário. Uma qualidade moral advinda de Eugene Smith, autor de marcos da fotografia moderna,

ensina que a honestidade é mais importante do que uma suposta objetividade. Um dos principais destaques da revista *Life*, o fotógrafo não hesitava em dirigir personagens para produzir ensaios de cunho humanista e dotados de caráter interpretativo. Além da fotorreportagem de Smith, discute-se a seguir características do cinema documental moderno que estabelecem conexões com trabalhos ligados ao fotojornalismo expandido. Por exemplo, a obra de Jean Rouch, um dos criadores do cinema verdade, que apostava na ideia de intervenção e na recusa de uma visão rígida dos acontecimentos filmados, pode ser inspiradora para fotojornalistas interessados em desconstruir a noção de transparência da representação fotográfica.

2.1.2.1 ‘Honestidade, sim! Objetividade, não!’

Eugene Smith, a exemplo de seu contemporâneo Tim Gidal, não procurava prender-se ao mito da objetividade fotográfica para sustentar sua produção jornalística. Pelo menos três décadas antes da *Correspondance new-yorkaise* de Raymond Depardon, o americano, que considerava a fotografia uma tomada de posição humanística diante do mundo e não simples reflexo de um assunto tratado de forma anônima e objetiva, tentou remover do jornalismo a palavra “objetividade”. Além disso, usou a imagem fotográfica como instrumento de luta, uma “pequena voz que pode conduzir um indivíduo a escutar a razão”. Seus ensaios mais famosos são discursos apaixonados, não apenas testemunhos. “Ele é o defensor das causas obscuras e coragens anônimas; é sobretudo aquele que denuncia por meio das imagens, com uma ira que não será desmentida, a guerra, a miséria, a injustiça” (JOHNSON, 1995, p. 7).

Smith colocava-se numa posição de autor, absoluto das escolhas relacionadas às fotos, *layout* da página, texto e modo de abordar o tema. No entanto, reivindicar uma situação de soberania total no processo de uma reportagem fotográfica resultava numa relação conflituosa com a direção da *Life*, que ele abandonou após sete anos de colaboração e mais de cinquenta ensaios. Alguns deles – *Country Doctor* (1948), sobre o trabalho de um médico numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos; *Spanish Village* (1951), que mostra a vida num povoado espanhol durante a ditadura de Francisco Franco; *Nurse Midwife* (1951), a respeito da batalha da enfermeira negra

Maude Callen contra o racismo na Carolina do Sul; e *A Man of Mercy* (1954), consagrado ao doutor Albert Schweitzer na África equatorial – tornaram-se símbolos legítimos da fotorreportagem.

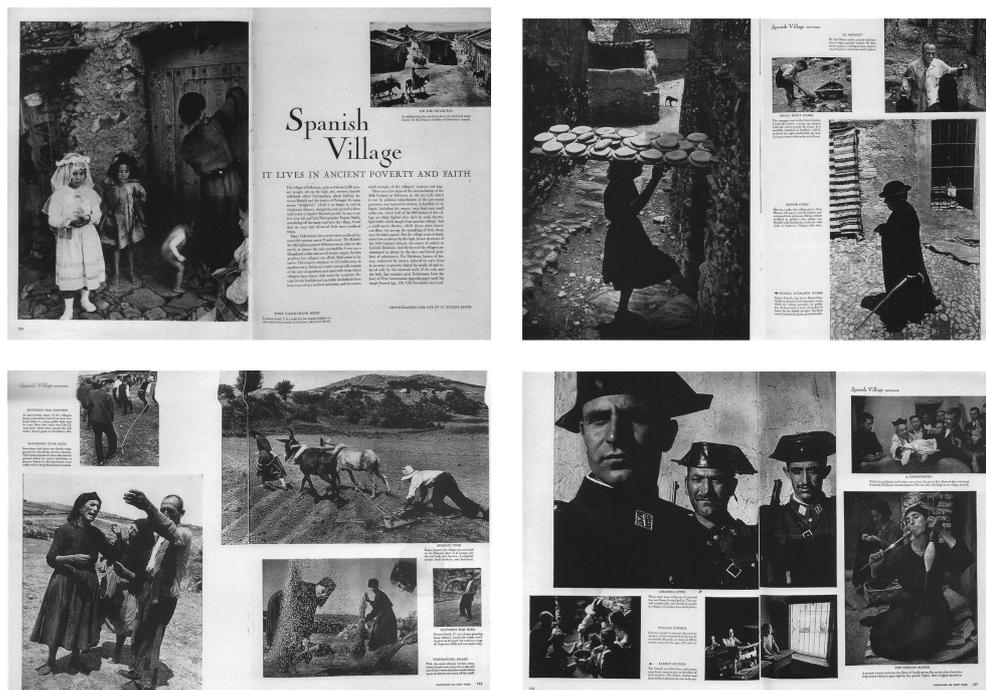
A imersão total no contexto social do assunto era condição *sine qua non* para Smith, que geralmente dedicava vários meses para a atividade de campo, incluindo pesquisa para encontrar localidade ou personagem adequado para o desenvolvimento de uma narrativa aprofundada. *Nurse Midwife* é um exemplo. Ele fez diversas viagens e entrevistas antes de selecionar Callen, enfermeira-parteira que atendia pacientes pobres no sul dos Estados Unidos. O fotógrafo também não considerava nenhum crime montar uma cena para revelar a “verdade de uma realidade”. Em 1950, encarregado de reportagem sobre a indústria britânica, considerada obsoleta e que desde o final da Segunda Guerra Mundial enfrentava grave crise econômica, Smith imaginou uma situação para sublinhar o conflito entre trabalho tradicional e moderno. No País de Gales, fotografou um caminhão de cimento bloqueado numa estrada estreita por um rebanho de gado. Tanto o veículo quanto os animais foram alugados pelo autor.²⁶

“Eugene Smith foi capaz de desenvolver uma maneira de trabalhar que lhe permitiu atravessar os limites da estrita neutralidade do documentário – se tivessem verdadeiramente sempre existido – para transformar-se numa espécie de inventor/roteirista da realidade”, diz Gilles Mora (1998, p. 13). *Spanish Village* talvez o melhor exemplo do Smith “inventor/roteirista”. Ele primeiramente percorreu o interior da Espanha durante dois meses, até encontrar localidade apropriada para servir como instrumento de crítica à pobreza e ao medo instaurados pelo regime fascista de Franco. Escolheu um povoado chamado Deleitosa, onde viveu durante um ano. Num relacionamento intenso com os habitantes, orquestrou um quadro de uma sociedade arcaica, vítima de graves problemas econômicos. Sob comando do fotógrafo, os aldeãos representaram para a câmera suas atividades cotidianas. Em imagens cuidadosamente elaboradas, é possível ver uma mulher carregando tábua de pães na cabeça ou um panorama de Deleitosa onde pessoas caminham pelas ruas

²⁶ Eugene Smith não era o único que montava cenas e dirigia personagens na elaboração de fotorreportagens. A fotógrafa Lisette Model, por exemplo, costumava usar figurantes em suas fotografias e Robert Doisneau contratou um casal para encenar, em 1950, a famosa *Baiser de l'Hôtel de Ville*, em Paris. No Brasil, Jean Manzon, do *Cruzeiro*, construía imagens a partir da organização prévia das cenas, onde tudo era diligentemente arquitetado, incluindo gestos dos personagens. “Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que constrói com base na manipulação de procedimentos formais, utilizados para reforçar o caráter opinativo que confere ao seu trabalho” (PEREGRINO, 1991, p. 86).

conduzindo animais de carga – existem cópias-contato que mostram os “atores” em diversos *takes*. “Ele explicou mais tarde que os moradores foram convidados a continuar suas rotinas normais, talvez apenas para fazê-las melhor e certamente mais vezes” (HILL, 1998, p. 338).

Além de transformar camponeses em atores, Smith mesclou iluminação natural com artificial para produzir resultados dignos de um *set* de filmagem, estabelecendo uma relação entre pintura clássica e fotografia. A imagem do velório de um velho campesino é uma clara referência à pintura flamenga, como a de Rembrandt. Para obter efeito dramático, pediu que seu assistente instalasse um flash próximo a uma vela para intensificar a luz que iluminava o ambiente onde seis mulheres velavam o morto.²⁷ Uma das três fotografias feitas no local foi aberta em página dupla no fechamento da fotorreportagem, que trazia ao total dezessete imagens em dez páginas (*fig. 9*). O êxito da edição levou a *Life* a publicar caderno especial com as melhores fotos de *Spanish Village*.



²⁷ Jorge Pedro Sousa (2000, p. 135) informa que existe a suspeita que o homem, apesar de extremamente doente, ainda estaria vivo quando foi velado.



Fig. 9: *Spanish Village*, Eugene Smith, 1951

As intervenções de Smith eram muito transgressoras para o fotojornalismo da época, pautado pelos princípios estabelecidos pelos manuais americanos publicados na década de 1930²⁸ – mesmo hoje seria duramente criticado pelos adeptos da neutralidade e seguramente desclassificado num concurso de fotojornalismo. Com habilidade e inteligência, procurava driblar o problema introduzindo a ideia do “ponto de vista” do autor. Assim, o reconhecimento de um ângulo pessoal, tanto explícito quanto implícito, era um “selo de autenticidade” na relação entre fotógrafo, realidade e leitor – a aprovação do público contribuía para justificar sua metodologia. A exatidão chegaria à fotorreportagem por meio de uma “verdade moral”, mais fundamental do que uma “verdade objetiva”, pois combinava visão íntima e intervenção na realidade. Em 1948, Smith anunciou seu credo ao fazer uma defesa da honestidade em detrimento de uma “falsa objetividade”.

A maioria das histórias fotográficas requer uma certa medida de produção, rearranjo e direção para dar coerência pictórica e editorial às imagens; aqui o repórter-fotográfico pode ser seu mais criativo eu, e feito isso pelo propósito de uma melhor tradução do espírito da realidade, é completamente ético. [...] Aqueles que acreditam que a reportagem fotográfica é “seletiva e objetiva”, mas que não pode interpretar o assunto fotografado, demonstram completa falta de compreensão dos problemas e do próprio funcionamento dessa profissão. O repórter-fotográfico não pode ter nenhuma outra abordagem além da pessoal, e é

²⁸ “Obras didáticas” como *News Photography* (1932), de Jack Price, *Press Photography* (1936), de James Kinkaid, e *Pictorial Journalism* (1939), de R. Ellard, J. Mills Jr. e L. Vitray, fixavam que a estética era uma qualidade secundária no trabalho do fotógrafo. No entanto, essa concepção adequa-se mais facilmente à produção de jornais diários do que a de revistas como *Life*, que publicavam fotorreportagens procurando equilibrar forma e conteúdo.

impossível para ele ser completamente objetivo. Honesto, sim! Objetivo, não! (SMITH apud MORA, 1998, pp. 13, 14).

A óptica de Smith era apenas parcialmente perceptível para o público. Seus métodos de produção e pós-produção no laboratório²⁹ eram praticamente impossíveis de serem identificados pelos leitores da *Life* e de livros como *Minamata*,³⁰ embora tenham sido tema para biógrafos e alvo de polêmica entre puristas do fotojornalismo. O fotógrafo não deixava de transmitir portanto uma “impressão de realidade”. Isso evidentemente contribuiu para ressaltar seus valores humanistas, que apresentam reflexos indiscutíveis na obra de nomes como Eugene Richards e Sebastião Salgado. Esses valores aparecem agora revigorados no repertório de fotojornalistas como Samuel Bollendorff, Philippe Brault e Guillaume Herbaut, que realizam trabalhos multimídia.

Fundadores do coletivo L’Œil Public, Bollendorff, Brault e Herbaut são autores de *Voyage au bout du charbon* (2008), *Prison Valley* (2010) e *La Zone* (2011), que marcam a pequena história do webdocumentário. Ao tratar de temas sociais, eles mantêm viva a tradição da fotorreportagem humanista ao levá-la para a multimídia. Além do trabalho minucioso e do compromisso ético com os retratados, os franceses têm em comum com Smith o desdém pela cartilha da objetividade fotográfica, repleta de sentenças como “não mexa em nada”, “use a luz disponível” e “não procure realçar a cena”. Buscam tratar os temas sob uma perspectiva interpretativa, às vezes inclusive promovendo *mise en scènes* e interferências na confecção de fotografias ou vídeos. Com total desembaraço, Brault conta que é comum recorrer a encenações para fotografar ou filmar, mas sem desconsiderar a realidade diante do aparelho.

Se, por exemplo, filmo num café e o cardápio está aqui, posso me permitir, se achar que o enquadramento ficará melhor, de colocá-lo ali. Isso não altera a realidade. Porque o cardápio, de todo modo, continua sobre a mesa. Mas a imagem fica melhor assim. Dessa forma, faço uma pequena *mise en scène*. Mas é

²⁹ Eugene Smith copiava suas próprias fotografias. Ele as manipulava (intensificava efeitos, acentuava contrastes, destacava traços das figuras etc.) com objetivo de expor sentimentos e intenções de modo mais efetivo. Um caso conhecido é um retrato do médico Albert Schweitzer, que integra *A Man of Mercy* (1954). A mão e o serrote que aparecem no canto direito inferior da imagem foram acrescentados a partir de um segundo negativo para dar “coerência pictórica” à fotografia. É uma técnica semelhante a de autores do século XIX, entre eles Oscar Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson, que combinavam negativos para criar imagens alegóricas.

³⁰ Após sua saída conturbada da *Life* em 1955, Eugene Smith dedicou-se a projetos documentais. *Minamata*, do início da década de 1970, é considerado o mais impactante. O fotógrafo documentou a vida dos moradores de uma aldeia pesqueira japonesa vítima dos efeitos letais de uma criminoso poluição industrial de mercúrio. O trabalho, um dos mais notáveis do documentarismo fotográfico, é um manifesto ecológico e humanista.

uma pequena *mise en scène* na medida que é unicamente para oferecer uma melhor imagem ao espectador. É preciso que ela esteja ao serviço da história (BRAULT, 2014).

O processo criativo do autor de *Prison Valley* é notoriamente assumido como uma forma necessária de interpretação da realidade, de expressão de um ponto de vista sobre uma determinada situação. Brault (2014) considera esse assunto uma espécie de tabu entre os fotógrafos que têm no “real” um companheiro de trabalho. Segundo ele, muitos fotógrafos, e também documentaristas cinematográficos, não admitem tocar na realidade. “Isso geralmente é falso. É preciso ser honesto e dizer que atuamos nessa profissão porque somos apaixonados pela imagem. E se amamos fazer imagem, procuramos fazê-la da melhor forma possível”. É pouco frequente ver um fotojornalista, além de revelar seu método de trabalho, afirmar sem subterfúgios ou meias palavras que o real, normalmente visto como intocável, é um fetiche.

No cinema documentário isso é menos impactante, embora possa ainda causar espanto. É o caso de *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles. O filme mostra o cineasta numa autorreflexão sobre aspectos relacionados às filmagens que realizou do mordomo de sua família, em 1992. Salles é implacável consigo mesmo. Mostra-se autoritário, irritado, apressado e incapaz de interagir de modo efetivo com Santiago. Exibe artifícios na construção dos quadros e manipula falas do personagem. “Santiago, vai de novo. Não olha pra gente. Não olha!”, ordena numa das sequências. Ou, também impaciente: “Fala logo que estamos com um pouco de pressa”. O documentarista afirma, em *off*: “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”. Na opinião de Consuelo Lins (2008, p. 143), *Santiago* tem uma capacidade forte de “perturbar a crença do espectador naquilo que ele está assistindo, de destilar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível provocada pela forma do filme.”

2.1.2.2 No cinema, tratamento criativo da realidade

Boa parte dos fotógrafos interessados na expansão do fotojornalismo aproxima-se, em maior ou menor grau, do documentarismo cinematográfico. Ora por

causa de procedimentos de trabalho de cineastas, ora devido ao fato de que o cinema documental relaciona-se com a “realidade” de maneira mais flexível que a fotografia de imprensa. Enquanto uma parcela dos fotojornalistas ainda apoia-se em máximas como a de que a fotografia funciona como garantia irrefutável de autenticidade, documentaristas consideram ultrapassadas formulações como a de que a imagem produzida pela câmera registra a “presença do real” ao constituir “automaticamente uma imagem do mundo exterior”. Até mesmo uma afirmativa feita mais de oitenta anos atrás por John Grierson, declarado pai do documentarismo clássico, parece, ao menos em tese, compatível com a *démarche* de autores como Samuel Bollendorff, Philippe Brault e Guillaume Herbaut. Segundo Grierson (1946, p. 79), que considera o documentário o tratamento criativo da atualidade, o documentarista é um artista dotado de apurado senso estético para transformar “fatos diários em drama e problemas em poesia”.

Um dos nomes mais importantes do documentarismo britânico³¹ e o primeiro a usar a palavra “documentário” para identificar um gênero cinematográfico,³² ele acredita que é absolutamente necessário para o documental “passar do plano de uma simples descrição do material natural para o seu arranjo, rearranjo e remodelação criativa”. Num artigo publicado em 1926 pela revista *Motion Picture News*, Grierson (apud AITKEN, 1990, p. 68) argumenta que o cinema, não sendo “intrinsecamente mimético”, é um meio onde articulam-se suas “propriedades imanentes” para levar ao espectador uma “impressão ilusória de mimese”. “*Visual storytelling* [...] envolve manipulação do personagem, da atuação e da direção como num drama legítimo, envolve a manipulação do tempo como na música, [...] envolve a manipulação da sugestão visual e da metáfora visual como na poesia”. A obra de Robert Flaherty,

³¹ O movimento documentarista britânico refere-se a um grupo de realizadores e a um conjunto de filmes e textos que surgiram na primeira metade do século XX, no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. John Grierson (1946, p. 79) não estava interessado no que poderia ser chamado de “jornalístico”. Diretor de *Drifters* (1929), filme sobre a atividade desenvolvida pelos pescadores de uma pequena vila na Escócia, ele apostava no documentário como instrumento para a educação do público. Dotar o cinema documental de caráter pedagógico era uma forma de auxiliar a social democracia da Inglaterra a adquirir aspecto “emocionalmente real”. Isso torna-se evidente a partir de 1927, quando Grierson passa a trabalhar para o Empire Marketing Board Film Committee, organização governamental inglesa dedicada à propaganda. John Tagg (2009, p. 67) afirma que o “uso diretivo” do filme proposto pelo diretor estava aliado aos interesses do Estado. Segundo Tagg, Grierson usou o documentário como estratégia discursiva voltada sobretudo para a promoção da integração social e do exercício da cidadania.

³² John Grierson empregou o termo “documentário” num artigo publicado pelo *New York Sun*, em 1926, a respeito de *Moana*, filme de Robert Flaherty sobre uma tribo na Polinésia. Forsyth Hardy (1946, p. 11) explica que a expressão era derivada de *documentaire*, termo francês para designar “filmes de viagem”. Ainda de acordo com Hardy, em poucos anos a expressão utilizada por Grierson passaria a representar amplamente os filmes de caráter social.

segundo o próprio Grierson,³³ é emblemática da proposta de que a técnica cinematográfica deveria ser usada de modo criativo, mesmo implicando “arrumar” o assunto para a câmera.

Toma-se aqui o clássico exemplo de *Nanook of the North* (1922), primeiro longa-metragem documental e que marca o advento do filme etnográfico – gênero que Flaherty continuaria a desenvolver em *Moana* (1926) e *Man of Aran* (1934). Parte do drama de *Nanook*, que tematiza a tradição épica da luta do homem contra as forças da natureza, foi encenado pelos próprios personagens, uma típica família de esquimós da baía de Hudson, no território canadense. Com a ajuda de alguns habitantes locais que havia treinado como assistentes técnicos, Flaherty registrou durante um ano a vida de Nanook e sua batalha por comida e abrigo. O diretor, que adotava técnicas da ficção cinematográfica, solicitava que o esquimó interpretasse situações do cotidiano e atividades relevantes para sua sobrevivência, como caçar um lobo marinho com arpão. Dessa forma expressava o que havia aprendido com os esquimós (ele passou vários anos explorando depósitos minerais na região) e o que o espectador deveria saber a respeito de um povo e modo de vida, que na época estavam em via de extinção.³⁴

Grierson e Flaherty são considerados os principais representantes do que passou a ser chamado de “documentário clássico”, filmes expositivos sobre homens exemplares e grandes acontecimentos. Esse tipo de documental estrutura-se a partir de argumento apresentado por narração em *off*, ilustrado por imagens e exemplificado ou comprovado por entrevistas. A voz-*off*, condizente com a norma culta da gramática e que conhece tudo a respeito dos personagens e situações mostradas na tela, foi instituída pelo documentarismo britânico após invenção do cinema sonoro, no início dos anos 1930 – em *Nanook*, filme do período mudo do cinema, textos curtos entre as imagens desempenham a função do narrador, que nunca aparece em cena.

A montagem do modelo clássico elimina qualquer referência ao processo de produção, seleção e organização dos acontecimentos filmados e estrutura o filme a partir de uma narração – “a voz do saber” – que desenvolve uma ideia geral de maneira linear,

³³ “Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário”, afirma John Grierson (1946, p. 81). Segundo Grierson, Flaherty era capaz de “dominar” o material na locação ao imergir na vida de seus personagens “por um ano, talvez dois”, além de viver na intimidade de “seu povo” até que a história fosse contada “por si mesma”. Grierson considerava o americano um de seus diretores preferidos.

³⁴ “Sua vida é uma luta constante para não morrer de fome. Nada cresce; ele deve depender inteiramente do que é capaz de matar; e tudo isso ainda tendo que enfrentar o mais terrível dos tiranos – o amargo clima do Norte”, diz Robert Flaherty (apud LEWIS, 1979, p. 8).

dentro de uma lógica causa-efeito e problema-solução. Essa voz interpreta o que vemos nas imagens e fornece ao espectador o significado do comentário; [...] reforçando, justificando ou comprovando a ideia central, sem ambiguidades (LINS, 2004, p. 69).

Nos anos 1950, quando o documentarismo agonizava em salas vazias e a ficção hollywoodiana consolidava-se como forma hegemônica de cinema, o modelo britânico de Grierson, envolto numa insistente ideologia realista, foi extremamente criticado por uma geração de jovens autores interessados em desenvolver outros métodos de produção. Na virada para a década de 1960, três práticas inovadoras tiraram o documental de um estado de paralisia: o filme ensaístico de Chris Marker (*Lettre de Sibérie*, 1958), o cinema direto de Robert Drew (*Primárias*, 1960) e o cinema verdade de Jean Rouch (*Crônica de um verão*, 1961). Com olhares críticos e pessoais, esses autores foram responsáveis pela fundação do documentário moderno ao questionarem boa parte das normas sobre as quais apoiavam-se os “filmes de atualidade”,³⁵ entre elas preocupação excessiva em transmitir informação ao espectador e alto grau de autoridade da voz-off. A seguir, algumas breves considerações sobre as obras de Marker, Drew e Rouch.

Lettre de Sibérie renovou a relação entre texto e imagem no cinema ao mostrar como a palavra pode conferir diferentes significados a uma mesma sequência de um filme. O exemplo mais famoso é o da tomada realizada na cidade soviética de Yakutsk exibida três vezes com três diferentes comentários de Marker. O primeiro é uma apologia ao governo comunista e destaca homens que trabalham com entusiasmo na construção de um lugar moderno; o segundo é uma crítica ao mesmo regime e

³⁵ São exemplares dos “filmes de fatos” trabalhos realizados por cineastas itinerantes, viajantes, exploradores e cientistas interessados em temas como expedições a regiões inóspitas como Polo Sul; pesquisas científicas com apelo popular; profissões pitorescas; esportes e natureza. Exibidos no circuito comercial, obras como *Night Mail* (1936), *The City* (1939), *The Battle of San Pietro* (1943) e *Victory at Sea* (1954) contribuíram para instalar forte “efeito do real” no cinema documental ao considerar a imagem cinematográfica um meio de representação da realidade. Nesse tipo de documentário, que Bill Nichols (1991) classifica de “expositivo”, o assunto é endereçado diretamente ao espectador através de uma voz-off que faz uma consideração sobre o “mundo real”. O emissor dessa voz pertence a um universo sonoro e visual não especificado. Cabe então à imagem (baseada por exemplo na presença física do personagem) ilustrar ou mesmo atestar a autenticidade do que é informado pela voz-off. A captura direta da “realidade” é também o princípio do cinejornal, que antes do longa-metragem exibia o “registro jornalístico dos fatos”. O cinejornal foi durante décadas um importante meio de informação e de contato do público com a não-ficção cinematográfica até entrar em declínio com a chegada da televisão e praticamente desaparecer por volta dos anos 1980. Concentrava-se basicamente em dois tipos de eventos: fenômenos sociais convencionais (desfiles militares, cerimônias comemorativas, eventos esportivos, funerais de personalidades políticas e artísticas etc.) e catástrofes (terremotos, inundações, desastres ferroviários e acidentes aéreos). Raramente preocupava-se com fatos sociológicos e não mergulhava fundo no cotidiano da sociedade, preferindo noticiar de modo superficial eventos especialmente produzidos para serem exibidos ao público ou que causavam grande comoção social. Além disso, o cinejornal muitas vezes abandonava caráter supostamente objetivo e não-interpretativo para servir como instrumento de propaganda política.

qualifica Yakutsk como sombria e miserável, com trabalhadores sob situação escrava; o terceiro é equilibrado e informa que os soviéticos esforçam-se para melhorar as condições de vida na cidade. Cada texto não apenas cria interpretações diferentes, legitimadas de modo convincente pela imagem, mas também aponta para detalhes presentes na cena – num relato, um carro luxuoso domina a situação; noutro a voz-off chama atenção para um homem com um olho machucado. Essa série de leituras explicita a impossibilidade de qualquer objetividade diante da imagem. André Bazin (apud CORRIGAN, 2004, p. 55), um dos maiores críticos da história do cinema, escreveu em 1958: “*Lettre de Sibérie* não se parece com nada que já tenhamos visto antes em filmes com um viés documentário”.

A proposta do cinema direto era reduzir ao mínimo a intervenção da câmera e evitar recursos do documentário clássico, como a entrevista e a voz-off. *Primárias* mostra os senadores John Kennedy e Hubert Humphrey pelo interior dos Estados Unidos durante campanha para a indicação do Partido Democrata às eleições presidenciais de 1960. Influenciado pelo fotojornalismo da *Life*, onde havia trabalhado como repórter, Drew queria promover uma nova forma de “jornalismo filmado”. Ele acreditava que os avanços tecnológicos (aparelho portátil com som sincronizado) possibilitavam registrar acontecimentos como se não houvesse nenhuma câmera no local. Dois exemplos: o cinegrafista Richard Leacock filma Humphrey cochilar durante viagem de carro; muito próxima ao corpo de Kennedy, a câmera acompanha, num longo plano-sequência, o candidato atravessar multidão de eleitores a caminho de um palanque. A utopia era filmar “a vida como ela é vivida”. Para isso os integrantes do cinema direto procuravam documentar aquilo que estava em curso, sem interferir ou pedir para alguém repetir uma ação.

Ao longo do tempo o cinema de observação perdeu força. Ideias como “não recriar a vida para a câmera”, “objetivismo extremado” e “não-interferência” foram quase totalmente desacreditadas. No entanto, alguns fundamentos ainda podem ser vistos em obras recentes como *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles. Boa parte do filme é composto de cenas privadas da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República em 2002, captadas em catorze estados brasileiros. A exemplo do diretor de *Primárias*, Salles convenceu o candidato a deixá-lo entrar em

carros, quartos de hotéis, salas de reuniões, bastidores de programas televisivos etc. Nenhuma pergunta é feita a Lula e a equipe apenas observa.³⁶

Crônica de um verão, também realizado com os recém-lançados aparelhos que permitiam gravar na rua com imagem e som sincrônicos, é o filme-chave do cinema verdade, que utiliza procedimentos distintos do cinema direto. Enquanto o cinema direto não permite participação do documentarista na ação e não utiliza voz-off, o cinema verdade registra presença do cineasta na cena e usa técnica da entrevista. De acordo com a definição clássica de Henry Breitrose, um é *fly-on-the-wall* (“mosca na parede”), a câmera observa sem ser percebida; outro é *fly-in-the-soup* (“mosca na sopa”), a câmera está no centro do assunto. Inspirado em Flaherty e Dziga Vertov,³⁷ dois documentaristas de estilos distintos, Rouch procura interagir de modo direto com as pessoas que filma.

Isso é notável em *Crônica de um verão*. Logo no começo do filme, o diretor aparece numa conversa informal com uma jovem francesa (Marceline Loridan) nas ruas de Paris. Na cena seguinte a moça é vista entrevistando pedestres sobre o tema da “felicidade” – fio-condutor do documentário, feito em colaboração com o sociólogo Edgar Morin. Rouch também intervém diretamente no processo de filmagem, por exemplo ao reunir os participantes (todos amigos da dupla) para exibir o material filmado e ouvir o que achavam do resultado. Eles demonstram insatisfação com suas atuações diante da câmera. As reações são gravadas e constituem uma espécie de clímax de *Crônica de um verão*, que termina com o cineasta e o sociólogo discutindo

³⁶ O primeiro longa-metragem de Raymond Depardon – *50,81%* ou *Une partie de campagne* (1974) – é uma espécie de homenagem ao cinema de autores como Robert Drew, Richard Leacock e D.A. Pennebaker (*Don't Look Back*, 1967). Assim como Drew e mais tarde João Moreira Salles, Depardon seguiu de perto os passos de um candidato à presidência da república. Em 1974, o cineasta acompanhou Valéry Giscard d'Estaing na campanha que o levaria à presidência da França. O filme permaneceu proibido pelo próprio d'Estaing durante 28 anos.

³⁷ Jean Rouch foi marcado pelo documentário encenado de Robert Flaherty, que não via o menor problema em misturar registro e recriação nos filmes (DI TELLA, 2005, p. 76). Também foi influenciado pelo *cine-olho* de Dziga Vertov, cinegrafista que após a Revolução Russa de 1917 tornou-se responsável pelo *Kino-Pravda* (*Cinema Verdade*), órgão oficial do governo soviético. Totalmente devotado ao documentário e convicto da não-ficção cinematográfica, Vertov não compactua do procedimento de encenação usado por Flaherty, além de recusar um cinema de puro divertimento, incapaz de discutir realidades políticas e sociais. Ele usa o cinema como instrumento de compreensão do mundo, distinto do filme americano de aventura, dotado de um “dinamismo espetacular” mas “sem fundamento, banal”. Assim como seus colegas Serguei Eisenstein, Vsevolod Poudovkine e Alexandre Dovjenko, Vertov interessa-se por um cinema de teor político-revolucionário, com capacidade para exibir uma sociedade nascida após a revolução leninista-trotskista. Seu método é pautado numa doutrina radical do realismo cinematográfico, que recusa tudo que não seja retirado do fluxo da vida – caso contrário o “valor documental” da obra estaria perdido. A câmera é uma aliada importante nessa tarefa. *Um homem com uma câmera* (1929) é o exemplar máximo do *cinema verdade* de Vertov. O filme não tem história nem atores num *set* de filmagem. Simplesmente mostra variados aspectos de cidades soviéticas, onde as pessoas aparecem vivendo naturalmente sua cotidianidade nas ruas, no trabalho, nos esportes etc. Para Vertov, a câmera é uma extensão do olho humano e o cineasta não tem nenhuma “tarefa criativa” para realizar antes da montagem do material factual. Em *Um homem com uma câmera*, a noção de montagem é de fato importante – aliás uma noção preponderante da escola soviética dos anos 1920.

o resultado da “experimentação” enquanto caminham pelo Museu do Homem, templo da etnografia na França.

A intervenção explícita de Rouch evidencia a impossibilidade de alcançar um real bruto, além de deixar claro que a câmera interfere nas situações e nos personagens, que reagem a sua presença. “O mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação”, afirma Consuelo Lins (2007, p. 239) ao comentar a obra de Eduardo Coutinho, que sofreu influência do cineasta-etnógrafo em filmes como *Cabra marcado para morrer* (1984), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). Ao mesmo tempo é possível associar a ideia de “compartilhamento da visão dos acontecimentos filmados” a determinadas práticas expansionistas do fotojornalismo. Notadamente a adotada pelo Basetrack, que no Afeganistão propôs aos soldados americanos uma história da guerra contada conjuntamente por meio de uma rede social. A experiência do coletivo de fotógrafos, associada ao documentarismo de Rouch, será discutida mais à frente.

2.2 Outros modos de registrar (e narrar) o mundo

A proposta de um fotojornalismo expandido pode ser vista como um novo uso do conceito de cinema expandido apresentado mais de quatro décadas atrás pelo americano Gene Youngblood no livro *Expanded Cinema* (1970). Sob influência de teóricos como Marshall McLuhan, de artistas como Marcel Duchamp e de cientistas da IBM, o autor estava interessado em compreender as novas manifestações do cinema, cuja linguagem era esgaçada ao entrar em contato com vídeo, televisão e artes plásticas. A expansão, de acordo com Youngblood (1970, p. 41), consistia essencialmente no seguinte: “[...] explorar as novas mensagens que existem no cinema e examinar algumas das novas tecnologias de produção de imagem que prometem estender as capacidades comunicativas do homem para além das suas mais extravagantes experiências visuais”. *Expanded Cinema* é atravessado pela intensa utopia característica dos anos 1960 ao exaltar ideias como a necessidade de “expandir nossos horizontes para além do infinito” e de “mover-se de uma consciência oceânica para uma consciência cósmica”. A relação entre mente e mídia é fundamental para

Youngblood. Na opinião dele, a noção de cinema expandido estava mais ligada à consciência do que às novas tecnologias.

Quando falamos em cinema expandido na verdade queremos dizer consciência expandida. Cinema expandido não significa filmes de computadores, fósforos de vídeo, luz atômica ou projeções esféricas. Cinema expandido não é um filme de modo algum: como a vida, é um processo de transformação, a progressiva viagem histórica do homem para manifestar sua consciência fora de sua mente, diante de seus olhos. Uma pessoa não pode mais especializar-se numa única disciplina e esperar realmente expressar uma imagem clara de suas relações no ambiente. Isso é especialmente verdade no caso da rede intermídia de cinema e televisão, que agora funciona como nada menos que o sistema nervoso da humanidade (YOUNGBLOOD, 1970, p. 41).

A concepção, que causou forte repercussão no âmbito cultural, não ficou restrita ao cinema e disseminou-se para outras mídias. Na década de 1980, chegou à fotografia pelas páginas da revista *European Photography*, editada por Andréas Müller-Pohle. O conceito de expansão considera todo tipo de manipulação na fotografia, “desde a interferência nos procedimentos fotográficos até a interação entre diferentes meios”, passando pela intervenção no “plano de distribuição e do consumo social das imagens fotográficas”. Esse processo confere “caráter inovador” à linguagem fotográfica pois “amplia seus limites e provoca uma reorientação de seus paradigmas, tornando a fotografia uma atividade estética renovadora” (ALESSANDRI; MACHADO, 2009, p. 8). Müller-Pohle colaborou para que artistas e críticos de arte colocassem em xeque, de forma mais contundente, a “especificidade fotográfica”. Trabalhos e reflexões sobre as relações entre fotografia-cinema, fotografia-vídeo, fotografia-performance, fotografia-instalação, fotografia-pintura e fotografia-escultura abriram definitivamente possibilidades de não mais tratar a fotografia como campo autônomo e isolado. A imagem fotográfica deixou ainda mais de ser “pura”, passou a estabelecer diálogo com diversas linguagens e tornou-se presença constante no domínio das práticas artísticas.

Um marco da integração da fotografia com outras linguagens, particularmente a audiovisual, é a exposição *Passages de l'image*, no Centro Georges-Pompidou, em 1991. A mostra, que explorou a interpenetração entre imagem fixa e imagem em movimento, reuniu fotógrafos (Jeff Wall, Geneviève Cadieux, Robert Adams), videoartistas (Bill Viola, Gary Hill, Thierry Kuntzel), cineastas (Ingmar Bergman,

François Truffaut, Jean-Luc Godard) e cine-fotógrafos (Chris Marker, Agnès Varda, Robert Frank). *Passages de l'image* reforçou a ideia de que a arte sempre foi território fértil para obras de caráter híbrido envolvendo imagem-estática e imagem-movimento.³⁸ Ainda nos anos 1990, o crítico Tadeu Chiarelli apropriou-se do conceito de linguagem expandida e cunhou a expressão “fotografia contaminada”. Chiarelli falava de uma fotografia criada a partir do cruzamento entre diversas modalidades artísticas – teatro, literatura, poesia, cinema etc. Incutida na proposta, estava a ideia de Youngblood de uma linguagem que vai além de seus limites pré-estabelecidos ao abrir-se para outras referências, experimentações e novos modos de confecção.

Em 2002, Rubens Fernandes Júnior apresentou, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), tese de doutorado intitulada *A fotografia expandida*. Onze anos depois, a Magnum Foundation, sob iniciativa de Susan Meiselas, levou a proposição de expansão para a fotografia documental, gênero que confunde-se com o próprio fotojornalismo. Em 2014, a *Aperture Magazine*, numa edição chamada *Documentary, Expanded*, reuniu ensaios fotográficos e artigos com objetivo de discutir a “nova expressão documental”. Esta pesquisa insere-se portanto nessa linhagem.

A segunda parte deste capítulo mostra trabalhos que carregam um gene de *Expanded Cinema*. São analisados quatro casos: o jornalismo de guerra do Basetrack feito em colaboração com soldados no Afeganistão, via Facebook; webdocumentários interativos de Philippe Brault e Samuel Bollendorff; o pioneirismo dos repórteres-fotográficos do *Globo* no uso do vídeo na imprensa brasileira; e a TV Folha, produtora de vídeo da *Folha de S. Paulo*, onde fotógrafos realizam minidocumentários. Apesar de distintas, essas “experiências” têm outro ponto em comum: reforçam a ideia de que, apesar da crise no fotojornalismo e da consequente redução do espaço na mídia impressa para fotorreportagens, vive-se uma época apropriada à reinvenção e ao desenvolvimento do campo de atuação do fotógrafo de

³⁸ Artistas como Lazlo Moholy-Nagy, Man Ray, Marcel Duchamp e Fernand Léger realizaram experiências fundantes na vanguarda europeia na década de 1920. Um sinal desse período é a exposição *Film und Foto*, na Alemanha, em 1929. Nos anos 1960, a videoarte e a emergência da arte contemporânea contribuíram decisivamente para a sobreposição de aspectos da fotografia e do cinema. Um dos artistas de destaque é Andy Warhol, autor de *Sleep* (1963), *Kiss* (1964) e *Empire* (1964), que “retiram” o movimento do cinema para aproxima-lo da fixidez da fotografia. Duas décadas após *Passages de l'image*, continua sendo possível notar simbiose profunda da fotografia com o vídeo em obras de artistas como Sam Taylor Wood (*The last century*, 2005) e Robert Wilson (particularmente na série de *videoportraits*) e de coletivos de fotógrafos, entre eles Galeria Experiência (*Um, dois, três e já*, 2011).

imprensa. Além disso, elas existem graças à atual cultura digital – no período da fotografia analógica seria impossível realizá-las ou, no mínimo, mais difícil.

2.2.1 Basetrack: a guerra via Facebook

Os fotojornalistas Balazs Gardi, Omar Mullick, Rita Leistner, Teru Kuwayama e Tivadar Domaniczky registraram o dia a dia de um batalhão de fuzileiros navais americanos durante sua temporada no Afeganistão, em 2010-11. No entanto, contaram uma história de guerra não apenas a partir do tradicional ponto de vista do repórter-fotográfico mas também baseada nas contribuições de soldados e seus familiares e amigos nos Estados Unidos. Para isso adotaram canal de distribuição nada ortodoxo: em vez da mídia impressa (ou mesmo on-line) usaram mecanismo composto por um site interativo – *Basetrack.org*, montado sobre uma plataforma WordPress –, Flickr e uma página no Facebook. Por meio da internet, os militares serviram-se do material postado pelos jornalistas para relatar experiências e conversar com pessoas que estavam distantes. Isso fez do Basetrack, como foi batizado o projeto, um contundente exemplo de fotojornalismo expandido a partir de um experimento de mídia independente – a começar pelo fato de que as fotografias eram feitas com aparelhos iPhone e aplicativos como Hipstamatic, ferramentas controversas no fotojornalismo por serem associadas às práticas amadoras e “incompatíveis” com a profissão de repórter-fotográfico.³⁹

³⁹ O Basetrack foi criticado pelo uso do iPhone, considerado um equipamento amador e de baixo custo. Seus integrantes não deram muita importância à questão. “Eu conheço muitos fotógrafos que acham isso uma piada. [...] Eu não ligo muito para esse tipo de conversa. Acho que um instrumento que alcança meus propósitos é a melhor coisa”, disse Balazs Gardi (apud CYPRIANO, 2012, p. 2). Algo semelhante aconteceu com Damon Winter, que usou iPhone para realizar parte de seu projeto *A Grunt's Life*, que também mostra atividades cotidianas de um batalhão de fuzileiros americanos no Afeganistão. Mas ao contrário da difusão alternativa do Basetrack, a escolhida por Winter é convencional. O trabalho foi publicado no *New York Times* em 2010 – com quatro fotografias na primeira página. Nenhuma das imagens representa cenas de combate, mas situações “íntimas” e “familiares”, mais propícias a serem retratadas com uma câmera discreta do que com o equipamento habitual de um fotógrafo de guerra. *A Grunt's Life* ganhou mais prestígio quando, em 2011, conquistou terceiro lugar no Picture of the Year International (POYi). Pouco depois, mais um prêmio: o Instituto de Jornalismo Donald W. Reynolds nomeou Winter “Fotógrafo do Ano” pelo conjunto de sua obra, realizada também com uma câmera que respeita critérios tradicionais de produção fotojornalística. A controvérsia causada pelo Basetrack e por Winter pode ser comparada à dos fotógrafos que nos anos 1920 adotaram câmeras de pequeno formato, taxadas de amadoras pelos profissionais. Contudo, aparelhos como a Leica foram fundamentais para o nascimento do fotojornalismo moderno. Eles possibilitavam ao repórter-fotográfico aproximar-se do objeto de uma forma inédita, além de passar mais facilmente despercebido para capturar momentos não protocolares, sem que o personagem soubesse que estava sendo fotografado. Segundo Vincent Lavoie (2012, p. 209), o telefone celular pode apresentar um papel semelhante ao das câmeras pequenas lançadas quase cem anos atrás: o de redefinir as competências jornalísticas. “Mais do que um eficiente dispositivo de transmissão de conteúdos visuais, o iPhone

A origem do Basetrack está ligada à frustração de Kuwayama (apud KAMBER, 2010a), idealizador do coletivo, ao ver suas fotos e as de seus parceiros serem sistematicamente recusadas por jornais e revistas. “As revistas para as quais trabalhávamos [...] claramente não as queriam. Nós voltaríamos de um período como ‘embutidos’, onde teríamos lutado por nossas vidas, e receberíamos razões absurdas sobre porque não eram interessantes o suficiente para serem publicadas ou não eram corretas para aquela semana”. Em 2010, isso atormentava Kuwayama quando foi convidado pelo major Justin Anselm para incorporar-se ao primeiro batalhão do oitavo regimento de fuzileiros navais na província de Helmand. Após sete anos cobrindo de forma independente a guerra do Afeganistão, ele estava diante de um impasse: continuar na linha de frente para realizar fotografias que repetiam-se à exaustão nos clichês dos colegas das agências de notícias ou tentar criar um novo enquadramento para um assunto que considerava cada vez mais difícil publicar na mídia impressa.

Com financiamento da Fundação Knight, divisou um plano ousado: produzir imagens para abrir linhas de comunicação entre soldados e seus familiares e não para serem vendidas às empresas jornalísticas. A tática baseava-se em criar narrativas a partir de duas ações complementares. A primeira pautava-se na representação de atos banais do cotidiano dos militares. Sem a preocupação de emular fotos específicas do repertório do fotógrafo de guerra (explosões, feridos e mortos) e reverenciadas em prêmios de fotojornalismo, registraram-se fuzileiros na central de internet e

aparece como o catalizador das ambições contemporâneas do jornalismo visual, o emblema de uma refundação imperiosa da probidade jornalística”. Por fim, vale a velha máxima: “é o fotógrafo quem faz a foto, não a câmera.” Já o uso do Hipstamatic, um aplicativo com recursos digitais para reproduzir aspectos (cor, textura, grão etc.) da fotografia analógica, também é motivo de polêmica. Principalmente porque, assim como Instagram e Instamatic, oferece combinações prontas que automatizam o trabalho do fotógrafo. Para Jean-François Leroy, diretor do Visa pour l’Image, o fotógrafo precisa ter domínio sobre a imagem para que ela tenha valor. E um aplicativo como o Hipstamatic retira do autor o controle sobre a fotografia, que torna-se um produto padronizado. “Se fotografo uma lixeira com Instagram, a foto é bonita mas não estou lá para nada, é o aparelho que faz tudo. Onde está o olho do fotógrafo? Hipstamatic e Instagram são uma apatia intelectual e tornam-se um ‘truque’”, considera Leroy (2013, p. 17). Na opinião de Gardi (apud CYPRIANO, 2012, p. 2), escolher um aplicativo para uma câmera de celular é como colocar um filme numa câmera analógica. Ou seja, trata-se de selecionar cuidadosamente um elemento para reproduzir a ideia que o fotógrafo tem em mente na hora do clique. Isso, segundo o membro do Basetrack, permite ao profissional manter o domínio de suas preferências estéticas e conceituais. Já o integrante da agência Magnum Christopher Anderson (apud RITCHIN, 2013, p. 69), ao comentar trabalhos de fotógrafos que usam Hipstamatic na cobertura da guerra civil na Síria, afirma que o aplicativo fornece uma linguagem visual que faz sentido para uma nova geração de leitores. “Talvez, o que nós, velhos rapazes, vemos como verdadeira fotografia é apenas uma linguagem visual ultrapassada que não pode comunicar a realidade atual da Síria porque é muito exótica para uma determinada geração de espectadores. A maior parte da discussão que tenho ouvido a respeito do fenômeno Hipstamatic nas zonas de conflito parece centrar-se em como esses fotógrafos estão estetizando a guerra com seus iPhones. Mas acho que se poderia argumentar que estão fazendo simplesmente o oposto. Estão fazendo fotografias menos sofisticadas a fim de melhor se comunicar com um público para o qual a fotografia do fotógrafo simplesmente não alcança o que esses meninos conseguem nos dias de hoje.”

exercitando-se com aparelhos de ginástica; tropas patrulhando a região e revistando aldeões; corpos tatuados; homens rezando; mulheres à espera de alimentos num campo de refugiados etc. (*fig. 10*). A segunda usava o material fotográfico, acrescido de vídeos e pequenos textos, para incentivar os retratados, via Facebook, a tecerem comentários para levar o público – notadamente seus parentes e amigos – a envolver-se na discussão sobre a vida no batalhão.



Fig. 10: Guerra do Afeganistão, Basetrack, 2010-11

Para tornar o processo mais transparente, o Basetrack adotou um dispositivo digital, chamado “ferramenta de redação”, que permitia aos soldados bloquearem fotografias e textos que considerassem impróprios, pudessem colocá-los em perigo ou expor inadequadamente a identidade de um morador local. Eles eram orientados a explicar as razões da censura, que podiam ser lidas quando o internauta passava o cursor sobre o conteúdo vetado. O método funcionava de forma eficiente até que oficiais começaram a considerar problemática boa parte das discussões, entre elas algumas aparentemente inócuas como corte de cabelo irregular ou pais que queriam saber porque seus filhos usavam meias de uma determinada cor e não de outra durante as patrulhas. A experiência de uma “linha direta entre os militares e seus entes queridos” foi então interrompida e os fotógrafos tiveram que deixar o Afeganistão depois de sete meses como “embutidos”⁴⁰ – a maioria da equipe, que funcionou em rodízio, passou de quatro a seis semanas e um membro ficou direto por três meses. Mesmo assim o coletivo manteve sua página no Facebook, que ainda é regularmente atualizada.

Ao publicar de forma independente, num método não ortodoxo livre de regras e convenções impostas pela mídia, o Basetrack expandiu o jornalismo de guerra. O tradicional ponto de vista do repórter-fotográfico, considerado figura intrépida, solitária e testemunha ocular dos fatos, deu lugar a uma junção de forças, no caso com os soldados e seus familiares, para elaborar relatos mais amplos do *front*. Susan Meiselas, que em sua prática como fotojornalista sempre foi adepta de experiências narrativas associadas ao “outro”,⁴¹ contribuindo para formatar o resultado final, é uma entusiasta da experimentação promovida pelo coletivo:

Existe uma certa maneira como nós historicamente entendemos fotografia – a ideia de que você vai a campo e retrata o “outro”, conhece o “outro” e traz de volta sua imagem. Nós entendemos

⁴⁰ “Fotógrafos embutidos” são aqueles incorporados a um batalhão de soldados. Trabalham sob autoridade militar, que estipula condições para que informações sejam publicadas e proíbe divulgação de detalhes que possam ser úteis ao inimigo, como número de tropas ou armas. O sistema *embedded* existe desde a invasão americana ao Iraque, em 2003. Faz parte da “evolução” das políticas restritivas do governo aos jornalistas em zonas de combate.

⁴¹ Além de *Nicarágua* (1978 –), Susan Meiselas desenvolve *Kurdistan: in the shadow of history* (1991 –), estudo sobre a história dos curdos contada por meio de fotografias, mapas e outras formas de documentação. Em 1998, Meiselas criou o site *akaKurdistan.com*, extensão do livro e da exposição resultantes do projeto. A plataforma foi considerada um “espaço sem bordas”, propícia à construção da memória coletiva de um povo sem arquivo – os curdos, que vivem em sua maioria nas fronteiras de Iraque, Irã, Síria e Turquia, são o maior grupo étnico no mundo sem país. O principal atrativo do site, um acervo com fotos de profissionais e de álbuns de família, cresceu com a contribuição dos internautas. Meiselas (2014, pp. 29, 30) acredita que se o projeto tivesse sido criado dez anos depois, portanto na era do smartphone e do compartilhamento de imagens via Flickr e Facebook, a relação de troca com o público teria sido mais dinâmica por causa da escala e da rapidez com que tudo transforma-se atualmente.

como a narrativa subjetiva em primeira pessoa funciona, assim como a tradicional equação autor, assunto e público. [...] Olhando para o Basetrack [...] estamos excitados a respeito de uma plataforma que cria múltiplas perspectivas. Temos uma história de guerra não apenas a partir da perspectiva do fotógrafo mas também baseada nas contribuições dos soldados e suas famílias. É muito diferente da narrativa de uma voz única com a qual estamos acostumados (MEISELAS, 2014, pp. 30, 31).

Kuwayama e seus colegas, “embutidos” entre fuzileiros americanos, ampliaram a perspectiva do fotógrafo de guerra ao falar mais sobre “nós” do que simplesmente olhar para “eles”. Sem almejar condição de neutralidade, assumiram abordagem que em certa medida aproxima-se do cinema verdade de Jean Rouch. O cineasta fundamenta sua obra no encontro com o outro ao procurar revelar a realidade produzida pelo contato entre quem filma e quem é filmado. Numa época em que o documentarismo estava fortemente incumbido de transcrever a realidade, seus filmes mudaram a velha fórmula “‘eu’, documentarista, falo de ‘você’, personagem, para ‘eles’, espectadores” para “‘eu e você’ falamos de ‘nós’ para ‘eles’”.

Veja exemplo de *Eu, um negro* (1958), rodado mudo e depois sonorizado num processo em que a montagem-som é fundamental. Rouch adota um dispositivo de *voz-off*, não o do modelo sociológico de documentário, onde o locutor encarna saber didático, mas o de um narrador que simplesmente conta uma história. O filme mostra amigos do autor improvisando situações a partir de personagens inventados por eles mesmos, inspirados sobretudo no cinema americano: Tarzan, Doroty Lamour e Eddie Constantine. O protagonista e narrador, um jovem nigeriano (Oumarou Ganda) que trabalha como estivador na Costa do Marfim, assume a identidade de Edward G. Robinson, ator de Hollywood. No estúdio, o rapaz dá vazão ao “poder expressivo da improvisação” ao fazer comentários diretos sobre o material filmado – método de “criação compartilhada” que Rouch havia adotado primeiramente em *Jaguar*, iniciado em 1954 e concluído dezessete anos depois. Ganda produz um monólogo, que funciona como *voz-off* de seus pensamentos. “Este jogo [entre imagem e voz], ao mesmo tempo extremamente simples e sofisticado, que mistura atuação e registro cotidiano, revela muito mais sobre a existência subjetiva desses jovens africanos do que teria resultado um tratamento mais objetivo”, diz Andrés Di Tella (2005, p. 76).

Da mesma forma que a proposta de Rouch não é utilizar a imagem cinematográfica para capturar o real, o Basetrack não quer usar a fotografia como

meio para testemunhar e denunciar o horror da guerra. Ambos querem compartilhar a criação das obras com aqueles que antes eram apenas “objetos de pesquisa”. Ao chamar soldados, seus familiares e amigos para comentar imagens que exibem o cotidiano de fuzileiros no Afeganistão, semelhante ao estivador/“ator hollywoodiano” na Costa do Marfim, o coletivo propõe que a imagem fotográfica seja propulsora de um canal de comunicação entre combatentes e aqueles que lhes são emocionalmente próximos. O Basetrack traz outra proposição para a fotografia de guerra. “No final das contas o projeto não era sobre fotografia; era sobre abrir linhas de comunicação. As fotografias não eram o produto; elas eram a tática”, diz Kuwayama (2014, p. 118). Gardi também fala sobre as motivações por trás do Basetrack:

Nós o criamos para experimentar com criatividade e independência plataformas jornalísticas com fontes abertas que permitem a quaisquer pessoas publicar semelhantes tipos de projeto elas mesmas. Quem tem um conhecimento sobre um tema e vontade de contribuir, debater e engajar um público é a força motora por trás dessa ideia. Basetrack permite que as pessoas façam isso num nível que era impensável antes, e isso é o resultado mais significativo. [...] Ter a possibilidade de publicar de forma independente, usando um método novo e não ortodoxo foi muito libertador. Ao estabelecer esse sistema, eu creio que nós estamos dando força a nós mesmos e encorajando outros a fazer o mesmo e, espero, isso vai melhorar os próprios meios de comunicação (GARDI apud CYPRIANO, 2012).

O Basetrack, onde fotógrafos unem-se para abordar assuntos de modo mais participativo e pretendem envolver a própria audiência no processo de elaboração e discussão, não está restrito às guerras. O coletivo pode inspirar projetos análogos de indivíduos interessados em produzir informação e conectar pessoas.

2.2.2 Interatividade inspirada no videogame

Desde *Bosnia: Uncertain Paths to Peace* (1996),⁴² de Gilles Peress e Fred Ritchin, projeto multimídia sobre o conflito entre sérvios, croatas e povos

⁴² *Bosnia: Uncertain Paths to Peace* teve como base um ensaio fotográfico de Gilles Peress que permitia ao leitor acessar informações de forma praticamente inédita em meados dos anos 1990. A multimídia misturava fotografias, vídeos, sons, textos e mapas, além de um glossário e uma bibliografia. “Assim como o jornalista chega ao aeroporto de Sarajevo sem saber aonde ir, qual história 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 caminho. Cada clique no cursor colocaria o leitor em outra tela com

muçulmanos da Bósnia-Herzegovina, um dos maiores desafios dos fotojornalistas que desenvolvem obras interativas é fazer o internauta permanecer em estado de imersão. Para Samuel Bollendorff (2014), importante produtor de webdocumentários, mesmo se hoje as pessoas passam muito tempo na internet é complicado encontrar uma maneira de captar a “atenção volátil” do público. Thierry Groensteen, que estuda transposição de histórias em quadrinhos para a internet, onde desenhistas lutam para manter o leitor atento às tirinhas, explica que isso acontece porque a noção de “fechamento da obra”, presente num livro ou revista, é destruída no ambiente virtual devido à “dispersão da atenção”.

A leitura de um livro impresso é uma atividade que absorve toda atenção e que não permite nenhuma outra atividade paralela, a não ser, eventualmente, um *fundo* musical. É diferente na internet, onde estamos sempre a alguns cliques de qualquer outro conteúdo, por isso naturalmente tentados à digressão, *surfe*, *zapping*. Além disso, os mais jovens (nativos digitais) desenvolveram um uso do computador não mono, mas plurifuncional: visitam um site enquanto escutam música e permanecem conectados com seus amigos através de e-mail, fórum, *chat* de bate-papo. Enfim, são treinados para uma dispersão da atenção e, quando envolvem-se com leitura na tela, mantêm voluntariamente um olho sobre as outras janelas abertas simultaneamente (GROENSTEEN, 2011, p. 71).

Como então conquistar a atenção do internauta habituado à realização de multitarefas? Na opinião de Bollendorff (2014), é necessário o uso de “registros formais” para renovar regularmente o “contrato de atenção” com o espectador, o que pode ser feito por meio da fotografia, do vídeo, do som, do texto, do clique num *link*, de rupturas etc. Um outro artifício empregado pelos autores de webdocumentários é inspirado na linguagem do videogame. *Fort McMoney* (2013), de David Dufresne, com imagens do fotógrafo da agência VU’ Philippe Brault, por exemplo, aposta na familiaridade dos internautas, principalmente os mais jovens, com jogos para computador.

Veiculado em três partes em fortmcmoney.com e no site do *Le Monde* em 2013-14, a multimídia cruza duas narrativas – a do documentário cinematográfico e a

novas perspectivas e possibilidades desconhecidas”, conta Fred Ritchin (2010, p. 104). Numa tentativa de tornar o jornalismo mais participativo, Peress e Ritchin convidavam ainda os usuários do site do *New York Times* a participarem de um “debate crucial” sobre o conflito europeu num dos catorze fóruns de discussão on-line. Mais do que imitar um ensaio impresso, a intenção da dupla era apropriar-se das novas estratégias possibilitadas pela internet – mistura de linguagens, narrativa não linear e grupos de discussão. *Bosnia: Uncertain Paths to Peace* faz parte das origens do webdocumentário – da mesma forma que os diaporamas sonoros desenvolvidos pela agência Mediastorm, a partir da segunda metade dos anos 2000, também nos Estados Unidos.

do videogame, em princípio inconciliáveis – para implicar o telespectador-internauta na história de Fort McMurray, cidade canadense considerada eldorado do petróleo. Brault realiza sequências de vídeo que exibem paisagens industriais cobertas de neve e conversas com empresários, ecologistas, políticos, pescadores, policiais e trabalhadores. Alguns vivem em trailers ou acampados em barracas porque os salários (mesmo considerados altos) são insuficientes para alugar uma casa na região, onde “os aluguéis são tão caros quanto em Manhattan”. Ao todo foram realizadas cinquenta entrevistas com propósito de levar o internauta a reunir o máximo de informação sobre Fort McMurray, particularmente no que diz respeito às questões petrolíferas e ambientais.

É nesse quesito que a parte videogame de *Fort McMoney* faz sentido. Movido pela curiosidade sobre o assunto, o espectador-jogador acumula pontos à medida que coleta relatos dos personagens. Quanto mais ouve depoimentos, mais a pontuação aumenta. Esses pontos representam maior poder de voto em referendos virtuais que discutem, por exemplo, valores de aluguéis e sistema educacional em Fort McMurray. As consequências das decisões tomadas pelos internautas, instigados também a refletir sobre desafios ligados ao petróleo, materializam-se num mapa que representa a cidade. “Propor um percurso sob a forma de uma pesquisa conduzida por um ganho simbólico em caso de sucesso permite fidelizar o internauta que, por natureza, é um ‘serial cliqueur’”, afirma Lorenzo Weiss (2014, p. 31). Para a realização de *Fort McMoney*, que tem versões em inglês, francês e alemão, foram necessários dois anos de pesquisa, sessenta dias de filmagens/fotografias e orçamento de aproximadamente 600 mil euros (1,9 milhão de reais).

Em *Voyage au bout du charbon* (2008), uma das obras fundadoras do webdocumentário, Bollendorff (2012) também aproximou-se do universo ficcional dos games para tratar de um assunto particularmente grave: o drama de trabalhadores que arriscam suas vidas nas minas de carvão no interior da China em troca de baixos salários. “Pareceu-me interessante usar o posicionamento das teclas de comando dentro da ideia de um videogame. Não para fazer do webdocumentário um game em si, mas para dizer ao internauta: ‘Você já tem esses reflexos, não é preciso ter dúvidas sobre a navegação do site’. É intuitivo”. A estratégia mostrou-se uma maneira original de exercitar o jornalismo investigativo.

A narrativa bifurcada de *Voyage au bout du charbon* (vídeo 4), difundido na edição on-line do *Le Monde*, exige do internauta cooperação ativa para escolher sempre o “próximo passo” diante de diferentes percursos de leitura. Bollendorff, que trabalhou em parceria com o jornalista Abel Ségrétin, reserva ao leitor um papel que vai além daquele de simples espectador. A intensão é colocá-lo no centro de um visual interativo, rico em recursos visuais, textuais e sonoros, para transformá-lo no protagonista de uma aventura que, como a cada etapa de uma viagem, precisa optar por um caminho ou outro. “Você é um jornalista independente que vai fazer uma reportagem na China sobre as condições de trabalho nas minas de carvão mais perigosas do mundo”, avisa um texto endereçado ao usuário no início da obra.

Nesse momento surge na tela a fotografia de uma estação de trem em Pequim e, envolto no som da plataforma, é preciso escolher entre pegar o trem com destino a Shanxi⁴³ ou consultar mapa de navegação.⁴⁴ Ao decidir ir para Shanxi, um vídeo, com uma versão instrumental da *Valsa da saudade* sobreposta ao som ambiente, mostra comissários tomando as últimas providências antes da partida. Em seguida, um texto informa que após um dia de viagem de trem e caminhão você chegou ao destino. Aparece a imagem da mina estatal de Jinhuaogong, acompanhada de dados sobre a cidade homônima e um mapa da região, além de duas possibilidades de navegação: visitar a mina do Estado ou partir à procura dos mineradores.

Ao escolher a mina, considerada modelo de segurança pelo governo chinês, você é levado a uma visita guiada com objetivo de lhe convencer das boas condições de trabalho. Imagens videográficas tremidas, feitas de dentro de um trenzinho que atravessa um túnel escuro, aumentam a sensação de “mergulho” no interior da mina. A fotografia de um grupo de trabalhadores surpresos com a presença do visitante ocupa a tela. No lado inferior esquerdo, dois quadros: um informa que as minas públicas chinesas produzem mais da metade do carvão consumido no país, outro traz dados sobre profundidade (trezentos metros) e temperatura local (quinze graus). Na parte de baixo do centro do monitor, duas perguntas dirigidas ao mineiro Hao Laowu: “Há acidentes frequentes nesta mina?” e “Você não tem medo de descer com todos esses acidentes?” Ao clicar na primeira, você é advertido com certa rispidez pelo guia que reitera, em *voz-off*, a proibição de falar com operários. Duas novas opções

⁴³ Distante 300 quilômetros da capital Pequim, Shanxi é uma província conhecida como “oceano de carvão”. A produção local é de um bilhão de toneladas de carvão por ano, a maior da China.

⁴⁴ Esta opção explica a função de cada ferramenta de navegação: mapas, som, tela cheia etc.

apresentam-se na tela ocupada pela imagem de Laowu: fazer pergunta “menos perturbadora” ou voltar à superfície para encontrar o diretor.

Ao optar pela primeira, mais perguntas: “Como é seu dia de trabalho?”, “Faz muito tempo que você trabalha aqui?” e “Quanto você ganha por mês?” Ao interrogar Laowu sobre seu dia de trabalho você ouve a resposta, com legendas em francês: “Como de costume, hoje trabalhei oito horas, sem comer. A gente cava a uma profundidade de dez quilômetros. É um trabalho duro, mas a gente se acostuma. A gente cava, cava, um dia vamos chegar em outro país!” Você faz as outras perguntas, ouve as respostas e novas opções surgem: “Eu agradeço meu guia e parto em direção à ‘favela’” e “Eu sigo meu guia e volto à superfície para encontrar o diretor”. Alguns cliques depois, você está num templo religioso onde assiste dois vídeos de homens e mulheres que cantam e dançam de forma coreografada. Depois um texto avisa que sua presença no local levantou suspeitas. Após ser encaminhado à sala do diretor, é informado que terá que regressar a Pequim. Contudo, há outras duas possibilidades: voltar para a estrada ou consultar o mapa. Ao optar pela estrada, a viagem continua em direção às minas privadas, onde o perigo é maior.

A descrição parcial do mecanismo de *Voyage au bout du charbon* ilustra o funcionamento de um webdocumentário interativo. A adoção de artifícios típicos dos videogames mantém o espectador imerso na obra. Trata-se de uma influência distinta da fotografia e do cinema, pois não está na imagem ou no procedimento de trabalho do fotógrafo. Mas sim no comportamento do público, uma parte dele ainda habituado ao modo de fruição de uma reportagem impressa em jornal ou revista – veículos tradicionalmente divididos em sessões e onde a sequência de leitura é sugerida pela ordem das páginas, embora nada impeça o leitor de recusar a orientação recomendada. Bollendorff articula conexões entre imagens e textos numa narrativa bifurcada e transfere ao internauta a responsabilidade de percorrê-la da forma que considerar mais pertinente. Essa estratégia faz o público sentir-se parte do processo jornalístico de forma mais intensa do que a possibilitada, por exemplo, pela divulgação de opiniões nas seções de cartas ao leitor ou troca de e-mails com jornalistas.

Apesar de ser uma das características mais fortes e inventivas do webdocumentário, a interatividade não é um aspecto indispensável. O fotógrafo Simon Bouisson (apud WEISS 2014, p. 30) constatou, com a experiência adquirida na

realização de obras como *Jour de vote* (2012), *Mission printemps* (2012) e *Tour de France* (2013), que uma boa parcela do público, “como se quisesse permanecer no lugar de espectador”, prefere uma navegabilidade passiva em vez de uma interatividade exacerbada. Bollendorff (2014) considera que cada assunto requer um modelo adequado. “Em função do evento tratado, podemos escolher utilizar uma ferramenta ou outra: vídeo ou série de fotografias, por exemplo. E sobretudo podemos ser mais reativos, proteiformes sobre essas questões, mais do que num documentário clássico produzido para um canal de televisão”. Segundo ele, é preciso imaginar, testar e ajustar um “sistema de expressão” ao longo do processo de produção de um webdocumentário porque “as práticas informáticas e de navegação na internet evoluem constantemente”. Na opinião de Brault, não existe dispositivo previamente testado para criar um webdocumentário.

Não fornecemos receita para realizar ou montar um filme, ela não existe. Nós procuramos conciliar os olhares e o julgamento em torno de noções fortes: interesse, sinceridade, respeito pelas pessoas filmadas, probidade de uma proposta de realização que a montagem venha precisar e reforçar. Convém ajustar continuamente o filme a essa complexidade. A experiência da realização deve modificar e enriquecer nosso olhar (BRAULT, 2014).

Local de troca, mistura e novas configurações, a internet funciona como um laboratório para o fotógrafo, que aproveita a liberdade de experimentação para tratar assuntos sem qualquer fórmula pré-estabelecida. Ela pressupõe uma óptica de pesquisa. “A internet é um lugar onde a formação é múltipla. Há mil maneiras de contar histórias e por isso ainda é um laboratório para nós. Vamos continuar sempre procurando maneiras diferentes de contar as coisas e evitar fazer de novo o que já fizemos”, afirma Brault (2014). Ele diz que só o que não pode faltar num webdocumentário é uma boa história. “A fórmula é uma boa história. E depois nós a contamos com uma câmera fotográfica, com uma câmera [de vídeo ou cinema], com as duas [câmeras], com uma caneta, com um desenho ou pintura. Pouco importa. O importante é contá-la”. O fotojornalista parece apostar num velho preceito de Daryl Zanuck, produtor de mais de duzentos filmes em Hollywood no período entre 1920-70, que afirmava: “O público quer três coisas: uma boa história, uma boa história, uma boa história.”

2.2.3 O vídeo entra na ‘programação’ do ‘Globo’

Com a chegada às redações das câmeras DSLR permitindo filmar em alta resolução, no final dos anos 2000, fotojornalistas passaram a relacionar-se de forma inédita com situações audiovisuais. A possibilidade de fazer vídeos e difundi-los na internet os levaram a captar, além de fotos, sons e imagens em movimento durante as pautas. Tornou-se logo comum editores pedirem aos repórteres-fotográficos que produzissem vídeos curtos para edições on-line de jornais diários. Fotógrafos do *Globo* estão entre os pioneiros do vídeo nas redações brasileiras. É possível notar que suas obras eram caracterizadas por uma certa informalidade.

Em março de 2009, durante suas férias, Marcos Tristão visitou Alagoas e filmou a Feira do Rato, comércio clandestino localizado nos trilhos de uma linha de trem que liga a capital Maceió à cidade de Rio Largo. Sem narrador ou texto para informar sobre o aspecto inusitado de que as vendas param para a locomotiva passar, o espectador é levado pelas imagens e pelo som ambiente a descobrir pouco a pouco toda movimentação da cena: as mercadorias (relógios, celulares, eletrodomésticos, ferramentas, roupas etc.) sendo retiradas dos trilhos pelos ambulantes e depois novamente dispostas à venda enquanto os pedestres voltam a circular pelo local. O repórter-fotográfico realizou diversos *takes* com uma câmera digital amadora próxima aos trilhos e fixada na frente e na traseira do trem, num *travelling* improvisado, quase sempre atravessado pelo barulho da máquina com seu apito incessante. Mais tarde, o vídeo (5) foi usado no *Globo Online* para complementar uma reportagem sobre a feira, feita pelo próprio Tristão, publicada na *Revista O Globo*, que circula encartada no jornal de domingo.

Ainda em 2009, também sem texto ou narrador, mas misturando fotografia e vídeo, Gustavo Pellizzon produziu *Flamengo* (vídeo 6), multimídia que provocou grande impacto ao estabelecer relação puramente emocional com o público. Escalado para a cobertura da partida decisiva entre Flamengo e Grêmio, que daria ao clube do Rio de Janeiro seu último título de campeão brasileiro, Pellizzon levou para a arquibancada do Maracanã a câmara emprestada pela Canon para testes no *Globo* e que permitia filmar com alta qualidade. O fotógrafo registrou momentos de tensão e euforia de jogadores e torcedores e depois a comemoração da vitória rubro-negra nas ruas da cidade. Em seguida, partiu para casa e passou toda a madrugada no processo de edição para fazer um vídeo de narrativa linear envolto quase todo no som ambiente

captado no estádio. Com duração de quatro minutos, *Flamengo* teve enorme repercussão, sendo visto por mais de cem mil internautas, primeiro no site pessoal de Pellizzon e depois na versão on-line do jornal. Em 2010, a obra integrou a exposição *Geração 00 – a nova fotografia brasileira*, que exibiu trabalhos da primeira década do século XXI.

Ainda numa abordagem factual e urgente, César Loureiro utilizou o vídeo para complementar uma matéria do impresso, em junho de 2011. De maneira direta, ele gravou a festa da torcida do Vasco da Gama que esperava, no saguão do aeroporto Santos Dumont, no Rio, a chegada dos jogadores que haviam conquistado na véspera a Copa do Brasil. Mesmo editado antes de ser veiculado na edição digital do *Globo*, *A volta dos campeões* conserva um certo aspecto “bruto”, característico do estilo de um profissional habituado há mais de três décadas à linguagem do *hard news*. Apresentando formatos distintos e revelando algumas das múltiplas possibilidades de uso das câmeras híbridas, Tristão, Pellizzon e Loureiro integraram a primeira fase do vídeo no *Globo*. Estavam livres num ambiente onde praticamente não havia regras ou elementos visuais a serem evitados. Como a redação ainda não tinha criado uma estrutura para desenvolver de modo consistente o uso do vídeo, filmavam principalmente movidos pela vontade autêntica de experimentar uma outra linguagem para fazer jornalismo visual.

Em 2011, a produção dessa “multimídia espontânea” deixou de ser regular após a criação do cargo de editor de imagens multiplataforma, ocupado por Ricardo Mello. Sua função era pesquisar “novas tendências de imagens” para desenvolver “soluções multimídia” – o diário espanhol *El País* era uma das principais referências. Obras como *Mar de tormenta* (2012), de Pedro Kirilos; *Outras vidas, mesma seca* (2013), de Custódio Coimbra; e *Vida na estrada* (2013), de Gustavo Stephan, representam método de produção que uniformizou narrativas e inibiu parcialmente a exploração de novas ideias. Apesar dos temas distintos e do estilo de cada fotógrafo, os trabalhos são marcados pela padronização da montagem: fotografias intercaladas com vídeos numa narrativa linear que relata uma ação ou desenrola uma sequência de acontecimentos.

Verifica-se ainda o uso exaustivo da entrevista, que em certa medida substitui a escrita, e da música instrumental, sempre proveniente da mesma fonte (free-playmusic.com), como acompanhamento para as imagens. A duração de cada

trabalho, cerca de quatro minutos, também é formatada. Tais características, provenientes de uma “fórmula estética” que originou obras sem surpresas, compuseram modelo dominante da multimídia do *Globo*, ao lado de *slideshows* (vídeos feitos a partir de fotografias), durante mais de dois anos. “Até coisas extremamente criativas ficam repetitivas e caem no descaso do público quando se cria um padrão na web,”, afirma Pellizzon (2014) que, insatisfeito, deixou o jornal em 2012 para fundar empresa especializada em documentários e narrativas visuais para publicidade.

Em 2014, simultaneamente à demissão de Mello e à extinção do cargo que ocupava, criou-se a editoria de videojornalismo, coordenada por Roberto Maltchik, com a ideia de que “ver a notícia pode ser tão atraente quanto ler a reportagem”. Paradoxalmente, nessa terceira etapa do vídeo no *Globo*, que valorizou e aumentou a produção videográfica, os fotojornalistas que deram início ao processo deixaram de ser protagonistas e passaram a dividir as filmagens com jornalistas oriundos do texto. Além de Maltchik e dois estagiários, o núcleo conta com seis videojornalistas – “todos sabem filmar e editar bem ou mal”, segundo Élcio Braga (2015), um dos membros da equipe –, cinco editores de imagem, dois cinegrafistas e um fotógrafo. Os fotojornalistas que compõem a editoria de fotografia também colaboram com o videojornalismo, formado para desenvolver dentro do site do jornal “o poder da imagem em movimento”. A proposta de “diversificar áreas de interesse e dar oportunidade ao leitor de ser surpreendido ao longo do dia por diferentes produtos” parece estar dando certo.

Em março de 2015, o videojornalismo estreou uma nova “programação” com “edições especiais e concisas” sobre comportamento, sexo, música, ciência, curiosidade e personagens do Rio. Alguns vídeos, entre eles os pitorescos *Abandonado pela mulher, ambulante vira ‘The Flash’* e *Túmulo que retrata cadáver com ereção atrai turistas na França*, ambos realizados por Braga, fizeram enorme sucesso entre os internautas – o segundo resultou em cerca de 400 mil *pageviews*, segundo seu autor. No entanto, a impressão é que agora há pouco vídeo “com olhar de fotógrafo” no *Globo online*. Ou seja, a linguagem fotográfica está menos presente. Além disso, a “desordem” que pareceu necessária para o nascimento da multimídia deixou de existir ao ser enquadrada e domesticada. Enquanto o jornal procura

descobrir o que o leitor quer acessar na internet, os repórteres-fotográficos não estão mais na ponta do processo.

Agora, a “multimídia dos fotógrafos” nasce algumas vezes à margem do videojornalismo. Numa linha de “efeitos visuais”, *Rio marcha lenta* (2014), de Márcia Foletto, reúne vídeo, áudio e texto para construir um pequeno mosaico acerca do trânsito caótico da cidade. A fotojornalista, sob comanda da editoria de economia, mostra ruas engarrafadas e trens do metrô lotados através de imagens aceleradas, em câmera lenta e em reverso (sequências passadas ao contrário). O vídeo, que dura apenas um minuto, é pontuado por frases curtas que procuram dar a dimensão do problema enfrentado pelos cariocas – “Todos os dias dois milhões de pessoas vêm de outras cidades trabalhar no Rio”; “Os engarrafamentos chegam a 113 Km” e “30% dos moradores levam mais de uma hora para chegar ao trabalho”. Obras como a de Foletto transmitem a sensação de que num modelo de fabricação rápida, onde é preciso “encaixar” várias matérias para garantir a audiência do espectador e anúncios publicitários, o trabalho autoral não será uma rotina.

2.2.4 TV renovada fora da TV

Mais do que seguir uma tendência inevitável no jornalismo digital abrindo espaço em seu site para vídeos feitos pelos fotógrafos, a *Folha de S. Paulo* lançou, em 2011, uma iniciativa pioneira no país: uma televisão on-line que utiliza como referência o documentarismo cinematográfico para produção de minidocumentários sobre assuntos variados. Aliada ao repertório cultural de bons repórteres, a conexão entre cinema e fotografia resulta em reportagens originais no meio televisivo – entre 2012 e 2014, parte do material foi exibido num programa semanal na TV Cultura, mas atualmente a difusão está restrita à edição digital da *Folha de S. Paulo* e ao canal da TV Folha no YouTube. Criada pelo fotógrafo João Wainer, a TV Folha desenvolve narrativas distintas do telejornalismo convencional das emissoras de televisão. Enquanto o sistema tradicional continua baseado na estrutura *off*-passagem-sonora para transmitir notícias em noventa segundos, a TV Folha parece não estabelecer uma fórmula rígida ou tempo padrão para suas matérias. Cada vídeo tem a duração necessária para uma história ser bem contada.

A TV Folha também não tem âncora para comentar os assuntos, os colunistas aparecem “descontraídos” na redação da *Folha de S. Paulo* e os repórteres não surgem maquiados, parados com microfone na mão (podem inclusive falar sem olhar para a câmera), relatando a notícia de forma didática. Com isso, o protagonismo é sempre do entrevistado ou personagem do minidocumentário. Também chama atenção a forte presença da fotografia. Usando uma câmera com mecanismos de controle e empunhadura familiares, os fotojornalistas deixam perceptível a linguagem fotográfica no vídeo. Por exemplo, procuram conservar a luz ambiente e alternar a profundidade de campo, incluindo mais elementos nítidos nos diferentes planos de uma cena ou, por meio do foco seletivo, destacando detalhe julgado interessante. São comuns pessoas ou objetos entrarem e saírem de foco numa mesma tomada. Além disso, imagens bem enquadradas convivem com aquelas marcadas pela instabilidade típica dos momentos de ação, como as dos protestos de junho de 2013.

A TV Folha ainda faz um contraponto à mídia televisiva dominante ao buscar ângulos menos óbvios para abordar assuntos tradicionais. Ter feito a cobertura da Copa do Mundo do lado de fora dos estádios é um exemplo. O vídeo (7) da eliminação do Brasil foi o de maior audiência, com mais de setenta mil visualizações. Sem mostrar nenhum lance ou mesmo informar o placar final da partida, a reportagem contou a vitória da Alemanha a partir da perspectiva de dois personagens: um sócia de Neymar na Vila Madalena e o deputado Paulo Maluf em sua mansão nos Jardins. Além dos ataques femininos ao duplo do craque brasileiro e dos comentários exageradamente otimistas de Maluf, como “depois da noite vem o dia”, quando estava 6 a 0 para os alemães, *O dia do massacre do Mineirão* (2014) traz um desfile de situações dramáticas, bem humoradas, patéticas e agressivas que mostram a reação dos torcedores nas ruas da capital paulista, na saída do estádio do Mineirão e num restaurante em Pomerode (Santa Catarina), conhecida como a cidade mais alemã do Brasil. Tudo isso recheado de palavrões, a maioria endereçados à Fifa e à presidente Dilma Rousseff, apontada por alguns como a culpada pela derrota. A trilha sonora com músicas como *Acabou chorare* e *Besta é tu*, ambas dos Novos Baianos, contribui para o tom irônico do minidocumentário.

Outro ponto alto da TV Folha foi a cobertura das manifestações de 2013, provocadas pelo aumento da tarifa de ônibus na cidade de São Paulo e pelos gastos excessivos do governo com a construção de estádios para a Copa do Mundo. Além de

filmagens aéreas (com o uso de drones) da multidão na avenida Paulista, cenas de violência, saques e depredações de edifícios, como as da prefeitura de São Paulo e da sede do Itamaraty, em Brasília, o programa exibiu entrevistas com políticos e autoridades policiais, análises de sociólogos, intelectuais e jornalistas, relatos de manifestantes e profissionais que estavam nas ruas – como o da repórter Giuliana Vallone, atingida no olho direito por uma bala de borracha disparada por um militar. A cobertura valeu à TV Folha o prêmio Esso de Melhor Contribuição ao Telejornalismo, em 2013.

Parte do material foi usado depois na produção de *Junho – o mês que abalou o Brasil* (2014), longa-metragem dirigido por Wainer. Além das imagens dos protestos, o documentário traz depoimentos de líderes dos manifestantes, entre eles Lucas Monteiro e Nina Capello, e comentários de jornalistas como Jânio de Freitas e Gilberto Dimenstein, além de análises sociológicas dos intelectuais T.J. Clark, Boris Fausto, Luiz Felipe Pondé, Vladimir Safatle e Marcos Nobre. Montado dentro da redação da *Folha de S. Paulo*, *Junho* representou um desafio para fotógrafos e editores que realizaram tarefas sobre as quais tinham pouco ou nenhum conhecimento, como tratamento de cor para cinema. Um ano após a revolta nas ruas, o filme estreou em salas de diversas cidades brasileiras e foi disponibilizado por canais pagos na internet e na televisão por assinatura.

No início de 2015, Wainer deixou a TV Folha para ser repórter especial da *Folha de S. Paulo*. Em abril, em coautoria com a jornalista Karla Monteiro, publicou *Bali Dream* (vídeo 8), uma reportagem investigativa de quase treze minutos sobre as drogas na Indonésia, onde a pena de morte é aplicada aos traficantes. O minidocumentário procura mostrar que a pena de morte não inibe o tráfico. A dupla, que usou uma câmera oculta para registrar suas conversas com traficantes que à noite ofereciam drogas nas ruas aos turistas, entrevistou, entre outros, o cineasta Marcos Prado, que estava em Bali trabalhando num documentário sobre a vida e a morte do brasileiro Marco Archer, fuzilado na Indonésia semanas antes. Com fotografia, roteiro e montagem de Wainer, *Bali Dream* inclui cenas de *Morning of the Earth* (1971), de Alby Falzon e David Elfick, primeiro filme de surfe feito na ilha; e *South Pacific* (1958), musical de Joshua Logan; além de trechos de entrevistas televisivas com o presidente da Indonésia, Joko Widodo, e Clarisse Gularte, mãe de Rodrigo Gularte, executado dias após a exibição do minidocumentário.

Ao não pautar-se pelo estritamente informativo, mas com cuidado para não mergulhar o leitor em abstrações, a TV Folha abre novas perspectivas ao estimular uso mais criativo do vídeo, distinto do formato engessado do telejornalismo convencional. Proposta que aproxima-se de experiências pontuais desenvolvidas no passado pela televisão brasileira, como a de Marcelo Tas e Fernando Meirelles na série *Olho mágico*, difundida em meados da década de 1980 na TV Gazeta de São Paulo. Arlindo Machado (2005, p. 120), ao comentar a reportagem *Ernesto Varela em Serra Pelada* (1984), afirma que Tas, sob pseudônimo de Ernesto Varela, “interfere na realidade que documenta, às vezes falseia abertamente, outras vezes parodia o repórter convencional de televisão e acaba transformando a reportagem telejornalística numa alegoria do país que não deu certo”.

Apesar da ditadura e da censura oficial, o *Globo Repórter*, da TV Globo, durante os anos 1970, também desenvolveu uma experiência de documentário original ao levar para a televisão cineastas como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Jorge Bodanski e Walter Lima Jr. Um clássico desse período é *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), de Coutinho. O filme é ancorado num único protagonista – o membro da elite rural Theodorico Bezerra, fazendeiro, político há quatro décadas e que acabara de ser eleito deputado federal pelo Rio Grande do Norte –, com muitos planos longos e narração deixada a cargo do próprio personagem, “fato bastante raro nos documentários brasileiros do período, especialmente na televisão” (LINS, 2004, p. 22). Como nesse período o *Globo Repórter* ainda não usava a figura do repórter como “mestre-de-cerimônias”, sempre presente na tela e muitas vezes mais importante que o próprio assunto, Coutinho decidiu que o próprio Theodorico entrevistaria os trabalhadores de sua fazenda. Também uma maneira encontrada para explicitar o caráter autoritário do fazendeiro diante de seus empregados.

Mas assim como o *Globo Repórter* nunca foi uma prática autônoma de televisão, apesar de singular, a TV Folha também necessita submeter-se ao esquema mercadológico habitual de um grande jornal. Uma questão que está aberta é sua sustentabilidade financeira. A equipe de doze pessoas é bancada pela direção da *Folha de S. Paulo*, que perdeu o patrocinador que sustentava sua presença na TV Cultura. A empresa aposta porém que a linguagem do programa é capaz de captar novos públicos e gerar lucro. Para Wainer (apud VILLAS-BOAS, 2012), que produziu cerca de três mil vídeos enquanto esteve à frente do projeto, a experiência

aponta para o futuro do fotojornalista. “Com a tecnologia que temos hoje, isso é inevitável, e o saldo, bem positivo. Não acho que a pessoa tenha que fazer tudo ao mesmo tempo, mas estar apta a produzir um texto, um vídeo ou uma foto, quando necessário, é o futuro da nossa profissão.”

CAPÍTULO 3

A EXPANSÃO E A TRADIÇÃO

Este capítulo dedica-se a investigar como os repórteres-fotográficos que utilizam câmeras híbridas relacionam-se com duas áreas tradicionais do fotojornalismo: a fotografia de guerra e a fotorreportagem. Os fotógrafos adeptos da cobertura de guerra, muitas vezes ligados à estrutura de jornais ou agências de notícias e trabalhando na rapidez exigida pelo ciclo diário de notícias, passaram a produzir também testemunhos videográficos. Já os praticantes da fotorreportagem, que atualmente precisam encontrar fora da mídia impressa meios para financiar e difundir seus projetos, utilizam o vídeo como base para misturar a fotografia com outras linguagens, notadamente a do cinema. Grosso modo, esses dois tipos de fotojornalistas representam uma distinção-chave no uso da fotografia de imprensa: de um lado, uma prática centrada na velocidade da coleta de imagens instantâneas, geralmente chocantes e voltadas para a urgência do noticiário. De outro, um trabalho de longo fôlego, mais interpretativo e “autoral”, portanto não totalmente submetido à pressão da indústria da informação.

Na prática essa distinção, é claro, mostra-se ambígua. André Liohn, por exemplo, faz vídeos de conflitos armados mas não pode ser classificado como um profissional preocupado apenas com registro factual de uma guerra. Colabora com organizações de defesa dos direitos humanos – seu trabalho sobre os desafios enfrentados pelos médicos em zonas de combate foi utilizado pelo Comitê Internacional da Cruz Vermelha na campanha Health Care in Danger, que denuncia violência contra equipes de saúde. Além disso, com outros sete fotógrafos, Liohn criou o projeto ADIL (Almost Dawn in Libya), que organizou exposições fotográficas em cidades como Trípoli, Misrata e Benghazi com objetivo de discutir e consolidar a paz no país após a ditadura de Muammar Kadhafí. Já Guillaume Herbaut, autor do webdocumentário *La Zone* (2011), uma longa e profunda enquete sobre o acidente nuclear de Chernobyl, estava no centro da crise que estourou na Ucrânia em 2014, abastecendo o noticiário do diário francês *Le Figaro*.

3.1 Vídeo: novo horizonte do fotógrafo de guerra

A fotografia de guerra cria ou atrai para si uma raça especial de homens. Homens tão absortos em seu ofício ou tão constituídos mentalmente e fisicamente que o risco do trabalho tem muito pouco efeito sobre eles – e certamente não é um impedimento. Feita em 1917, essa descrição de qualidades associadas à profissão de fotógrafo de guerra é de Basil Clark, oficial britânico que atuou como correspondente durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18). Ela pode ser referendada por uma pequena lista de nomes consagrados na história da fotografia: Don McCullin e Robert Capa estão entre os mais citados. Da geração atual, James Nachtwey é o mais conhecido – enquanto as mortes dos fotógrafos Chris Hondros e Tim Hetherington, na Líbia em 2011, mostraram que ir à linha de frente produzir imagens continua sendo tão perigoso quanto na Primeira Guerra. Esses fotógrafos são vistos como figuras destemidas, cobertos por uma certa aura de heroísmo e providos de valores morais – a antítese do paparazzo.⁴⁵ Eles arriscam suas vidas para denunciar mortes e maus-tratos infligidos a civis, expor cotidianos alterados de cidades bombardeadas e documentar protestos contra governos beligerantes, além de revelar privações de refugiados e prisioneiros de guerra.

Mas ao contrário do período moderno, quando os fatos eram noticiados primeiramente pelas revistas ilustradas, hoje a televisão e a internet transmitem as informações quase que de maneira imediata. Além disso, combatentes ou cidadãos comuns produzem imagens fotográficas ou videográficas com um aparelho celular e as publicam nas redes sociais. Como então o fotógrafo de guerra, ao mesmo tempo

⁴⁵ Enquanto a figura do fotógrafo de guerra expressa admiração e respeito, a do paparazzo é vista às vezes como desprezível e sem integridade. O fotógrafo de guerra estaria pronto para enfrentar o perigo, colocando em jogo a própria vida para defender a verdade. Já o paparazzo disposto a tudo para tomar fotografias de pessoas ricas e famosas, de forma intrusiva e agressiva, e vendê-las a revistas sensacionalistas – como o personagem interpretado por Walter Santesso no filme *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini. Na realidade as coisas são mais complexas do que simplesmente opor heroísmo/abnegação à ausência de escrúpulos/espírito de lucro. Existem fotógrafos que praticam as duas categorias de reportagem. Vide exemplos de Jacques Langevin e Nick Ut. A serviço da agência Sygma, Langevin registrou os últimos momentos da princesa Diana na noite em que ela morreu vítima de acidente automobilístico – durante processo de investigação da tragédia, nove paparazzi foram acusados de homicídio involuntário e violação de privacidade. Langevin é um repórter que esteve no centro de alguns dos acontecimentos mais marcantes das últimas décadas: queda do muro de Berlim, manifestações na Praça da Paz Celestial, genocídio em Ruanda e guerras do Golfo e do Iraque. Ut é autor de uma das fotos mais memoráveis da história e que lhe valeu o Prêmio Pulitzer, em 1973: a menina vietnamita que corre nua com o corpo queimado e gritando de dor após sua aldeia ter sido bombardeada por napalm (*fig. 13*) Em 2007, Ut fez um flagrante da atriz Paris Hilton chorando dentro de seu carro logo após ter sido condenada a 45 dias de prisão por violação da liberdade condicional, que cumpria por dirigir embriagada. Também vale salientar que é comum fotógrafos especialistas nesse gênero registrarem cenas com consentimento das pessoas implicadas. Quando é conhecido no meio artístico, um paparazzo costuma ser avisado por agentes de publicidade ou assessores de imprensa sobre a presença de uma celebridade em determinado local.

herdeiro de uma tradição inaugurada no século XIX e vivendo uma revolução digital, pode adaptar-se ao fotojornalismo contemporâneo? Uma possibilidade foi apresentada pelo coletivo Basetrack, que agiu mutuamente com os retratados para contar histórias no Afeganistão. Outra alternativa é a que será discutida nesta seção a partir de trabalhos de André Liohn e Jérôme Sessini.

Acostumados a enfrentar circunstâncias extremas de tensão e perigo, Liohn e Sessini demonstram que o fotógrafo de guerra, figura arquetípica da profissão de repórter-fotográfico, não faz mais apenas fotografias, mas também vídeos para serem exibidos em telejornais e sites de notícia. Trabalhos do brasileiro Liohn, ganhador da medalha Robert Capa, o prêmio mais importante da fotografia de guerra, e do francês Sessini, integrante da Magnum e autor de vídeos que obtiveram forte repercussão mundial, inspiram esta pesquisa a refletir sobre o que buscam os fotojornalistas que nos últimos anos têm usado o vídeo na cobertura de conflitos. Discute-se como o vídeo, até pouco tempo atrás quase uma exclusividade dos cinegrafistas de televisão, relaciona-se com o emblemático campo da fotografia de guerra.

3.1.1 Imagens que marcam: da chapa úmida ao vídeo

A fotografia de guerra confunde-se com o próprio nascimento do fotojornalismo. Pioneiros do fotojornalismo – Roger Fenton, Mathew Brady, Alexander Gardner e Timothy O’Sullivan – e algumas das figuras mais emblemáticas da história da fotografia – Robert Capa, Eugene Smith, Don McCullin e Larry Burrows – documentaram guerras. Com exceção de Fenton, que foi à Criméia em 1855 comandado pelo governo inglês e sob orientação de não mostrar a violência do conflito para não assustar as famílias dos soldados, eles fotografaram, com graus variáveis de proximidade, atrocidades e destruição nos campos de batalha: soldados mortos ou gravemente feridos, dor e sofrimento, cidades arrasadas.

Invariavelmente considerado o primeiro repórter-fotográfico, Fenton expressou uma imagem suave da guerra que contrapôs uma aliança liderada por Inglaterra e França ao Império Russo. A maioria das cerca de 360 fotografias,

algumas reproduzidas em forma de gravura⁴⁶ no *Illustrated London News*, apresenta a guerra como um acampamento exclusivo para homens, retratados de modo honroso ou confraternizando ao ar livre nas horas de repouso. É o cotidiano tedioso dos militares: deslocamento de tropas, manutenção de armamentos e espera pelo momento de enfrentar o inimigo. Imagens que representam a periferia dos combates e que constituem, até os dias de hoje, parcela considerável da documentação visual de conflitos. No entanto, mesmo se quisesse, o inglês não teria na prática condições para registrar cenas dinâmicas – três décadas o separavam da conquista do instantâneo fotográfico. Sua foto mais famosa, *The Valley of the Shadow of Death* (1855), mostra uma estrada coberta por balas de canhão, sem cadáveres.

A cobertura da guerra da Criméia tornou-se uma verdadeira aventura devido à técnica rudimentar que permitia apenas a tomada de cenas sob condições favoráveis de iluminação. O longo tempo de exposição, entre três e vinte segundos, explica a predominância de retratos posados, que exigiam imobilidade dos personagens diante do aparelho. Fenton era auxiliado por quatro assistentes e usava uma carroça, puxada por cavalos, como laboratório e local para dormir. Carregava grande quantidade de material fotográfico, incluindo negativos em chapa de vidro e químicos para revelar e fixar os clichês. O calor complicava ainda mais o trabalho. Frequentemente as placas de colódio úmido, preparadas sob uma temperatura sufocante no laboratório, secavam antes de serem inseridas na pesada câmera de madeira, presa num tripé.

Nos anos 1860, com as mesmas limitações tecnológicas, Mathew Brady revelou mais sobre a natureza cruel da guerra. Sem sofrer censura prévia, Brady investiu todo seu capital financeiro para reunir um grupo de fotógrafos, entre eles Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan, e lançar-se na guerra Civil Americana com o intuito de comercializar as fotos do conflito – vistas na forma de desenhos em revistas como *Leslie's* e *Harper's* e no livro *Photographic Sketch Book of the War*, assinado por Gardner. Além de temas convencionais como encontros de oficiais e preparação de material bélico, Brady, Gardner e O'Sullivan forneceram pela primeira vez uma ideia concreta do horror da guerra: terras devastadas, cidades incendiadas, famílias em desespero, campos de prisioneiros e dezenas de mortos espalhados pelas

⁴⁶ Nessa época, o processo de reprodução de fotografias na imprensa era artesanal, baseado na gravura em madeira. Isso fazia com que desenhistas e gravuristas fossem intermediários entre as obras dos fotógrafos e os leitores de revistas e jornais. Mas o fato da ilustração ser feita a partir de uma foto transmitia maior credibilidade à notícia. Além disso, o gosto da época privilegiava o desenho. O *halftone*, meio mecânico de difusão de fotografias que revolucionou a imprensa ilustrada, só seria inventado nos anos 1880.

zonas de combate. “A Guerra da Criméia (1853-1856) e a Guerra de Secessão (1861-1865) são os teatros privilegiados, os bancos de ensaio das mais nobres ambições do fotojornalismo que viria a seguir: registrar acontecimentos sensíveis” (LAVOIE, 2010, p. 20).⁴⁷

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18), quando avanços tecnológicos já permitiam instantâneos e câmeras portáteis de médio formato, como a Goerz-Anschütz, davam mais mobilidade aos profissionais, centenas de imagens foram feitas por fotógrafos, a maior parte militares. Entretanto, é mínimo o número de registros capazes de expor a violência de uma guerra de trincheiras, forte característica daquele conflito. Isso porque os comandos de países como Alemanha e França controlaram o trabalho dos fotógrafos, impedindo a publicação de cenas chocantes na imprensa. As fotos veiculadas eram, em geral, das consequências das ações bélicas, como vilas devastadas. Na opinião de Derrick Price (2004, p. 63), filmes, pinturas e poesias são mais reveladores da Primeira Guerra do que fotografias, boa parte delas sem identificação de seus autores. O anonimato do fotógrafo, assim como a fotografia de combate produzir pequeno impacto no público, tornaria-se cada vez mais raro com o desenvolvimento do fotojornalismo moderno a partir dos anos 1920-30.

É nesse período que surge um dos maiores nomes da fotografia de guerra de todos os tempos: Robert Capa. Suas fotos da Guerra Civil Espanhola (1936-39) foram difundidas com enorme destaque em revistas como *Paris Match*, *Paris-Soir*, *Vu*, *Life* e *Picture Post* (em 1938, a publicação britânica o proclamou “o maior fotógrafo de guerra do mundo”). Uma delas tornou-se emblemática da profissão: a do soldado republicano atingido no peito por uma bala. A força e o realismo das imagens de Capa impressionaram o público, que contemplou a experiência de um fotógrafo na linha de

⁴⁷ Na opinião de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2004, p. 132), além da Guerra da Criméia e da Guerra Civil americana, a Guerra da Tríplice Aliança (1864-70) inscreve-se entre os grandes episódios bélicos registrados pelos fotógrafos do século XIX. Ainda de acordo com Ferreira de Andrade, apenas uma centena de imagens foi conservada. Algumas delas, transformadas em gravuras, foram usadas pela revista *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss, para ilustrar artigos e editoriais favoráveis aos interesses do império brasileiro, que formou aliança com Argentina e Uruguai para destruir o Paraguai, na época uma potência econômica da América do Sul. A *Semana Ilustrada* preocupou-se em chocar o público, evitando mortos e feridos e enfatizando aspectos heroicos e patrióticos. A Guerra do Paraguai, como também ficou conhecido o conflito, não deixou legado de grandes imagens para a fotografia brasileira. Um destaque é o álbum *Recordações da Guerra do Paraguai*, de Carlos César, que reúne dezenove fotografias de ruínas de prédios públicos das zonas de combate, além de retratos de soldados e oficiais. Do lado uruguaio, Esteban García realizou documentação mais contundente. Suas imagens exibem, por exemplo, diversos cadáveres de soldados. Já a cobertura da Guerra de Canudos (1893-97), no sertão da Bahia, tem maior reconhecimento histórico no Brasil. Flávio de Barros, contratado pelo Exército para substituir o fotógrafo Juan Gutierrez, morto durante o conflito, produziu 68 fotos que mostram o arraial devastado, situações de combate encenadas e retratos de militares. A imagem mais conhecida é a de Antonio Conselheiro. Morto dias antes da tomada do arraial, seu corpo foi exumado para ser fotografado. E o registro anexado ao laudo do Exército como “comprovação fotográfica” da morte do líder religioso.

fogo, correndo risco de vida. Com sua Leica, que lhe permitia maior desenvoltura, documentou batalhas de forma inédita e contribuiu decisivamente para forjar alguns dos pressupostos do estilo, caráter e método do fotógrafo de guerra: coragem, comprometimento, movimentar-se com rapidez e manter-se perto da ação. Sessenta anos após a morte de Capa,⁴⁸ continua em voga seu famoso lema: “Se as fotografias não são boas o bastante é porque você não está próximo o suficiente”. Além das cenas de bravura, ele registrou o sofrimento de civis inocentes e a vida que continuava apesar das adversidades provocadas principalmente por ataques aéreos que destruíram vilas e cidades.

Transformado num verdadeiro herói moderno, Capa também deixou algumas das imagens mais marcantes da Segunda Guerra Mundial (1939-45), entre elas a da francesa que teve a cabeça raspada como punição por ter tido um bebê de um militar alemão sendo perseguida pelas ruas de Chartres, após a libertação da cidade, e a sequência que mostra uma poça de sangue crescer em volta do franco-atirador americano morto por um tiro quando, da janela de um edifício em Leipzig, combatia soldados alemães. O desembarque dos aliados na Normandia, o célebre Dia D, é outro momento emblemático da carreira do fotógrafo. Um pouco antes do amanhecer do dia 6 de junho de 1944, Capa acompanhou a chegada das tropas americanas na costa francesa. Estava lado a lado com os fuzileiros navais na luta contra os nazistas e produziu uma série de fotos “ligeiramente fora de foco” que foram publicadas pela *Life* – a maior parte do trabalho foi estragada pelo laboratorista ao secar os negativos numa temperatura demasiadamente alta.

Também para a revista americana, Eugene Smith cobriu campanhas importantes, principalmente no Japão e no Pacífico, entre elas Iwo Jima e Okinawa, onde foi gravemente ferido. Smith registrou cenas tão insuportáveis de ver quanto a realidade cruel que representavam. Uma delas é a de um bebê moribundo nos braços de um soldado que o havia encontrado numa caverna na ilha de Saipan. A imagem mais famosa da Segunda Guerra, no entanto, é a dos fuzileiros navais erguendo a bandeira americana em Iwo Jima. De autoria de Joe Rosenthal, simboliza um evento inesquecível para os Estados Unidos.

⁴⁸ Robert Capa morreu em 1954 na Guerra da Indochina ao pisar numa mina antimilitar. Ele tinha 40 anos de idade. Além da Guerra Civil Espanhola, havia passado seis meses na China em 1938 para registrar a resistência à invasão japonesa antes de voltar à Espanha e instalar-se em Barcelona, duramente bombardeada pelas tropas fascistas. Cobriu a Segunda Guerra na Itália, França e Alemanha. Também registrou a Guerra da Independência de Israel, em 1948.

Henri Cartier-Bresson, um dos maiores fotógrafos do período moderno, passou três anos detido num campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra. No final do conflito, após escapar e juntar-se à resistência francesa, regressou à Alemanha para trabalhar com os americanos num documentário para o Serviço de Informação sobre a volta para casa dos prisioneiros de guerra. Cartier-Bresson e seu cinegrafista registraram simultaneamente os franceses sendo libertados do campo de Dachau. Por causa disso algumas sequências de *Le retour* (1945), como a que mostra a dedetização com inseticida de prisioneiros recém-liberados, existem tanto em fotografia quanto em filme. Uma outra contém uma cena que tornou-se uma das mais representativas da obra de Cartier-Bresson. Numa espécie de julgamento improvisado ao ar livre e assistido por centenas de pessoas, uma vítima do nazismo reconhece uma informante da Gestapo e lhe aplica um tapa no rosto. A foto tornou-se símbolo do fim do terror nazista. Já *Le retour*, “um filme de prisioneiros sobre prisioneiros”, passou a integrar o lado cinematográfico de Cartier-Bresson, que atuou como ator e assistente de Jean Renoir nos anos 1930 e realizou alguns documentários.

Essa situação – fotógrafo e cinegrafista trabalhando lado a lado sobre o mesmo acontecimento – representava um aspecto pouco comum em meados do século passado, mas que voltaria a repetir-se cada vez com maior frequência na cobertura de conflitos a partir dos anos 1960, quando a televisão começou a tomar das revistas ilustradas o posto de principal meio de comunicação. Essa tendência acentuou-se sobretudo no Vietnã (1955-75), onde o testemunho da guerra deixou de ser definitivamente uma aventura solitária para o fotojornalista. “O intrépido fotógrafo solitário com sua Leica ou sua Nikon na mão, trabalhando boa parte do tempo fora da vista, tinha agora de competir com a proximidade das equipes de tevê e aturar sua presença” (SONTAG, 2003, p. 51).

A concorrência da televisão não impediu que no Vietnã tenham sido criados alguns dos maiores ícones do fotojornalismo – e conseqüentemente da história da fotografia no século XX. Eis três deles, todos com versões em vídeo, recompensados com os prêmios Pulitzer e World Press Photo. O primeiro é o do monge budista que, em 1963, recorreu à autoimolação para protestar contra a perseguição empreendida pelo governo sul-vietnamita aos religiosos (*fig. 11; vídeo 9*). Sua morte foi transmitida ao vivo pela televisão e documentada por Malcolm Browne, da Agence France Press (AFP). O segundo é uma das imagens mais chocantes do Vietnã: a

fotografia de Eddie Adams, da Associated Press (AP), que mostra a execução sumária de um vietcongue pelo chefe da polícia de Saigon, em 1968 (*fig. 12; vídeo 10*). Por fim, também com a presença de um cinegrafista de TV ao lado do fotógrafo, a não menos famosa foto de Nick Ut da menina queimada por napalm durante bombardeio americano à sua aldeia em Trangbang, em 1972 (*fig. 13; vídeo 11*).



Fig. 11: Monge em chamas no Vietnã, Malcolm Browne, 1963



Fig. 12: Execução em Saigon, Eddie Adams, 1968



Fig. 13: Menina queimada por napalm, Nick Ut, 1972

Essas fotografias foram amplamente reproduzidas, assim como suas imagens televisivas correspondentes, contribuindo para sensibilizar a opinião pública mundial sobre as barbaridades da guerra. A televisão, mais até que a fotografia, teve papel decisivo para pressionar o governo americano a retirar suas tropas do Vietnã, considerado um dos últimos conflitos armados onde repórteres-fotográficos e cinegrafistas beneficiaram-se de uma ampla liberdade de ação. Eles chegavam muito perto dos combates para documentar aquilo que chocou profundamente os Estados Unidos: a morte de jovens soldados lançados numa guerra que arrastava-se de modo dramático e a brutalidade dos próprios americanos que massacravam inocentes.⁴⁹

Com as potências internacionais tendo aprendido a lição de que uma guerra pode ser decidida mais nos meios de comunicação do que nos campos de batalha, a Inglaterra foi o primeiro país a estabelecer novas bases para o trabalho da imprensa em zonas de conflito. Por ocasião da campanha contra a Argentina pelo domínio das ilhas Malvinas, em 1982, o país proibiu a transmissão direta pela televisão e permitiu que apenas alguns poucos jornalistas britânicos pudessem documentar a ação, desde que aceitassem submeter-se à censura. O inglês Don McCullin, um dos grandes fotógrafos do Vietnã, teve recusado pedido de acesso ao front. O fotojornalista tornara-se *persona non grata*, indivíduo indesejado no campo de batalha. O clima de aversão acentuou-se ainda mais na guerra do Golfo (1990-91). Para evitar “um outro Vietnã”, o presidente George W. Bush manteve fotógrafos e cinegrafistas o mais longe possível da atividade bélica no Iraque.

A cobertura exclusiva da rede de TV CNN reduziu a abordagem da guerra aos distantes bombardeios aéreos sobre Bagdá. As imagens mais conhecidas são as de rastros luminosos de bombas e mísseis americanos cruzando o céu do inimigo. No entanto, dez anos depois, no atentado terrorista de 11 de Setembro, os vídeos que mostraram a destruição do World Trade Center chocaram milhões de pessoas no mundo inteiro. Na meia-hora seguinte à colisão do voo 175 da United Airlines na torre sul do edifício de Nova Iorque (a segunda a ser atingida), a CNN exibiu onze vezes a cena captada pelas câmeras de televisão. “Com ou sem som, em câmera lenta ou ‘congelada’, fragmentada, destrinchada, multiplicada, essa imagem, às vezes

⁴⁹ Em agosto de 1965, o cinegrafista da CBS Ha Thuc Can registrou imagens chocantes das forças americanas ateando fogo na aldeia vietnamita de Cam Ne. Mesmo sem soldados inimigos à vista, os militares destruíram a localidade com tamanha selvageria que provocaram enorme indignação no público americano. O presidente Lyndon Johnson exigiu a demissão do repórter Morley Safer, coautor da reportagem. Mas o governo havia sido desmoralizado e começaria a ser alvo de protestos populares pedindo o fim da guerra.

transformada em logotipo, fez-se, nos dias seguintes, onipresente nas telas americanas”, comenta Clément Chéroux (2007, p. 123). Nenhuma outra imagem do maior atentado da história dos Estados Unidos mostrou-se mais dramática que a do avião voando em direção às Torres Gêmeas. Ao ser exibida milhares de vezes, tornou-se simbólica, com poder para atravessar gerações.

3.1.2 O que buscam os fotógrafos que filmam a guerra?

O que procuram os fotojornalistas que produzem vídeos na guerra é a interrogação que desponta após assistir aos filmes do fotógrafo independente André Liohn na Líbia e do membro da Magnum Jérôme Sessini na Síria e na Ucrânia. Por que cada vez mais fotógrafos de guerra alternam uso da fotografia e do vídeo, ou até mesmo preferem filmar em vez de fotografar? Recorre-se ao ponto de vista do próprio repórter-fotográfico para tentar explicar a presença do vídeo em situações de conflito. Ele é movido por duas razões principais: a vontade de apropriar-se das novas tecnologias (a câmera híbrida e a internet) para auxiliar na velha tarefa de testemunhar e difundir um acontecimento, aspecto que está na essência de sua profissão; e a crença de que, num período de enorme produção, circulação e consumo de imagens, o vídeo é mais reproduzível (e vendável) que a fotografia. Liohn e Sessini, por exemplo, divulgaram seus vídeos em emissoras de televisão, além de sites de notícias.

3.1.2.1 ‘O importante é testemunhar’

Atormentado pelas atrocidades perpetradas pelos soldados de Napoleão que invadiram Madri, em 1808, para sufocar insurreição contra o domínio francês, o pintor espanhol Francisco Goya produziu *Los desastres de la guerra*. Composta por 83 gravuras realizadas entre 1810 e 1820, a série exhibe de modo comovente fuzilamentos sumários e pilhas de cadáveres atirados em valas comuns. “As imagens de Goya são uma síntese. Garantem: coisas *assim* aconteceram”, diz Susan Sontag (2003, p. 42). Segundo o historiador da arte E. H. Gombrich (1982, p. 254), existem imagens da Antiguidade clássica que apresentam valor de testemunho equivalente ao

da fotografia. Gombrich equipara um mosaico, datado de cem anos antes de Cristo, que significa a vitória de Alexandre, o Grande, sobre o rei Darius na batalha de Issus, a uma fotografia com a qual “um fotógrafo de guerra pode sonhar”.

Ao considerar que a vontade de testemunhar os horrores da guerra trata-se de um anseio milenar do ser humano, é possível admitir que tal interesse acabou naturalmente transposto para a fotografia. Repórteres-fotográficos que entram em áreas de extrema violência para documentar situações de opressão, revolta e massacrantes relações de poder são movidos quase sempre pela necessidade de transmitir ao mundo testemunhos sobre o que ocorre em regiões de difícil acesso, muitas vezes distantes de uma perspectiva de alívio. “Eles são nosso olhar sobre o mundo. Os grandes fotojornalistas testemunham fatos que nós não teríamos necessariamente vontade de ver, não teríamos necessariamente acesso ou não teríamos nem mesmo imaginado”, afirma Reuel Golden (2005, p. 8).

Ganhador de dois World Press Photo e três medalhas Robert Capa, James Nachtwey, um dos maiores nomes da fotografia de guerra, auxilia na concepção de que o fotógrafo é fundamental para combater crises humanitárias. Nachtwey, que nas últimas décadas cobriu conflitos em países como África do Sul, Afeganistão, Bósnia, Ruanda, Somália, Paquistão, Líbano, El Salvador e Indonésia, continua a acreditar que uma imagem horrível de uma guerra constitui poderosa declaração contra ela. Sua obra testemunha misérias, doenças e massacres que não devem ser esquecidos nem repetidos. “Imagens fomentaram resistência porque não apenas relataram a história mas também mudaram a história. Quando uma imagem entra na nossa consciência coletiva, a mudança torna-se possível e inevitável” (NACHTWEY apud RITCHIN, 2013, p. 74).⁵⁰

Na opinião de André Liohn (2012), repórter-fotográfico que esteve em países como Egito, Iraque, Síria e Somália, o mais importante é o testemunho, sobretudo em

⁵⁰ James Nachtwey é o típico *concerned photographer*, humanista que afasta-se da neutralidade tantas vezes imposta ao repórter-fotográfico para envolver-se emocionalmente com seus retratados. A longa história do comprometimento social da fotografia data do final do século XIX, quando Jacob Riis documentou imigrantes marginalizados dos bairros pobres de Nova Iorque. O trabalho de Riis foi essencial para que as autoridades substituíssem alojamentos noturnos insalubres por moradias decentes. Nas primeiras décadas do século XX, Lewis Hine também apontou sua câmera para problemas como trabalho infantil. Atuando no National Child Labor Committee, Hine fotografou crianças que trabalhavam em fábricas e minas de carvão durante mais de doze horas seguidas. Para entrar nesses lugares, passava-se por vendedor de bíblias e corretor de seguros. Suas imagens contribuíram para mudar as leis sobre trabalho infantil nos Estados Unidos. Os fotógrafos que seguiram Riis e Hine – Dorothea Lange, Robert Capa e Eugene Smith, entre outros – também serviram como modelos para aqueles que desejaram revelar situações de pobreza, injustiça, opressão e violência no mundo. É possível afirmar que a tradição da fotografia comprometida socialmente está particularmente conectada com a história da fotografia documental.

situações de conflito. “Minha fotografia é só uma desculpa para eu estar ali, participando e opinando sobre aquilo que está acontecendo. E se posso participar de forma mais ampla, fotografando e filmando ao mesmo tempo, melhor ainda”, disse ele durante entrevista ao programa *Roda viva*, da TV Cultura, uma semana após ganhar a medalha Robert Capa com doze fotos tiradas em Misrata, na Líbia – Liohn é o primeiro sul-americano a receber a honraria desde que ela foi criada, em 1955. Na opinião de Guillaume Herbaut (2014), quando um fotojornalista filma um acontecimento, que não circulará portanto num jornal impresso, seu estatuto de “herói da informação” não é alterado. Pois, segundo Herbaut, a fotografia não é a única maneira de testemunhar. A câmera (fotográfica ou filmadora) é simplesmente o aparelho que permite produzir um documento visual para alertar o público sobre atrocidades, desigualdades e injustiças.

A tecnologia utilizada para registrar conflitos armados evoluiu de modo contínuo – a câmera de madeira presa num tripé nas guerras dos anos 1850-60; a Goerz-Anschütz, de médio formato, na Primeira Guerra Mundial; a Leica na Guerra Civil Espanhola; a Speed Graphic na Segunda Guerra; a Nikon no Vietnã e na África nas décadas de 1960-70; as câmeras mecânicas equipadas com motor-drive nas zonas de combates dos anos 1980-90 e os dispositivos digitais lançados recentemente, incluindo o celular com câmera usado por amadores e profissionais na Líbia e no Afeganistão. Dentro de aparelhos como a Canon 5D Mark II, lançado em 2008, o vídeo é mais uma etapa do progresso tecnológico da fotografia. Com uma câmera híbrida, fotojornalistas podem escolher entre fazer uma imagem fixa ou em movimento, uma imagem sem som ou sonorizada.

Na manhã de 19 de fevereiro de 2014, na Praça Maïdan, epicentro dos protestos contra o presidente ucraniano Viktor Ianoukovitch, Jérôme Sessini optou pelo vídeo (12). Na companhia de Eric Bouvet, também fotojornalista francês, o membro da Magnum percebeu que as barricadas erguidas na véspera pelos manifestantes haviam sido desfeitas durante a noite. Eles começaram a caminhar pela avenida Instytutska em direção à primeira linha de barricadas que os protestantes tentavam remontar. A aparente calma do ambiente foi interrompida quando dois feridos à bala passaram carregados numa maca. Logo ouviram-se tiros de fuzis kalachnikov. Eram atiradores de elite de Ianoukovitch que, escondidos em dois prédios, disparavam incessantemente contra quem estava nas ruas da capital Kiev

para exigir mudanças no governo. Soldados do exército ucraniano, ao lado de veículos blindados, observavam tudo à distância. Sessini e Bouvet buscaram abrigo junto a um grupo de protestantes desarmados. Durante duas horas permaneceram praticamente imóveis, sob risco de serem mortos caso resolvessem sair dali.

Enquanto Bouvet tentava fotografar o que acontecia em volta, Sessini filmou pessoas correndo pela avenida e tentando proteger-se atrás de árvores ou placas de aço ou de ferro improvisadas como escudos. No vídeo, é possível ouvi-lo dizer que uma bala havia passado a alguns centímetros da cabeça de Bouvet. O momento mais impactante apresenta o instante em que um homem é atingido no peito por um tiro, aparentemente de modo fatal. Carregando uma maca, ele havia acabado de posicionar-se quase ao lado de Sessini para socorrer um companheiro caído no chão que, envolto numa poça de sangue, provavelmente já estava morto. A preferência pelo vídeo para documentar a violência das forças militares que expulsaram os manifestantes da Praça Maïdan (naquela semana mais de cem pessoas morreram no centro de Kiev e mais de 500 ficaram feridas) mostrou-se acertada. *Sous les balles des snipers à Kiev*, uma sequência sem cortes de pouco mais de cinco minutos, rodou o mundo ao ser veiculado pelo *Le Monde.fr* e por emissoras de televisão.

Mas decidir entre fotografar e filmar, sobretudo no calor dos acontecimentos, não é uma tarefa simples. Raymond Depardon (apud SABOURAUD, 1993, p. 62), que há cinquenta anos trabalha com fotografia e cinema, diz que quando tem “verdadeiramente necessidade” de mostrar o “instante decisivo” prefere utilizar imagem em movimento e som. Tim Hetherington (apud KAMBER, 2010b)⁵¹ adotava estratégia oposta: se um determinado evento fosse bastante interessante visualmente, tomava uma fotografia; se não tivesse impacto visual, usava o vídeo por causa da contextualização proporcionada pelo som ambiente. Já na opinião de Liohn (2012), “o

⁵¹ Tim Hetherington era fotojornalista mas transformou-se em escritor, artista e diretor com o objetivo de atingir um público maior. Hetherington (apud KAMBER, 2010b), um dos primeiros a usar as tecnologias recentes para expandir seu campo de atuação, contribuiu na tentativa de estabelecer novos parâmetros para a profissão de fotógrafo de guerra. “Não dizer ‘Eu sou um fotógrafo’, mas dizer: ‘Eu sou um produtor de imagens’. Eu faço imagens fixas ou em movimento de situações reais”. Ele começou a carreira na Libéria, na África Ocidental, no início dos anos 2000. Trabalhou como cinegrafista nos documentários *Liberia: An Uncivil War* (Jonathan Stack, 2004) e *The Devil Came on Horseback* (Anne Sundberg, 2007). Em 2007, no Afeganistão, fotografou um soldado americano exposto à fadiga e fragilizado pela guerra. A imagem lhe rendeu o World Press Photo. Em 2010, o inglês realizou um documentário sobre o cotidiano de um pelotão no vale do Korengal, um dos mais perigosos postos militares dos Estados Unidos no Afeganistão. *Restrepo*, codirigido por Sebastian Junger, recebeu o Prêmio do Júri no Festival Sundance de Cinema e uma indicação ao Oscar de melhor documentário em 2011. Hetherington ainda escreveu um livro, *Infidel* (2010), que inclui fotos e entrevistas com militares, e produziu uma instalação, *Sleeping Soldiers*. Pouco antes de morrer na Líbia, em 2011, lançou *Diary* (2010), filme de dezenove minutos onde mistura imagens de suas reportagens com cenas familiares na Inglaterra.

vídeo funciona muito melhor quando você sabe que dentro de um espaço de tempo alguma coisa vai começar e terminar”. Isto é, quando uma sequência videográfica registra o encadeamento de acontecimentos que contam uma história em ordem cronológica – algo que a fotografia porém também é capaz.

Liohn cita um exemplo ocorrido na Líbia, em 2011, numa das várias incursões das equipes de socorro à área residencial de Misrata – como trabalhava para um projeto do Comitê Internacional da Cruz Vermelha sobre a atuação dos médicos na guerra civil, tinha acesso direto à primeira linha de batalha. Um de seus vídeos documentou insurgentes numa investida para resgatar civis usados como escudos humanos pelas tropas do ditador Muammar Kadhafí. O fotojornalista estava numa ambulância que adentrou uma localidade próxima ao aeroporto de Misrata. O veículo parou em frente a uma casa, o fotógrafo saiu para o meio da rua, filmou as pessoas sendo recolhidas e depois voltou para dentro do carro (*vídeo 13*). Nessa condição, o vídeo “é obviamente muito melhor para contar a história”, segundo Liohn (2012). “Quando entramos com a ambulância eu sabia que iríamos sair. Sabia que aquela história tinha começo, meio e fim”.

Algumas circunstâncias revelaram-se aparentemente mais críticas para Liohn resolver fotografar ou filmar. Como ao registrar ataque de um grupo de revolucionários às tropas de Kadhafí em Misrata – por ser um importante reduto rebelde, a cidade foi cercada pelo exército do governo e transformou-se num dos principais fronts do conflito líbio. Seu vídeo (*14*) exhibe combatentes preparando um míssil antitanque para disparar contra o muro de uma casa onde soldados leais a Kadhafí, que não queriam render-se, estavam acudados. O projétil foi lançado e ouviu-se uma grande explosão. Após o impacto, fragmentos da bomba foram arremessados de volta na direção dos revolucionários que, inexperientes e sem conhecer o poder de fogo do armamento, erraram ao não posicionarem-se numa distância maior do alvo. Um deles – Hamid Shwaili, mecânico desempregado de 28 anos de idade – foi ferido e, caído com um dos braços levantados, começou a gritar por socorro.

Seus companheiros rapidamente o arrastaram até uma garagem para ser atendido por uma equipe médica. Nesse instante, os militares pró-Kadhafí contra-atacaram e arrebentaram uma parte da parede da garagem. Liohn foi atingido no pescoço, sem gravidade. Mesmo no chão, continuou filmando. Vemos seus pés e escutamos seu grito de dor antes dele levantar-se, gritar novamente, aproximar-se dos

médicos e acompanhar a vítima, que morreria instantes depois, ser colocada numa ambulância. A foto que mostra Shwaili logo após ser ferido de morte é uma das mais dramáticas desse acontecimento (*fig. 14*). No entanto, transmite forte sensação de ser um *frame* do filme descrito acima. O autor explica que há dois vídeos dessa situação. E entre eles um intervalo de aproximadamente um minuto depois que o combatente é atingido. Nesse período, Liohn fez algumas imagens fixas porque percebeu que “precisava de uma fotografia” do rebelde ferido pedindo ajuda.



Fig. 14: Combatente ferido de morte em Misrata, André Liohn, 2011

Essa flexibilidade (ou alternância) entre fotografia e vídeo é vista com suspeita por uma parcela da crítica e dos próprios fotógrafos. O principal argumento é que não é possível fazer tudo sozinho ao mesmo tempo. “Não podemos fazer tudo ao mesmo tempo. Ou podemos fazer tudo ao mesmo tempo, mas fazer mal”, diz Jean-François Leroy (2014), diretor do *Visa pour l’Image*. Samuel Bollendorff (2014) demonstra opinião parecida ao afirmar que o fotojornalista não deve aspirar tornar-se um “homem-orquestra”, pois “apenas um gênio consegue fazer tudo com boa qualidade”. Ele alerta que o fotógrafo que produz vídeo sem ter conhecimento dessa profissão corre o risco de transformar-se num videasta amador. Editor-chefe da *Polka Magazine*, Dimitri Beck (2014) discorda. Na opinião dele, um videasta amador é alguém que filma para si próprio, sua família e amigos, enquanto um fotógrafo ou videasta profissional preocupa-se em transmitir notícias para o grande público. Embora reconheça que foto e vídeo demandam habilidades específicas, Beck

considera desnecessário estabelecer uma oposição entre as duas linguagens, que podem inclusive ser usadas de modo complementar.

Aleppo Battleground (2012), de Sessini, divulgado na edição on-line do *Le Monde*, é exemplar do vídeo conectado à fotografia para exibir a guerra de uma maneira pouco habitual. Produzido na Síria, o vídeo (15) alterna fotos com imagens de uma microcâmera presa à altura do peito do fotojornalista – procedimento semelhante havia sido adotado pelo diretor Christian Frei no documentário *Fotógrafo de guerra* (2001), sobre James Nachtwey. O equipamento, que possibilita um “enquadramento total” (uma não seletividade em oposição ao olhar humano que seleciona elementos específicos), dá ao espectador noção da perspectiva do próprio Sessini. A microcâmera mostra sua movimentação pelas avenidas de Aleppo, que estava dividida entre áreas ligadas ao regime de Bashar Al-Assad e setores controlados pelos rebeldes – situação típica das guerras atuais que transformam áreas povoadas em campos de batalha.

A maior ameaça eram franco-atiradores fiéis ao presidente sírio. No bairro residencial de Al-Arkub, o fotógrafo, sob perigo iminente de ser atingido por um tiro vindo de edifícios em ruínas, seguiu jovens combatentes do Exército Livre da Síria. A tensão é quebrada quando ele interrompe a caminhada, coloca a câmera no chão e toma chá com os guerrilheiros. No bairro de Bustan Al-Bacha, quem sofre enorme risco são os civis que precisam atravessar a avenida Dar Al-Ajazi, que liga uma área controlada pelos rebeldes a uma parte sob poder de Al-Assad. Sessini, que faz as vezes de narrador no vídeo, conta que em duas horas viu três civis serem atingidos pelos *snipers*. *A caméra embarquée* registra o momento em que o repórter-fotográfico, após deslocar-se rapidamente em busca de melhor posição, levanta sua câmera para registrar um deles sendo vítima de um tiro quando passava correndo pela avenida. “Não queríamos fazer um documentário ou substituir a televisão, mas levar um novo ponto de vista sobre o fotógrafo no trabalho de campo”, conta Sessini (2012), que recebeu a microcâmera do diretor editorial da Magnum Clement Saccomani.⁵²

Para alguns fotojornalistas, a escolha entre fotografar e filmar parece decidida antecipadamente, conforme a certeza íntima de cada um sobre o uso da foto ou do

⁵² Clement Saccomani deu para Jérôme Sessini uma GoPro – tipo de câmera usada principalmente por adeptos de esportes extremos como motocross, voo livre e *snowboard* – para saber, por “pura curiosidade”, como o fotógrafo comportava-se em campo. E também para que criasse “imagens que não temos o hábito de ver.”

vídeo ou por causa do conhecimento prévio do assunto e das condições de trabalho que encontrará numa determinada situação. Veja exemplo de dois profissionais do *Globo* com posições antagônicas no *hard news*, que costuma render imagens impactantes mas que desaparecem rapidamente dentro de acontecimentos muitas vezes violentos e trágicos. Marcelo Carnaval, 30 anos de carreira, mantém a decisão de apenas fotografar; Pedro Kirilos, 10 anos de carreira, não hesita em trocar a fotografia pelo vídeo. Ambos participaram da cobertura dos protestos que sacudiram o Brasil em 2013. Os resultados foram distintos, é claro. Com um instantâneo onde um ativista comemora enquanto um ônibus pega fogo, Carnaval obteve um prêmio de fotojornalismo: o Vladimir Herzog. Já Kirilos enxergou no vídeo “uma maneira mais eficiente” de captar o confronto entre policiais e manifestantes.

Cenas do conflito em frente à Prefeitura do Rio, repleto da agressividade das batalhas campais que encerravam cada manifestação, circulou na edição on-line do jornal carioca. Ao contrário da fotografia de Carnaval (*fig. 15*), impressionante plasticamente, o vídeo (*16*) demonstra menos apuro no enquadramento e na técnica. Há imagens escuras, tremidas, instáveis e desfocadas. “[Mas] no vídeo tenho uma fluidez que não consigo na fotografia”, afirma Kirilos (2014). Além disso, respaldada pelo “valor de notícia” que independe de qualquer competência estética, sua obra revela a precariedade das condições em que foi realizada e transmite a sensação de um registro tomado no “calor da hora”. Um *frame* do vídeo foi ainda transformado numa foto, publicada na primeira página do *Globo*. A cena, de alta carga dramática, mostra o instante em que um policial da tropa de choque dispara à queima-roupa uma bala de borracha contra um pequeno grupo de manifestantes que, portando cartazes e a bandeira brasileira, estava ajoelhado na rua para impedir a passagem de um veículo blindado da polícia.



Fig. 15: *De herói a vilão*, Marcelo Carnaval, 2013

O trabalho de Kirilos permite duas considerações: a primeira é que a escola do instante decisivo, que costuma dar uma dimensão espetacular ao acontecimento, continua sendo extremamente valorizada pelos fotógrafos e editores brasileiros.⁵³ Mesmo que o caráter imprevisível da cena tenha sido fruto de uma escolha no interior de um vídeo e não do disparo preciso do obturador. A segunda é na verdade uma confirmação de que atualmente pode-se obter mais facilmente uma imagem fixa a partir de uma imagem animada, ou seja, uma espécie de “fotograma”. Nesse caso, fotografar ou filmar não é uma escolha absolutamente decisiva ou irreversível.⁵⁴

É pertinente ressaltar que a diferença ainda perceptível no que diz respeito à qualidade entre uma imagem fotográfica e o *frame* de um vídeo tende a desaparecer nos próximos anos quando as câmeras com resolução Ultra HD (ou 4K), que oferece quatro vezes o número de pixels do atual padrão Full HD (um frame de um vídeo 4K equivale a uma foto de oito megapixels), tornarem-se comuns no fotojornalismo. Atualmente em produções de cinema e seriados de televisão, a tecnologia 4K talvez mude ainda mais as coisas no jornalismo. É possível que os fotógrafos passem a gravar vídeos em altíssima resolução e deixem de usar a fotografia para interromper o fluxo dos acontecimentos. Ronaldo Entler aponta o que pode estar por vir:

⁵³ No Brasil, há um enorme apreço pelas fotografias que não podem ser tiradas um segundo antes ou um segundo depois. Geralmente o que mais interessa é o flagrante. Boa parte dos fotojornalistas costuma limitar-se aos “efeitos do domínio da técnica e ao conforto moral do instante decisivo”, como diz Alain Bergala (1981, p. 61). Basta observar, por exemplo, as imagens ganhadoras do Prêmio Esso, considerado a distinção máxima para o repórter-fotográfico brasileiro. O concurso privilegia a habilidade do fotógrafo para captar um instantâneo sensacional, não momentos intermediários. Segundo Angela Magalhães e Nadja Peregrino (2004, p. 67), “o flagrante se tornou o léxico visual mais conhecido e aplaudido do público brasileiro.”

⁵⁴ Retirar uma fotografia de um vídeo também não é uma exclusividade das novas técnicas digitais. A *Life*, por exemplo, fez isso com o filme de Abraham Zapruder, que registrou o assassinato do presidente John Kennedy, em 1963. A recíproca porém é impossível: obter uma imagem animada a partir de uma imagem fixa.

Dizem que os fotojornalistas, num futuro próximo, em vez de se darem ao trabalho de encontrar o momento certo, poderão voltar para suas redações com vídeos de qualidade suficiente para extrair o *frame* que será publicado. Se isso acontecer, mais do que nunca, os editores serão necessários e os bons “repórteres de imagem” ainda serão aqueles poucos que saberão encontrar no fluxo das coisas uma meia dúzia de fragmentos indispensáveis (ENTLER, 2009).

Da mesma forma que um repórter-fotográfico raramente é seu melhor editor, um fotógrafo que faz vídeo também deve ter alguém para auxiliá-lo a identificar as cenas que contêm os “fragmentos indispensáveis” de um vídeo, eliminando o que houver de secundário. A abordagem é próxima à de um editor que, trabalhando rápido e sob pressão, percorria uma cópia por contato (trinta e seis fotogramas de um filme impressos numa única folha de papel fotográfico) para analisar uma sequência de fotos e selecionar o ponto culminante que seria estampado na capa de um jornal. Enfim, tanto no período analógico quanto no digital, que possibilita uma quantidade maior de imagens dentro de uma câmera ou na tela de um computador, editar trata-se sobretudo de dar um sentido às imagens, sejam fotográficas ou videográficas.

3.1.2.3 Vídeo: mais ‘viral’ e lucrativo

Vilém Flusser, ao discorrer sobre “aparelhos de distribuição” de fotografias, afirma que o fotógrafo sempre visa determinado canal para propagar sua obra. Segundo Flusser, a escolha do veículo é baseada em dois interesses: o primeiro é alcançar o maior público possível, pois o fotógrafo quer “eternizar-se num máximo de pessoas”. O segundo é sustentar-se economicamente. “Em suma, o canal é para o fotógrafo um método para torná-lo imortal e não morrer de fome” (FLUSSER, 2002, p. 50). Essa análise, elaborada no período pré-revolução digital sob a perspectiva do fotógrafo que atuava “em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição ou simplesmente em função de seu álbum”, é válida hoje para aquele que está imerso numa paisagem midiática caracterizada por extensas mudanças nos modos de produção, divulgação e consumo de notícias.

Enquanto o número de leitores da imprensa escrita diminuiu nas últimas décadas, a televisão agora começa a sofrer a perda progressiva de sua supremacia no

sistema de notícias para a internet. A circulação praticamente ilimitada de textos, imagens e sons na rede mundial de computadores – hoje o maior distribuidor de dados, em volume, é o Google (LESOURD; PIGEAT, 2014, p. 95) – aponta para o desenvolvimento de um mercado formado principalmente pelo usuário de plataformas de postagem de vídeo (como YouTube e Dailymotion) e pelo consumidor de jornalismo on-line. Uma pesquisa desenvolvida pelo World Press Photo, em 2013, detectou que o vídeo é o meio de informação que cresce mais rápido na internet. O levantamento demonstrou que o YouTube é responsável pela exibição de 40% dos vídeos on-line e que a categoria de notícias é uma das mais populares – foi o item mais procurado no YouTube em quatro dos doze meses de 2011.

Nesse contexto, fotógrafos parecem começar a dar mais importância ao vídeo, notado como mais “viral”. “O vídeo tornou-se hoje mais importante que a fotografia, mais ‘viral’, especialmente via YouTube e redes sociais”, afirma Clement Saccomani (2014), diretor editorial da Magnum. De acordo com Saccomani, *Aleppo Battleground*, de Jérôme Sessini, foi visto por um milhão de pessoas em três dias. “Não é apenas sobre produzir imagens. É sobre como alcançamos audiência com o que estamos fazendo”, dizia Tim Hetherington (apud KAMBER, 2010b), que até mesmo mudou de país – trocou a Inglaterra pelos Estados Unidos – para atingir um público maior.⁵⁵

Para Davide Monteleone, membro da VII Photo, o aumento da importância do vídeo trata-se sobretudo de uma questão econômica, tanto para empresas jornalísticas quanto para fotógrafos. Monteleone (2013) explica que anteriormente para fazer um vídeo para televisão havia necessidade de uma equipe: um jornalista, um cinegrafista, um técnico de som e um produtor. Isso totalizava quatro pessoas que precisavam ser enviadas ao local onde o assunto desenrolava-se, com seguro saúde e despesas de estadia e alimentação incluídas, além de receber remuneração pelo trabalho. Ainda segundo Monteleone, os repórteres-fotográficos são jornalistas privilegiados porque, além de estarem próximos dos acontecimentos, estão “habitados a uma visão fotográfica, de espaço visual, que é diferente do vídeo, mas próxima”. Portanto, as emissoras de televisão, ao contratarem apenas um fotógrafo, podem ter “mais ou menos o mesmo produto que antes, feito com uma equipe completa”. “Eu conheço

⁵⁵ “A Inglaterra tem sessenta milhões de pessoas. Os Estados Unidos têm trezentos milhões. Essa é a matemática. Se você está interessado em comunicação de massa, vai atingir muito mais pessoas aqui. Os Estados Unidos ainda são o maior ator no mundo. São uma audiência muito importante” (HETHERINGTON apud KAMBER, 2010b).

muitos fotógrafos que mudaram [da fotografia para o vídeo] porque nesse momento [o vídeo] é melhor pago. Hoje, uma reportagem para o *New York Times* rende US\$ 250 [R\$ 655] por dia [de trabalho], enquanto a Al Jazeera paga US\$ 300 [R\$ 786] por [um vídeo de] um minuto”, conta Monteleone.

Talvez de olho nesse mercado, André Liohn destina uma parte de sua produção para a televisão. Liohn realiza trabalhos como cinegrafista para empresas como BBC, CNN, Al Jazeera, RAI, NRK, ITV, Der Spiegel TV, RTL e France 24. Durante a revolta popular nas ruas de São Paulo em 2013, ele voltou a preferir o vídeo no lugar da fotografia e visou um canal específico para vender seu material: o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, a principal emissora do país. As cenas exclusivas que mostram policiais acossados dentro da prefeitura por manifestantes que tentavam invadir o prédio foram exibidas no horário nobre da televisão brasileira, atingindo o público do telejornal de maior audiência no território nacional. A escolha de Liohn pode ser interpretada como uma retomada de um processo iniciado nos anos 1960 por autores como Raymond Depardon. Depardon atuou tanto como fotógrafo quanto cinegrafista no momento em que câmeras de vídeo portáteis foram introduzidas de modo mais intenso na cobertura televisiva, que ofuscou progressivamente a mídia impressa e retirou da fotografia sua posição como meio de informação primária nas ilustradas.

Se ainda não tinha totais condições de concorrer com o jornal impresso em termos de velocidade (feitas com filme de 16 mm, revelados em laboratório e editados em “moviolas”, as reportagens levavam dias para serem enviadas dos locais dos acontecimentos até a redação), a televisão produzia material mais denso, interpretativo e aprofundado. Inspirado no cinema direto americano, Depardon apostava na televisão como possível prolongamento do fotojornalismo. Em 1963, realizou uma primeira filmagem para a TV francesa sobre conflitos urbanos na Venezuela. Três anos depois, ao fundar a agência Gamma, comprou uma Éclair 16 mm – câmera concebida naquela época inicialmente para a televisão e mais tarde associada ao documentarismo cinematográfico dada sua leveza e capacidade de sincronia com som direto. Depardon e Gilles Caron, logo incorporado à Gamma, passaram a realizar reportagens que aliavam filme e fotografia em zonas de guerra – Biafra e Chade, notadamente. Apesar das dificuldades – além de enfrentar concorrência das revistas ilustradas, eram comuns problemas com tradução e

dublagem –, o trabalho da dupla só foi interrompido com a morte de Caron no Vietnã, em 1970. Depardon continuou porém revezando-se entre duas câmeras até obter sucesso na televisão.⁵⁶

Mas se o vídeo satisfaz a ambição do fotógrafo de atingir grande número de pessoas, além de ser lucrativo, não tem a mesma capacidade para “imortalizá-lo”. Já uma fotografia, ao interromper o fluxo temporal e preservar fragmentos do passado, consegue muitas vezes ser impressa de modo duradouro na memória coletiva. “A metáfora natural, familiar, é que a fotografia é como um ponto, o filme como uma linha” (WOLLEN, 2003, p. 76). Antonio Fatorelli reforça essa proposição ao afirmar que uma imagem fixa permite uma reflexão mais demorada do que uma imagem em movimento.

As imagens fixas, entre elas a fotografia, proporcionam um tempo de observação prolongado, oferecendo ao sujeito da percepção a oportunidade de empreender um percurso que pode oscilar entre a observação desinteressada e a mobilização imersiva, passando do olhar fortuito à atenção prolongada. O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contrai-lo ou distendê-lo, dependendo da sua disposição. Tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao movimento contínuo e irreversível da projeção (FATORELLI, 2013, p. 20).

Hal Buell complementa o pensamento de Fatorelli ao sugerir que a fotografia é também mais “memorável”. Ex-diretor da Associated Press (AP), Buell compara o impacto de uma foto de guerra com a respectiva cobertura televisiva do mesmo evento para defender a ideia de que é possível lembrar e descrever uma fotografia de modo mais preciso que uma cena de vídeo. Ele usa como exemplo a imagem de Eddie Adams que mostra o tenente-coronel Nguyen Ngoc Loan, chefe da polícia sul-

⁵⁶ Em 1974, Raymond Depardon entrevistou, fotografou e filmou Françoise Claustre, etnóloga francesa capturada como refém por guerrilheiros no Chade e libertada três anos depois. Claustre fala da vida no cárcere, reclama das negociações entre as autoridades francesas e os sequestradores e chora diante da câmera. Depardon vendeu fotografias para a *Paris Match*, que mostrou as primeiras imagens da refém e contou a história do ultimato dado pelos rebeldes ao governo francês, e em seguida passou o vídeo da entrevista à televisão francesa. “É interessante, aliás, que o mais importante foi a transmissão televisiva”, diz Depardon (2006, p. 69). Tratava-se de uma mudança radical em relação aos anos anteriores. Em 1968, por exemplo, Depardon e Gilles Caron fizeram reportagem sobre a guerra civil na província separatista de Biafra, na Nigéria, onde milhares de pessoas, principalmente crianças e idosos, morriam de fome. Depardon filmou, Caron fotografou. A venda do vídeo, com soldados marchando sem camisa e portando fuzis, foi um fracasso comercial. Já as fotos de Caron, publicadas com sucesso nas revistas ilustradas. “Enquanto Gilles enchia dez a vinte páginas das grandes revistas europeias com fotografias que ele acabara de fazer dos mercenários e da fome, o filme, que comportava as mesmas imagens, foi um fiasco. Eu mal pude pagar o técnico de som com as vendas”, conta Depardon (2008, pp. 108, 109).

vietnamita, executando com um tiro na cabeça um prisioneiro que tinha as mãos amarradas nas costas (*fig. 12*).

Você pega a fotografia de Eddie Adams, e quando você olha a filmagem, um homem vem, atira num homem, cai e acabou. Se você olha para a fotografia de Eddie, você vê a pistola, a expressão no rosto do homem, vê a expressão no rosto de quem atira, vê o recuo dos guardas no fundo, vê a linha reta da pistola sendo segurada, que é quase como o impacto da bala, isso porque você vê e tem tempo para ver todos os elementos, você vê mais do que na imagem de vídeo. [...] então, isso é um impacto visceral que a fotografia tem [...] que outras formas de comunicação não têm (BUELL, 2005).

De fato, num conflito que parecia deixar os americanos anestesiados com uma rotina de mortes de soldados e civis inocentes, mais um assassinato não deveria chocar tanto. Mas a “fotografia perfeita”,⁵⁷ reproduzida em jornais e revistas do mundo inteiro, foi vista como deveria ser vista: uma terrível síntese da guerra do Vietnã e da brutalidade do ser humano. Passadas quase cinco décadas, é a foto de Adams e não o vídeo do cinegrafista da televisão vietnamita que continua inscrita na memória das pessoas. Gisèle Freund (apud BELLOUR, 2008, p. 270), após exercício idêntico ao de Buell em que compara a fotografia da menina vietnamita queimada por napalm ao vídeo correspondente, aponta para um dado irônico: “Quanto mais consumimos imagens, mais a imagem fixa destaca-se sobre o resto, substituindo ela própria a nossa realidade. É a imagem fixa, não a imagem em movimento, que permanece gravada na mente, tornando-se para sempre parte de nossa memória coletiva”.

No entanto, para a antropóloga Roxana Waterson (2007, p. 52), que estuda a relação entre memória social e documentário fílmico, as novas tecnologias contribuirão decisivamente para moldar a memória do público. “Ao entrarmos no século XXI, a revolução digital fez do vídeo um poderoso, acessível e disponível meio que se tornará cada vez mais vital como forma de testemunhar os eventos atuais e, portanto, a evidência histórica do futuro”. Na opinião de Ronaldo Entler (2009), o vídeo poderá ocupar ainda mais espaço, assumindo inclusive caráter de memória universal, na medida que “tornar-se mais seletivo, lacônico e operar por

⁵⁷ Host Faas (2008, p. 189), editor da Associated Press (AP), diz o que sentiu ao ver as fotos de Eddie Adams. “Ao percorrer rapidamente o filme preto e branco de Eddie Adams, em fevereiro de 1968, vi aquilo que nunca tinha visto na mesa de luz de meu escritório em Saigon: a fotografia perfeita – perfeitamente enquadrada, perfeitamente exposta, uma imagem fixa que, eu pressentia, iria tornar-se símbolo da brutalidade da guerra do Vietnã.”

intensidades”. Ainda segundo Entler, precisará também “conter o movimento e fazer a imagem durar diante dos olhos para que ela tenha consistência”, abrindo assim as “lacunas necessárias ao desejo e à memória.”

3.2 A multimídia na fotorreportagem

O principal eixo desta sessão é a ideia de que o repórter-fotográfico, ao usar as novas tecnologias de produção e difusão de imagens, proporciona uma reatualização da fotorreportagem, praticamente extinta da imprensa (notadamente da brasileira) desde o fim da “época de ouro” das revistas ilustradas. A primeira parte do texto conta a história da fotorreportagem, desde sua criação na Alemanha nos anos 1920, passando pela expansão internacional até o fechamento de gigantes como *Life* e *O Cruzeiro*. Em seguida, a partir da opinião de profissionais, discute-se se a mistura de imagens fixas, imagens em movimento e som renova a fotorreportagem. Por fim, identificam-se ressonâncias do cinema em reportagens multimídia de Guillaume Herbaut, Gustavo Pellizzon, Leonardo Aversa e Samuel Bollendorff. A linguagem cinematográfica é uma das principais características do fotojornalismo expandido.

3.2.1 Nascimento, apogeu e (quase) extinção da fotorreportagem

No clima liberal instaurado pela República de Weimar após a Primeira Guerra Mundial, o fotojornalismo moderno nasceu na Alemanha na virada da década de 1930. Três fatores foram decisivos: o lançamento de câmeras de 35mm (principalmente a Leica); o surgimento de uma geração talentosa de fotógrafos, entre eles Alfred Eisenstaedt, Erick Solomon, Felix H. Man e Martin Munkácsi; e a atitude experimental adotada por editores de revistas ilustradas que passaram a utilizar a fotografia como elemento central da narrativa. A fotorreportagem constituiu a principal novidade em revistas como *Berliner Illustrirte Zeitung* e *Münchener Illustrirte Presse*. Organizada como uma sucessão de situações sobre um mesmo tema para dar visão mais profunda, ampla e intensa do que uma única imagem, a fotorreportagem tirou a fotografia da condição de elemento meramente ilustrativo.

Pela primeira vez, a fotografia assumiu papel determinante no sistema de notícias e o texto, geralmente introdutório e reduzido a pequenas legendas, passou a complementar a informação visual.

Editores como Stefan Lorant e Kurt Korff valorizavam assuntos do cotidiano que atraíam a curiosidade dos leitores – piscinas comunitárias, restaurantes populares, parques de diversões, lutas de boxe etc. –, além de ressaltar figuras célebres da cultura e da política. Os ensaios de André Kertész sobre uma ordem religiosa de monges localizada na França desde o século VII (*A casa do silêncio*, *Berliner Illustrirte Zeitung*, 1928) e de Felix Man acerca do ditador italiano Benito Mussolini (fig. 16) em sua rotina de trabalho e lazer (*Um dia na vida de Mussolini*, *Münchner Illustrirte Presse*, 1931) são representativos dos primeiros tempos da fotorreportagem moderna. Eles privilegiam a foto em detrimento do texto ao quebrar a compreensão do fotógrafo como produtor de imagens isoladas para ilustrar uma história, decorar uma página e suscitar o interesse do público pela leitura de um artigo. As novas políticas editoriais também proporcionaram maior liberdade ao profissional, que passou a abordar os temas da maneira que considerava mais adequada e assinar suas obras.



Fig. 16: *Um dia na vida de Mussolini*, Felix H. Man, 1931

Outro detalhe, “ainda mais importante”, é o fato que a fotorreportagem inspirou-se na própria condição humana para tratar aspectos sociais de interesse coletivo. “A ênfase foi colocada quase exclusivamente no elemento humano”, afirma Tim Gidal (1973, p. 5), colaborador da *Berliner Illustrirte Zeitung* e da *Münchner Illustrirte Presse* e autor do primeiro livro sobre história do fotojornalismo. Interessado em temáticas universais (trabalho, abnegação, solidariedade etc.), o fotógrafo procurou inserir-se no cotidiano dos personagens para alcançar equilíbrio “natural” e “correto” entre assunto e tratamento jornalístico. Ao elaborar uma nova

forma de narração visual, recusou ser uma testemunha passiva e preocupada com o tratamento excessivamente descritivo e cronológico da realidade. Em vez disso, propunha uma interpretação dos episódios dramáticos de seu tempo. “Nesse sentido, o ensaio fotográfico procede menos da reconstituição realista dos acontecimentos que da reformulação retórica do real” (LAVOIE, 2010, p. 97).

Devido ao caráter vanguardista, muitas publicações alemãs desapareceram após a chegada de Hitler ao poder, em 1933. Fotógrafos e editores foram para o exílio, exportando suas concepções e o conceito de fotorreportagem para países como França, Inglaterra e Estados Unidos. Stefan Lorant seguiu para Londres, onde fundou a *Picture Post*, que resultaria na mais importante ilustrada britânica. Alfred Eisenstaedt partiu para Nova Iorque e integrou a equipe de fotógrafos da *Life*. O primeiro número da revista americana, em novembro de 1936, destacou ensaio fotográfico sobre a cidade de Fort Peck Dam, realizado por Margareth Bourke-White, e incluiu histórico editorial-manifesto endereçado aos leitores. Eis o trecho mais famoso:

Para ver a vida; para ver o mundo; ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos; para ver coisas estranhas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem – suas pinturas, torres e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas ocultas por trás de paredes e dentro de casas, coisas perigosas; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para ver e ter prazer em ver; para ver e surpreender-se; para ver e instruir-se (TIME-LIFE, 1971, p. 62).

A fundação da *Life*, seguida pela da *Look* no ano seguinte, transformou Nova Iorque na meca do fotojornalismo mundial. Após a Segunda Guerra, que marcou o término do reinado econômico da Europa, os Estados Unidos ascenderam ao posto de principal potência capitalista mundial. Isso repercutiu no domínio americano do mercado de imprensa e a publicidade passou a ter papel ainda mais decisivo no setor financeiro das publicações. A *Life*, que havia inspirado-se na francesa *Vu* (criada por Lucien Vogel e considerada uma das revistas mais inovadoras dos anos 1930), tornou-se ela própria um modelo imitado internacionalmente ao contar com uma equipe de colaboradores como Carl Mydans, Edouard Boubat, Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson e Robert Capa.

Tendo o repórter-fotográfico como ensaísta, as ilustradas transformaram-se

num meio incontornável de circulação de fotografias e num poderoso veículo de comunicação. Esse fenômeno serviu para repensar a relação entre texto e imagem no jornalismo brasileiro, notadamente após a chegada de Jean Manzon, exilado de guerra. O francês, que atuou no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas produzindo material para a divulgação da imagem do país no exterior, transferiu-se para *O Cruzeiro* em 1943, a convite de Assis Chateaubriand. Sua missão era introduzir na revista, que existia há quinze anos, a fórmula da fotorreportagem que fazia sucesso na Europa e nos Estados Unidos.

Ex-Vu e *Paris Match*, Manzon revolucionou o fotojornalismo brasileiro ao implantar o princípio da fotografia como elemento fundamental na tarefa de informar, interpretar e contextualizar os assuntos. Convertida num semanário moderno para “mostrar o Brasil aos brasileiros”, *O Cruzeiro* deixou de dar primazia ao texto como fonte de informação. Após a reformulação editorial, as imagens passaram a ocupar páginas inteiras, principalmente na abertura e no fechamento das reportagens. Uma sequência clássica mostrava quatro fotos numa mesma página, com cada uma ocupando um quarto do espaço. Essa disposição era repetida na folha ao lado, tornando a página dupla um ponto central da narrativa, além de fazer o olhar do leitor navegar num grande volume de fotografias (fig. 17).

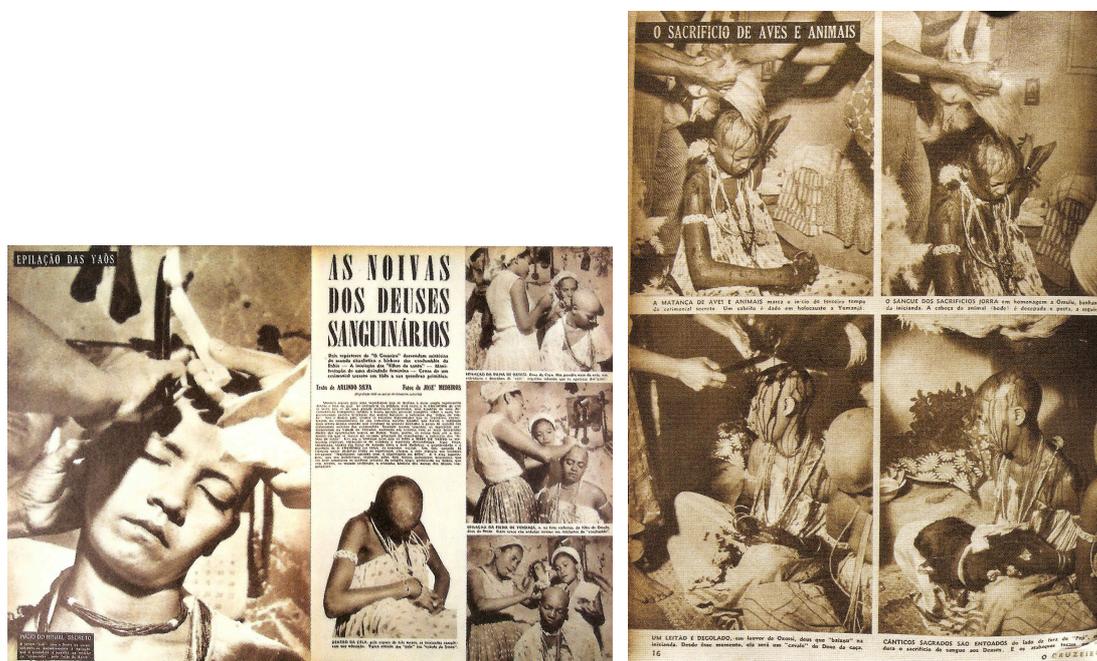


Fig. 17: *As noivas dos deuses sanguinários*, *O Cruzeiro*/José Medeiros, 1951

A partir de uma paginação que destacava a imagem fotográfica, os

profissionais apresentavam trabalhos mais articulados e fundamentados do que aqueles publicados na imprensa diária. Um exemplo é *Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara*, que deu ao fotógrafo Mario de Moraes e ao repórter Ubiratan Lemos o primeiro Prêmio Esso, em 1956. Durante onze dias, a dupla acompanhou o drama dos retirantes nordestinos que partiam do sertão pernambucano na esperança de uma vida melhor no Sudeste. Além de propiciar prazos mais longos para a produção das reportagens, *O Cruzeiro* não economizava recursos financeiros para viabilizá-las. Em sua fase áurea, havia dinheiro e uma infraestrutura excepcional que facilitava o desenvolvimento das fotorreportagens. “A revista permitia ao fotógrafo o acompanhamento e aprofundamento ímpar da reportagem, tanto ao nível do deslocamento geográfico, onde podia entrar em contato mais direto com o objeto de seu interesse, como no tempo maior que dispunha para realizar uma matéria específica”, informa Nadja Peregrino (1991, p. 69).

Os temas eram definidos pelos próprios fotógrafos de acordo com suas predileções: Luís Carlos Barreto gostava de cobrir futebol; José Medeiros focava nas manifestações das culturas negra e indígena; Manzon explorava os diferentes “tipos” brasileiros (seringueiro, vaqueiro, gaúcho etc.); Indalécio Wanderley, conhecido como “fotógrafo das misses” devido ao seu interesse pelos concursos de beleza muito em voga na época, acompanhava as candidatas brasileiras nas competições internacionais; Pierre Verger colaborava com uma documentação de cunho antropológico das tradições populares e religiosas do Nordeste. “Como a *Life*, a revista de Chateaubriand queria ser destinada a todos os membros da família e, por isso, baseou-se em algumas premissas básicas, fazendo do homem o elemento central da notícia” (PEREGRINO, 1991, p. 41).

A *Life* foi “referência obrigatória”, uma espécie de “bíblia” para os profissionais do *Cruzeiro*. A exemplo dos colaboradores da publicação americana, entre eles Cartier-Bresson, que realizou reportagens no mundo inteiro para as principais ilustradas internacionais, os fotógrafos da revista brasileira estavam envolvidos numa atmosfera de descoberta e valorização de fenômenos socioculturais. Dessa forma, à medida que Cartier-Bresson apresentava ao mundo o misticismo da Índia, Medeiros documentava um ritual secreto de iniciação das filhas de santo num terreiro de candomblé na Bahia; enquanto o francês informava sobre a fechada sociedade soviética na época do stalinismo, Manzon aventurava-se em expedições aos

territórios inexplorados dos povos indígenas no interior do Brasil.

O Cruzeiro terá sido o grande espelho no qual o Brasil pôde ver refletidos seus valores e ideais, suas glórias e mazelas, suas origens e os desdobramentos de sua história. De norte a sul, nossos tipos populares percorriam aquelas páginas. E se os textos não contribuíam muito para a compreensão da realidade, certamente as fotos passavam a se abrigar no aconchego dos olhos e no encanto de seus leitores. A revista, além de atingir tiragens excepcionais – chegou a 720 mil exemplares no trágico ano de 1954 [suicídio de Getúlio Vargas], num país que contava com pouco mais de 50 milhões de habitantes –, era distribuída até nos rincões e abarcava leitores das classes sociais mais desiguais que compõem o nosso cenário tão peculiar (KAZ, 2005/2006, p. 27).

Numa época em que a fotografia era praticamente o único meio de informação visual voltada para um público incapaz de locomover-se como nos dias de hoje, os fotógrafos contribuíram para fixar uma parte da história brasileira nas páginas do *Cruzeiro*. Além disso, a publicação era o lugar ideal para que obtivessem reconhecimento pelo trabalho, em sintonia com o estilo documental moderno – imagens claras, legíveis, bem enquadradas e compostas. Essas características, segundo Olivier Lugon (2011, p. 121), eram constitutivas de uma plasticidade que dotava o documentário modernista de uma “simplicidade formal”. Ao contrário de revelar pobreza ou monotonia, era geralmente concebida como uma soma de opções de ordem estética, “a encarnação de uma nova qualidade”. No entanto, uma série de erros administrativos e a concorrência cada vez maior da televisão colocaram um ponto final na supremacia do *Cruzeiro* como principal veículo de comunicação do país durante mais de meio século. A revista desapareceu em 1975 – sua maior rival, a *Manchete* (uma espécie de porta-voz da política governamental) manteve-se nas bancas até 2000.

Depois do desenvolvimento nos anos 1930 e da expansão pós-Segunda Guerra, os primeiros sinais de esgotamento das ilustradas haviam surgido no início da década de 1960, nos Estados Unidos. A hegemonia das revistas começou a declinar em consequência do aumento do interesse do público pelo espetáculo televisivo, que exibia de modo mais emocionante que a fotografia os acontecimentos mais impactantes, “do assassinato de Kennedy à conquista espacial”. “As imagens em movimento, mais próximas do real, destituíram progressivamente a imagem fixa” (BAJAC, 2010, p. 35). A generalização da cor na televisão, com alguns anos de atraso

em relação à imprensa, também acelerou a crise da mídia impressa a partir de 1970. Foi na primeira metade desta década que a relação de forças inverteu-se entre televisão e imprensa ilustrada. A queda nas vendas de revistas refletiu-se na transferência da receita publicitária de anunciantes para a indústria televisiva. Nos Estados Unidos, as duas principais ilustradas fecharam diante do novo cenário – *Look* em 1971 e *Life* em 1972.

É conveniente relativizar os efeitos desse fenômeno, pois o contexto não foi o mesmo em todo lugar. Ele revelou-se menos desfavorável, por exemplo, na Europa, onde a televisão não levou à falência revistas como *Paris Match* na França, *Stern* na Alemanha e *Sunday Times Magazine* na Inglaterra, que ainda hoje seguem em atividade. Além disso, a fotorreportagem sobrevive nas raras publicações impressas que destinam espaço para histórias em imagens, como a *National Geographic* (incluindo a versão brasileira). Apesar de criticada pela valorização excessiva de “fotografias bonitas”, geralmente de natureza e animais selvagens, a revista concede espaço para profissionais pouco interessados nesse tipo de assunto, como Paolo Pellegrin (*The Tunnels of Gaza*, 2002, sobre os túneis que conectam a faixa de Gaza ao Egito) e Ed Viggiani (*Alma caipira*, 2002, que mostra a vida simples do homem do campo no interior de São Paulo).

No Brasil, em casos excepcionais e com colaboração especial de autores renomados, cujas assinaturas transformam-se em grife, a imprensa utiliza incidentalmente ensaios fotográficos – vide Pedro Martinelli em *O paradoxo da miséria* (*Veja*, 2002), que denunciava a pobreza extrema em que viviam 23 milhões de brasileiros no início da década passada; e Sebastião Salgado com *Paraíso sitiado* (*O Globo*, 2013), a respeito do drama dos índios Awá que tentavam impedir a ação criminosa de madeireiros na Reserva Biológica Gurupi, no Maranhão. O trabalho de Salgado, realizado com a jornalista Míriam Leitão, ganhou Prêmio Esso de Informação Científica, Tecnológica ou Ambiental.

3.2.2 Fotorreportagem reatualizada

Raramente notada em publicações impressas, a fotorreportagem pode ser vista renovada e expandida pela convergência de mídias nas edições digitais de jornais

como *Le Monde*, *O Globo* e *The New York Times*, que não inserem-se na imprensa adepta exclusivamente das imagens sensacionalistas ou meramente ilustrativas. Sem deixar de lado o *breaking news* – “[...] a gente não pode sonegar isso do leitor. Senão, ele vai embora, vai procurar em outro lugar. Ou seja: quando temos a notícia, é preciso dá-la rapidamente, a menos que seja absolutamente exclusiva, uma bomba”, afirma o vice-presidente do Grupo Globo, João Roberto Marinho (2012, p. 6) –, esses veículos investem na multimídia numa tentativa de encontrar novos modelos econômicos para seus negócios, que nos últimos anos têm sofrido queda no número de anunciantes. A diversificação de produtos é vista como artifício para atrair leitores para o sistema de assinatura eletrônica.

Além disso, claro, consideram a conexão fotografia-vídeo um meio para driblar a constrição do impresso, imposta por eles mesmos, e publicar assuntos tratados com maior profundidade, inclusive com muitas imagens. Sob esse sistema de proposições, às vezes um pouco contraditórias, os jornais desempenham papel semelhante ao das revistas ilustradas no século passado, quando formavam uma plataforma de difusão de ensaios fotográficos. Por sua vez, os fotojornalistas, notadamente aqueles que dedicam meses, às vezes anos, para abordar de modo consistente temas complexos e levar a audiência a interrogar-se sobre problemas da sociedade, enxergam nos diários on-line uma possibilidade para difundir amplamente suas histórias visuais. Mas mais do que reabilitar a prática da fotorreportagem, a maioria ambiciona desenvolver projetos multimídia para, em meio à crise da mídia impressa, continuar praticando jornalismo visual de forma constante.

“O webdocumentário me permite continuar exercendo a mesma profissão que antes: o trabalho documentário, as entrevistas. Eu apenas dou forma aos meus propósitos para adaptá-los aos suportes de difusão. Organizo as coisas diferentemente, mas a pesquisa de campo é rigorosamente a mesma”, afirma Samuel Bollendorff (2012). Chamada de webdocumentário pelos franceses (brasileiros e americanos preferem “multimídia”), a reportagem que utiliza vídeo como base para mistura de linguagens (fotografia, cinema, som, texto, videogame, infografia etc.) nasceu emancipada de antigos suportes. Ela aparece como símbolo da renovação e ampliação do modo de atuar do repórter-fotográfico. Na opinião de Guillaume Herbaut (2014), o webdocumentário dá origem a uma nova ramificação do jornalismo visual, equivalente a “mais uma corda num instrumento musical”. “No fotojornalismo tem a

imprensa, o livro, a exposição e agora o webdocumentário”. Ainda segundo o autor de *La Zone*, o webdocumentário, que surgiu num “momento crucial” da crise na imprensa, é atualmente o “suporte ideal” para produção de trabalhos consistentes e uma via possível para o profissional “existir fotograficamente”, libertando-se do modelo fotojornalístico submetido à economia global da informação. Novo filão, a multimídia beneficia-se de relativa liberdade na experimentação de formatos.

É possível identificar no entanto duas vertentes primordiais: a narrativa linear e a não-linear. Na linear, mais comum no Brasil, o espectador permanece passivo diante das imagens mostradas numa sequência temporal determinada pelo próprio autor. É uma estrutura mais simples, que exige nível menor de articulação de recursos tecnológicos. Um exemplo de narrativa não-linear será discutido mais à frente com *A superação de um lutador: Minotauro* (2011), de Gustavo Pellizzon. Na não-linearidade, a proposta é fazer o público imergir no assunto através de uma intervenção ativa na obra, levando-o a controlar o curso das atividades na tela do computador. Esse princípio foi descrito através de *Voyage au bout du charbon* (2008), de Bollendorff. No webdocumentário sobre as minas de carvão na China, o internauta decide se entra numa mina subterrânea ou na sala do diretor de uma companhia mineradora; se entrevista um trabalhador ou uma mulher que recolhe restos de carvão de uma usina para usá-los na cozinha ou aquecer sua casa no inverno.

A experiência precursora desse formato – e do próprio webdocumentário – é *La cité des mortes* (2005), reportagem interativa de Jean-Christophe Rampal e Marc Fernandez sobre o assassinato de centenas de mulheres na Cidade Juarez, na fronteira entre México e Estados Unidos. A multimídia coloca à disposição do internauta elementos da investigação de Rampal e Fernandez, também autores do livro *La ville que tue les femmes: enquête à Ciudad Juarez* e do documentário homônimo exibido pelo Canal Plus. Mapas da região, fichas de identidade dos protagonistas e áudio das entrevistas, além de fotos e vídeos, foram usados para tentar “aproximar o público de uma realidade distante”. A multimídia progrediu tanto no período de dez anos que *La cité des mortes* carrega um certo charme devido sua estética e recursos de navegação hoje obsoletos. No entanto, a obra trouxe alguns elementos ainda extremamente recorrentes nas produções atuais, entre eles a cartografia.

Da mesma forma que a criação de uma fotorreportagem numa ilustrada agrupava diversos profissionais – fotógrafos, redatores, editores e diagramadores para

organizar textos e fotos nas páginas impressas –, uma multimídia também é um trabalho de equipe, talvez ainda mais heterogênea. Ela pode reunir, de acordo com orçamento disponível e nível de complexidade, fotojornalistas, videastas, *game designers*, técnicos de som, jornalistas, roteiristas e programadores visuais para internet. Essa estrutura multidisciplinar é uma característica relativamente comum no webdocumentário, intensamente marcado por hibridismos que diluem fronteiras entre fotografia e outras formas de expressão.

A fotografia torna-se assim apenas um componente – mas um componente essencial, particularmente quando à frente do trabalho está um fotógrafo que procura valorizar ao extremo a força da imagem fixa. Para Bollendorff (2014), a fotografia não é mais suficiente para atender novos hábitos e necessidades dos leitores, que vivem com imagens em excesso, tanto profissionais quanto amadoras. “É preciso realizar fotografias que captem a atenção e em seguida deixá-las falar, transmitir uma informação. ‘Encobrir’ a imagem de um texto, de um som ou de um dispositivo de difusão permite também revelar seu contexto”.

A multimídia, reconhecida por instituições como World Press Photo e Visa pour l’Image, que passaram a organizar concursos para destacar as melhores produções nessa área, também está presente em agências de fotógrafos, antigo reduto da foto ensaística desenvolvida por autores dotados de olhar “forte e pessoal”. A Magnum, fiel à tradição francesa da fotorreportagem, “expressão fundamental do espírito da agência”, criou espaço na internet para os fotógrafos apresentarem releituras de seus ensaios. Por meio do vídeo, usado como suporte para mesclar fotos, sons e textos, a *Magnum in Motion* reatualiza reportagens clássicas como *Rumble in the Jungle*, de Abbas, sobre a luta entre Muhammad Ali e George Foreman, em 1974, no Zaire. A solução encontrada pela Magnum para manter-se atenta às narrativas contemporâneas é relativamente simples e barata, se comparada às multimídias complexas com orçamentos equiparáveis aos de filmes para cinema.

Um exemplo é *A Short History of the Highrise* (2013), da documentarista Katerina Cizek, exibida em quatro episódios no site do *New York Times*. O documentário interativo, que discute questões urbanas a partir de um percurso histórico do processo de verticalização de moradia do homem ao longo de mais de dois mil anos, recebeu 834 mil dólares (2,6 milhões de reais) do National Film Board (NFB) do Canadá. Na França, webdocumentários são subvencionados pelo Centre

National de la Cinématographie (CNC), que apoia autores que experimentam novas formas de expressão. Os franceses ainda obtêm recursos de organizações não-governamentais e, em menor parte, da mídia audiovisual e impressa (Arte, France 24, Canal+, *Libération* etc.).

Se na Europa e nos Estados Unidos setores da imprensa costumam funcionar como coprodutores de projetos multimídia, no Brasil empresas jornalísticas investem pouco dinheiro nessa nova modalidade de jornalismo visual – muitas vezes apenas abrem espaço para hospedar produções de seus fotógrafos, não remunerados para realizar uma versão digital de uma reportagem publicada no impresso. Um argumento comum nas redações é que ninguém é obrigado a fazer vídeo, mas aqueles que filmam têm maior reconhecimento no mercado de trabalho. “É um diferencial para o fotógrafo, que valoriza seu passe”, diz Alexandre Sasaki (2014), ex-editor de fotografia do *Globo*. Fotojornalistas independentes, como Pellizzon, um dos pioneiros da multimídia no país, tampouco têm apoio financeiro de instituições públicas.

Se a multimídia revela-se campo aberto para o repórter-fotográfico contar histórias, seu modelo econômico ainda é inexistente. Falta uma maneira consistente para fomentar a produção de obras que misturam diversas linguagens para serem veiculadas na imprensa on-line. Uma das questões mais desafiadoras para a mídia é como lucrar com os novos modos de reportagem. Segundo Dimitri Beck (2014), sem rentabilidade não há futuro para o webdocumentário, que não faz renascer a fotorreportagem. “Ele não reatualiza [a fotorreportagem]. Se contarmos o número de verdadeiros webdocumentários que existem, como *La Zone*, *Prison Valley* e *Voyage au bout du charbon*, contamos nos dedos de uma das mãos. Ou seja, em relação a tudo que existe, a todos os fotógrafos, não é nada”.

Será que a multimídia é então apenas uma moda passageira? “Não tenho a menor ideia. No momento, há um problema econômico. Não há receita para o webdocumentário. É uma coisa que vai continuar a evoluir até encontrar uma forma econômica viável, estável? Não sei de modo algum”, diz Bollendorff (2014). Além disso, existem profissionais da área que sequer demonstram convicção na multimídia como sendo extensão do fotojornalismo. Jean-François Leroy, diretor do Visa pour l’Image, é um deles:

Se pegarmos *Voyage au bout du charbon*, é jornalismo. *À l’abri de rien*, é jornalismo. *Le grand incendie*, é jornalismo. *La Zone*, é jornalismo. *Prison Valley*, é jornalismo. Enfim... Eu

digo “jornalismo”. Não digo “fotojornalismo”. Mas em todo caso é jornalismo. É uma pesquisa antes, uma demonstração durante e uma reflexão depois. Talvez isso [webdocumentário] não seja fotojornalismo. Mas não impede que na base esteja sempre um fotógrafo (LEROY, 2014).

Uma década depois de *La cité des mortes*, o webdocumentário (ou multimídia) parece apto a continuar explorando possibilidades oferecidas pela internet, permitindo ao espectador imergir num assunto por meio de narrativas inovadoras, levando-o a traçar seu próprio percurso em ambientes virtuais, alimentando a notoriedade de sites de jornais e auxiliando fotojornalistas, alguns alçados à condição de diretores, a contar histórias. Parece renovar enfim a tradição da fotorreportagem. Resta encontrar um modelo econômico perene.

3.2.3 Traços do cinema na multimídia

A proposta desta seção é observar como a multimídia praticada pelos fotojornalistas, sem tradição nem critérios estabelecidos, vincula-se ao cinema que tem mais de um século de história. Há três motivos principais para considerá-la numa relação de interdisciplinaridade com o cinema. A primeira é a possibilidade de pensar na associação entre multimídia e cinema a partir do pressuposto de que uma das razões para se fazer fotojornalismo ou cinema (pelo menos um certo tipo de cinema, ligado ao documental) é querer conhecer e registrar as coisas do mundo. Um segundo aspecto é que, além do repórter-fotográfico utilizar métodos de trabalho semelhantes aos do documentarista, existem transposições e adaptações de uma parcela da linguagem cinematográfica para a multimídia, entre elas montagem, planos de longa duração, ângulos fixos de gravação e *voz-off*. Também é possível observar técnicas de animação de fotografias e procedimentos de filmagem de determinados cineastas adotados por fotojornalistas. Além disso, o cinema está presente tanto na multimídia interativa quanto nas obras de narrativa linear – ao contrário do videogame, notável exclusivamente na narrativa não-linear.

O terceiro ponto que leva o repórter-fotográfico a aproximar-se do cinema é a aspiração ao campo artístico. Ao contrário da televisão (em geral associada a um “público de massa”), os artistas fazem cinema desde a primeira metade do século

passado. Começaram no período das vanguardas históricas (surrealismo, dadaísmo, futurismo, expressionismo e abstracionismo), continuaram no movimento pós-moderno (*pop art*, *body art*, *land art* etc.) e chegaram aos dias de hoje na esteira das instalações audiovisuais de um fenômeno chamado “cinema de exposição”, “cinema de artista” ou “cinema de museu”. Atentos a essa tendência, existem fotojornalistas que exibem suas obras multimídia em festivais de cinema, museus e galerias de arte.

A ligação entre cinema e multimídia será discutida a partir da análise de trabalhos de Guillaume Herbaut (*La Zone*), Gustavo Pellizzon (*A superação de um lutador: Minotauro*), Leonardo Aversa (*Encontros inspiradores*) e Samuel Bollendorff (*À l’abri de rien* e *Le grand incendie*). Os cine-fotógrafos Agnès Varda e Raymond Depardon auxiliam nessa tarefa com produções de reconhecida qualidade por parte da crítica e do público no documentarismo cinematográfico. Depardon e Varda, embora transitem pela ficção, começaram suas carreiras na França dos anos 1950 e acompanharam mudanças expressivas que nas últimas décadas atingiram tanto a fotografia (por exemplo a passagem do analógico para o digital) quanto o cinema (*nouvelle vague*, cinema direto americano etc.).

3.2.3.1 No vale-tudo de ‘Minotauro’, tática anacrônica torna-se inovadora

Uma das mais famosas proposições de László Moholy-Nagy (apud BENJAMIN, 1985, pp. 104, 105) diz o seguinte: “As possibilidades criadoras a serviço do novo são na maior parte dos casos descobertas, lentamente, através de velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas da atividade, que no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo, mas sob a pressão do novo emergente experimentam uma floração eufórica”. O enunciado feito pelo fotógrafo, cineasta, pintor, professor e teórico da Bauhaus nos anos 1920 parece um prenúncio que, distante no tempo e no espaço, encaixa-se (quase) à perfeição numa das obras mais importantes da expansão do fotojornalismo no Brasil: *A superação de um lutador: Minotauro* (2011), de Gustavo Pellizzon (*vídeo 17*). Alguns trechos da multimídia que mostra o treinamento do brasileiro Rodrigo Nogueira, o Minotauro, para o combate contra o americano Brendan Schaub remontam a *Salut les cubains* (1963), filme de

Agnès Varda feito a partir de fotografias. Mais precisamente as passagens onde imagens fixas são animadas por meio de uma montagem acelerada.

O que Moholy-Nagy escreveu só não é um vaticínio exato porque Pellizzon não descobriu a possibilidade de animar fotografias “lentamente”, mas sim “acidentalmente”. O fotojornalista estava simplesmente interessado em misturar foto, vídeo e som numa reportagem para a edição on-line do *Globo*. Ele gostou do que viu quando girou o disco que exhibe cada fotografia no visor da câmera e sem querer passou rápido demais uma sequência de golpes de Minotauro. Quando aceleradas, as imagens fixas, que haviam sido captadas em intervalos curtos de uma para outra, restituíram parcialmente os movimentos do lutador. Pellizzon (2014) conta que percebeu imediatamente que poderia usar aquele artifício para mostrar de modo dinâmico as sequências fotográficas em que Minotauro enfrentava *sparrings* (parceiros de treino que funcionam não como supostos adversários mas como meio pelo qual o lutador aperfeiçoa-se tecnicamente) na sua preparação para a luta válida pelo Ultimate Fighting Championship (UFC) 2011.

É significativo um trecho de aproximadamente trinta segundos onde o atleta explica em *off* as etapas dos treinos técnicos, baseados em diferentes modalidades de artes marciais (boxe, muay thai, jiu-jitsu, wrestling e MMA), enquanto na tela exhibe-se de modo veloz uma sucessão de fotos, transmitindo assim um ritmo rápido, nervoso e dinâmico às cenas de ação no ringue. O fotógrafo fez esses registros com o sistema de disparo contínuo da câmera, obtendo uma forma de imagem-movimento na qual faltam quadros mas que, mesmo assim, transmite ideia de continuidade – algo semelhante à decomposição fotográfica do movimento do corpo humano na cronofotografia de Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge no século XIX.⁵⁸

Softwares de edição de vídeo, como *Final cut* e *Première*, que tornaram obsoletos processos que anteriormente exigiam muito tempo e esforço em mesas de animação ou ilhas de edição eletrônica, facilitaram a montagem realizada pelo próprio

⁵⁸ É difícil não enxergar a conexão entre fixidez e animação nos estudos dos movimentos pré-cinematográficos realizados nas décadas de 1870-80 por Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. Marey e Muybridge estabeleceram bases essenciais da técnica e da estética cinematográfica com as tentativas de captar a continuidade do movimento. Cada um a sua maneira, queriam decompor fotograficamente o movimento de corpos humanos e de animais para compreender como deslocavam-se no espaço. Com um *fuzil fotográfico*, Marey registrava até doze fotografias por segundo numa única chapa de vidro. Cada instante sucessivo de movimento sobreposto no próximo (um tipo de colagem) recriava a continuidade da cena. Muybridge utilizava diversas câmeras enfileiradas para registrar, por exemplo, as fases do galope de um cavalo. Na opinião de Leo Charney (2004, p. 330), Marey e Muybridge “anteciparam de um modo simples e esquemático a estética do cinema que estava por vir: ambos utilizaram novas tecnologias para rerepresentar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários.”

Pellizzon. Ele precisou de pouco mais de uma semana para selecionar parte dos cerca de dois mil arquivos de fotografia e vídeo, que havia acumulado em dois meses de trabalho de campo, e produzir uma multimídia linear de aproximadamente cinco minutos. No entanto, é preciso levar em conta que o nível de complexidade de uma multimídia curta para integrar a edição on-line de um jornal diário é menor que o de um filme para cinema. “A era digital popularizou a relação entre *still* e movimento, colocando todos em contato com o fotograma/frame e as ferramentas de software para fazer filmes a partir de coleções de imagens fixas”, afirma Carlos Alberto Mattos (2011, p. 34). Algo impensável quando surgiram técnicas de animação como *stop motion* e *time-lapse*.⁵⁹

Convidada pelo Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográfica (ICAIC) para ir à Cuba conhecer o “socialismo latino” (seu colega Chris Marker havia aceito convite semelhante em 1961, quando realizou *Cuba si!*, filme que celebra o segundo ano da revolução liderada por Fidel Castro), Varda transferiu para o campo do documentário o dispositivo formal de *La Jetée* (1962), ficção do próprio Marker, referência canônica do cinema feito com imagens fixas.⁶⁰ Ela produziu mais de três mil clichês do cotidiano dos habitantes (particularmente os mais modestos, incluindo trabalhadores da agricultura), expressões artísticas (orquestras de rua, danças tradicionais, murais etc.), cultos afro-cubanos e manifestações sociais (celebrações, congressos e discursos políticos). De volta a Paris, realizou um média-metragem com

⁵⁹ *Stop motion* é uma técnica de animação usada desde os primeiros anos do cinema e que ainda hoje sobrevive. Para criar movimento a partir de figuras estáticas, fotografa-se as sucessivas transformações de suas “atitudes” em intervalos afastados. As imagens dos objetos, mostrando mudanças de lugar ou de forma, são unidas numa montagem rápida. Tal procedimento produz resultado meio capenga, típico de uma “animação de massinha”. *King Kong* (1933), de Willis H. O’Brien; *Simbad e o olho do tigre* (1977), de Ray Harryhausen; *Alice* (1988), de Jan Svankmajer; e *O Fantástico Senhor Raposo* (2009), de Wes Anderson, são filmes em *stop motion*. *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, apresenta um exemplo famoso desse método. Três leões de mármore, esculpidos em posições distintas (deitado, sentado e levantado), conferem, ao serem “fundidos”, a impressão de levantar-se ao som de um canhão. Hoje usado em comerciais de televisão e novelas, o *time-lapse* também é uma técnica explorada há décadas no cinema. Com a câmera fixada num tripé, as fotos são realizadas de maneira automática, com intervalos controlados por um aparelho chamado intervalômetro, para registrar a construção de um imóvel ou nuvens deslocando-se no céu, por exemplo. Na ilha de edição, as imagens são aproximadas numa temporalidade acelerada para apresentar as situações em rápida transformação. No Brasil, Marcelo Tassara é o principal representante do cinema de animação. Ainda nos anos 1960, Tassara começou a realizar experiências com a técnica de animação de fotografias na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Entre seus principais foto-filmes estão *A João Guimarães Rosa* (1968), *Abeladormecida: entrada numa só-sombra* (1978) e *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1984). Interessado na animação de fotografias, Gustavo Pellizzon especializou-se no *time-lapse*. Em 2012, trabalhando de modo independente, realizou *Time of Rio, time-lapse* que mostra as belezas naturais da cidade. Com cerca de 250 mil acessos na internet e visto em mais de 150 países, o vídeo, que demorou quatro meses para ficar pronto, é um dos trabalhos de maior repercussão do fotógrafo.

⁶⁰ *La Jetée* é uma obra-prima de Chris Marker. Um foto-romance futurista, numa Paris devastada pela Terceira Guerra Mundial, que conta a história de um soldado forçado a participar de experimentos científicos realizados pelos vencedores do conflito. Com exceção de uma única cena de “movimento real” – um piscar de olhos da mulher que vive na memória do homem –, o filme foi inteiramente realizado a partir de fotos em preto e branco.

aproximadamente 1500 fotografias, que foram filmadas em mesa de animação a partir de processo tecnicamente simples porém trabalhoso.⁶¹ Em seguida, adequou a montagem das fotos a uma trilha sonora composta por músicas trazidas de Cuba (cantos religiosos, tangos, boleros etc.) e a uma narração em *off* do ator Michel Piccoli e dela própria. Fora o período na ilha, foram necessários seis meses para finalizar *Salut les cubains*. “De imediato o que surpreende nessa pequena obra-prima do documentário moderno é o modo como Varda extrai ‘cinema’ de imagens paradas através de uma montagem que nos faz ‘ver’ o movimento”, afirma Consuelo Lins (2008, p. 138).

Isso é notável em algumas sequências do filme em que a velocidade rápida da projeção das fotos, aliada ao ritmo da música e a pequenas fusões nas imagens, faz com que figuras desloquem-se com relativa desenvoltura, apesar da movimentação “imperfeita” – as técnicas de animação conseguem “dar vida” às imagens estáticas, mas sem alcançar o mesmo resultado da imagem em movimento convencional. Mas talvez seja a aparência claudicante dos personagens o que tanto encanta em duas das mais belas sequências de *Salut les cubains*. Na primeira (*vídeo 18*), Beni Moré canta e dança música inspirada nas cantigas camponesas, com alguns passos e gestos sendo repetidos não pelo artista, mas através da montagem.⁶² Na segunda, a cineasta Sarita Gomez, em traje militar mas com uma sensualidade exuberante, dança o chachachá nas ruas de um bairro popular, acompanhada por outros integrantes do Instituto da Indústria Cinematográfica.⁶³ Em *Minotauro*, a “imperfeição” é menor, basicamente porque o intervalo entre uma fotografia e outra também é menor. Enquanto Varda contava com uma Rolleiflex e uma Leica, Pellizzon usou um aparelho que, além de produzir imagens fixas e em movimento, realiza várias fotos por segundo.

A relação da multimídia de Pellizzon com o cinema de Varda vai além da animação de fotografias, do uso do preto e branco e do fato de que seus autores procedem do campo documental, embora apresentem estilos distintos – o tom adotado

⁶¹ A mesa de animação resume-se a uma superfície plana, iluminada de modo uniforme por fontes de luz nas laterais. As fotografias são colocadas sobre a mesa e a câmera, posicionada num eixo (vertical) paralelo ao seu plano, pode ser movimentada para cima e para baixo, o que permite um *zoom* na imagem. O equipamento conta ainda com trilhos para deslocamento das fotos no eixo horizontal. Isso possibilita a realização de *travellings*. Em suma, a lógica da mesa de animação pressupõe uma câmera que se movimenta para registrar fotografias paradas.

⁶² Agnès Varda contornou a falta de sincronia entre a letra da música e o movimento dos lábios do cantor usando balões com a tradução, em francês, de trechos da cantiga. Processo que remete às histórias em quadrinhos.

⁶³ Nesta sequência final ainda é possível perceber uma certa influência da montagem intelectual ou ideológica característica do cinema soviético dos anos 1920. Numa sucessão de cortes secos e fragmentados, as imagens dos dançarinos são justapostas a fotografias, algumas delas de arquivo, do povo cubano e de Fidel Castro e seus combatentes. A montagem rítmica engendra uma espécie de exaltação à revolução cubana.

pelo fotógrafo é informativo, descritivo e dramático; o da cineasta é humorado, poético e declaradamente pessoal. Eles preocupam-se com o tempo que o público terá para fruir cada foto (no caso de *Minotauro*, as imagens fixas alternam-se com vídeos que mostram o lutador, por exemplo, numa sessão de fisioterapia ou batendo num saco de pancadas). Se algumas passam rápido demais, outras permanecem mais tempo na tela, permitindo ao observador “penetrar” na fotografia, tratada como um plano dotado de duração.

Também é comum nas obras de Pellizzon e Varda artifícios como *zoom* e *travelling* – aqui novamente a diferença está menos no efeito alcançado do que na tecnologia de cada época. Em *Minotauro* e *Salut les cubains* parte-se de um enquadramento mais amplo para um detalhe específico. Geralmente lento, o *zoom* leva o espectador a descobrir novos quadros no interior de uma fotografia – o recurso voltaria a ser adotado por Varda em filmes como *Ulysse* e na série televisiva *Une minute pour une image*, ambos de 1982. Fotógrafo e cineasta também usam o *travelling* para percorrer uma superfície bidimensional e dar ao observador novo ponto de vista sobre determinada cena – no caso uma fotografia.

Naturalmente, Pellizzon e Varda, pertencentes a gerações e ambientes socioculturais distintos, apresentam pontos divergentes. Uma das maiores diferenças está na linguagem fotográfica. Enquanto Pellizzon, à moda de documentaristas contemporâneos como Tiago Santana, produz imagens borradas e cortadas de forma radical pelo limite do quadro, a estética de Varda, ex-colaboradora de revistas ilustradas francesas, é condizente com preceitos do estilo moderno: tomada frontal, nitidez e legibilidade do tema. Pellizzon inclusive utiliza o efeito de borrão para acentuar movimentos dos corpos dos atletas e conferir maior dinamismo às cenas de luta (aspecto realçado ainda mais pela trilha sonora construída a partir de fragmentos de *hard core*, gênero musical que evoca a atmosfera agressiva das lutas de vale-tudo). Diferente de Varda, que prefere manter os contornos dos corpos dos retratados bem delineados, tornando-os facilmente identificáveis.

Também há uma nítida distinção entre as formas de contar histórias. A proposta de Pellizzon, que explora assunto que estava na ordem do dia, é sobretudo jornalística: mostrar o duro processo de preparação física e técnica de Minotauro, que recuperava-se de grave contusão que quase o afastara definitivamente dos ringues. A narrativa é baseada numa sequência lógica das ações, acompanhada por certo

didatismo instaurado a partir das falas dos personagens – o próprio atleta, a fisioterapeuta Ângela Côrtes e o preparador físico Flávio Pavanelli. A predominância da entrevista é notável. Pellizzon praticamente só obtém dados a partir das perguntas aos entrevistados, principalmente ao lutador, cuja voz em *off* atravessa toda a obra. A técnica da entrevista orienta a observação do fotógrafo e contribui para instituir relação de subordinação da imagem à narração em *off*. Quando a fisioterapeuta diz que o atleta chegou à clínica “usando muletas e sem apoiar o pé direito no chão”, observa-se imagem dele andando lentamente, aparentemente com dificuldade; quando Minotauro conta que seu treinador “está assistindo as lutas do cara várias vezes”, vemos integrantes de sua equipe sentados diante de uma televisão acompanhando um combate do adversário. A maior parte das fotos e vídeos que surge na tela funciona como “imagens de cobertura”, que ilustram depoimentos e auxiliam o espectador a fazer conexões entre os fatos e compreender atitudes dos personagens – um recurso distintivo do documentário clássico e da reportagem televisiva.

Apesar do uso da voz-*off* e da entrevista – Minotauro aparece inclusive na clássica posição do entrevistado, em *close*, percorrendo diretamente para a câmera sobre o drama de quase não voltar a andar devido a uma lesão no quadril –, Pellizzon aproxima-se do cinema direto americano ao apostar no principal preceito desse movimento nascido cinco décadas atrás: a ideia de não-intervenção, além da possibilidade da câmera não ser notada por quem está sendo filmado de perto. A preocupação de documentar a realidade tal como ela apresenta-se diante do aparelho aparece com destaque em *Minotauro*. O fotógrafo procura tornar-se um observador atento e não incômodo para registrar o que acontece nas sessões de fisioterapia, na sala de musculação e dentro do ringue. Numa determinada passagem, por exemplo, Minotauro aparece sentado no ringue, exausto, dizendo para um companheiro que o auxiliava: “Não consigo mais... não consigo mais”. Isso mostra o quanto Pellizzon espreita com atenção, empregando plano sincronizado com som ambiente (socos, gemidos e trechos de conversas entre o lutador e sua equipe), para flagrar as coisas no momento mesmo em que ocorrem e assim transmitir ao espectador a sensação de proximidade e testemunho.

Já *Salut les cubains* é um foto-filme ensaístico de uma integrante da *Nouvelle vague* interessada em desenvolver novos meios de fazer cinema.⁶⁴ Varda demonstra de forma explícita, através das imagens e de uma narração em *off*, suas experiências e reflexões sobre Cuba. “Estive em Cuba e trouxe essas imagens desordenadas. Para classificá-las, fiz esse filme-homenagem”, diz ela no começo de *Salut les cubains*.⁶⁵

Varda solta comentários nada convencionais, muito distintos do que ouvia-se geralmente em documentários tradicionais onde o locutor (invariavelmente um homem),⁶⁶ com articulação impecável das palavras e dono de uma voz todo-poderosa, apoiava-se nas imagens para comprovar a veracidade da fala. A cineasta às vezes simplesmente usa frases curtas para pontuar a narração de Piccoli. “Saúdo os revolucionários que enjoaram”, diz enquanto o ator descreve a dramática travessia do México a Cuba que os guerrilheiros fizeram num barco. Um pouco mais à frente retoma a palavra: “Saúdo os revolucionários líricos” e, em seguida, “Saúdo os revolucionários românticos”. “Varda não apenas ousa falar mas expressa no que diz engajamento, afetividade e humor. Reivindica para si o filme, distanciando-se de qualquer objetividade, deixando claro que se trata de uma certa maneira de olhar o mundo em um determinado momento da história” (LINS, 2008, p. 138).

Se *Salut les cubains* pode ser considerado uma obra inovadora, *Minotauro* também pode. Mas desde que não seja avaliado como cinema e sim pelo que realmente é: uma reportagem radicalmente original (ao menos na imprensa brasileira) que mescla vídeo e fotografia, veiculada num site de notícias e boa o bastante para ganhar um prêmio – a categoria multimídia do Picture of the Year Latino América 2013, uma importante instância internacional de legitimação do fotojornalismo, assim como Pulitzer e World Press Photo. O mérito de Pellizzon não é portanto dialogar

⁶⁴ Desde 1953, ao lado de cineastas como Alain Resnais e Chris Marker, Agnès Varda integrava o *Grupo dos Trinta*, dedicado a lançar as bases para um “cinema como meio de expressão do pensamento”. O manifesto *Nascimento de uma nova vanguarda: a ‘caméra-stylo’*, escrito por Alexandre Astruc em 1948, é importante fonte de inspiração para os artistas interessados em desenvolver o ensaio fílmico. Astruc defende que o cinema é um meio de expressão tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita e que o cineasta deve dizer “eu”, como o romancista e o poeta. A obra cinematográfica precisa expressar a “paisagem interior” de seu autor. O caminho para isso é o “ensaio cinematográfico”, termo que tornaria-se corrente na França ainda na década de 1950. Nos anos seguintes, Jean-Luc Godard levaria a lógica do ensaio para longas-metragens como *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966) e *A chinesa* (1967) (CORRIGAN, 2008, pp. 45, 46).

⁶⁵ Mais uma vez Chris Marker parece ser a principal referência de Agnès Varda. “Eu vos escrevo de um país distante”, diz Marker no início de *Lettre de Sibérie* (1958). A frase representa o nascimento do filme-ensaio, que leva para o documentário um modo de expressão subjetivo e autobiográfico. “Chris Marker e Agnès Varda são os primeiros a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva” (LINS, 2008, p. 135).

⁶⁶ Consuelo Lins (2008, p. 135) conta que, “se hoje a narração em *off* feita por uma mulher pode parecer opção banal”, na época de *Salut les cubains* esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental.

com Varda, coisa que nem mesmo havia dado conta – pelo menos até a data em que foi entrevistado para esta pesquisa (setembro de 2014) não havia assistido *Salut les cubains*. Ele distingue-se pela forma singular de fazer jornalismo visual no país. Eis um valor do fotógrafo, que decidiu deixar *O Globo* para atuar de forma independente por causa do pouco incentivo recebido para realizar projetos multimídia. Em *Minotauro*, Pellizzon trabalhou por conta própria durante dois meses, além do horário de seu expediente na redação. Mas não foi credenciado para cobrir a luta, realizada no Rio de Janeiro, que deu ao brasileiro o título da categoria peso pesado do UFC.

3.2.3.2 Olhe! Talvez alguma coisa aconteça!

O retrato, um dos gêneros mais vastos e importantes da fotografia, é uma forte presença no fotojornalismo. É responsável por um desfile cotidiano de rostos de políticos, artistas, esportistas, intelectuais e cidadãos comuns que ilustram, por exemplo, as páginas de um jornal diário. Não importa se é posado, espontâneo ou “roubado” por um paparazzo; em *close-up* ou de corpo inteiro; feito num fundo neutro ou ambientado de acordo com a profissão ou lugar onde vive o personagem. Sua função é informar e ao mesmo tempo suprir a curiosidade do leitor de saber como são as pessoas que aparecem nas histórias. O retrato fotográfico mantém um vínculo tão consistente com o sistema de notícias que é possível assegurar que também é indissociável do fotojornalismo expandido.

Os fotógrafos ligados à multimídia consideram o retrato sob duas dimensões. A primeira, mais tradicional, como uma fotografia que fixa o aspecto fugidivo do rosto de um personagem. Nesse caso, o retrato é inserido numa sequência videográfica. São adeptos dessa estratégia, por exemplo, os fotojornalistas do *Globo* Domingos Peixoto (*Espírito feminino*, 2014) e Pedro Kirilos (*Quem sobrevive do lixo no Centro do Rio*, 2012). A segunda, inovadora na imprensa, como um vídeo que mostra as feições de um indivíduo que, a pedido do profissional, permanece parado durante alguns segundos, posando para a câmera. A sensação é de um congelamento da imagem, que na verdade não ocorre. A impressão só é desfeita quando a figura, por exemplo, pisca os olhos ou contrai levemente a face durante a imobilidade forçada. O retrato filmico aparece em *Staff Riding* (2013), de Marco Casino, da agência italiana LUZ, vencedor

da categoria de vídeos curtos do World Press Photo Multimedia Contest 2014. Há ainda realizadores que apresentam, num mesmo trabalho, tanto o retrato fotográfico quanto o retrato filmico. É o caso das holandesas Ilvy Njiokiktjien e Elles van Gelder, ganhadoras do Multimedia Contest 2012 com *Afrikaner Blood* (2011).

O interesse desta pesquisa está no retrato feito com a câmera fotográfica em modo de vídeo, pois acredita-se que essa “fotografia que se mexe”, como diz Mauricio Lissovsky, representa o que há de mais atual no campo do retrato, quando relacionado ao jornalismo. Essa ressalva é importante porque o retrato filmado é relativamente comum no cinema. É possível vê-lo em obras de épocas e estilos distintos como *O processo de Joana D’Arc* (Robert Bresson, 1962); *A cor da romã* (Sergei Paradjanov, 1968); *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972); *Daguerréotypes* (Agnès Varda, 1975); *Profils paysans* (Raymond Depardon, 1988-2008); *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) e *Pina* (Wim Wenders, 2011). Sua presença também é notada nas obras de fotógrafos que desenvolvem projetos mais experimentais, como a série *Longa exposição* (2009),⁶⁷ do extinto coletivo Cia de Foto, e de artistas como Andy Warhol (*Screen Tests*, 1964-66)⁶⁸ e Regina Vater (*Conselhos de uma lagarta*, 1976).⁶⁹

É possível ainda estabelecer um paralelo entre a longa exposição do *portrait* animado com os primórdios da fotografia, quando a baixa sensibilidade das placas de prata iodadas tornava obrigatória a imobilidade absoluta do modelo, sob pena da imagem ser registrada em forma de borrão. “Você tinha que cooperar com o fotógrafo, esforçando-se não apenas para ficar imóvel durante cerca de meio minuto,

⁶⁷ *Longa Exposição* é uma série de retratos em vídeo que mostra, diante de um fundo infinito, o cineasta Hector Babenco, o fotógrafo Thomaz Farkas e a cantora Elza Soares, entre outros, submetidos à fixidez da pose. O desconforto com a longa duração da postura é mais visível no *close* de Babenco, que espera com os olhos fixos na câmera por um “clique que nunca chega” – ele não sabia que estava sendo filmado. “No *portrait* animado do cineasta, a memória traumática das relações entre fotografia e cinema toma conta da cena. Babenco, sisudo, destitui-se de toda performatividade e atravessa heroicamente os primeiros noventa segundos de sua ‘exposição’ sem sequer piscar os olhos”, comenta Mauricio Lissovsky (2012, p. 14), acrescentando que no vídeo do cineasta “é antes a pose que o retrato que importa.”

⁶⁸ Em *Screen tests*, Andy Warhol coloca uma câmera de 16 mm num tripé e orienta seus retratados – celebridades, amigos ou qualquer pessoa com “potencial para ser uma estrela” – a fixarem o olhar na objetiva até a película acabar. Com duração média de quatro minutos e sem som, os filmes em preto e branco mostram personalidades como Bob Dylan e Salvador Dalí em mínimas variações de pose.

⁶⁹ *Conselhos de uma lagarta* é uma performance de Regina Vater, uma das precursoras da videoarte no Brasil, que ilustra questões relativas à identidade, ao corpo e à intimidade. A partir de uma série de autorretratos filmados, a artista explicita dúvidas, incertezas, medos e “personalidades” ao aparecer ora maquiada, ora despenteada, ora pronta para o trabalho, ora quando acabou de acordar. Vater coloca-se diante da câmera num enquadramento frontal e impõe-se uma imobilidade forçada que, no entanto, é constantemente quebrada por movimentos sutis, como um sorriso discreto ou pequenos gestos, entre eles fumar um cigarro. Cada retrato filmico, que dura em média quinze segundos, é intercalado com *takes* das páginas de uma agenda onde há colagens de trechos xerocados de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. As frases, exibidas em inglês, recebem tradução na voz-off da própria artista.

mas também para assumir uma expressão natural. Se você se mexesse a fotografia estaria arruinada; se não conseguisse manter-se tranquilo, apesar do desconforto, o resultado era tão forçado que resultaria num fracasso”, explica o historiador Beaumont Newhall (1999, p. 32). Como o vídeo flagra a duração, o espectador tem a oportunidade de imaginar a tensão do “paciente” preso à rigidez da pose, “o próprio símbolo da fotografia no século XIX”, segundo Maria Inez Turazzi (1995, p. 13). A seguir, serão analisadas duas obras onde fotojornalistas usaram o vídeo como instrumento para confeccionar retratos: *Encontros inspiradores* (2011), de Leonardo Aversa, inspirado nas artes visuais; e *La Zone* (2011), de Guillaume Herbaut (em coautoria com o jornalista Bruno Masi), entusiasmado pelo cinema.

Encontros inspiradores é uma série de oito vídeos curtos que Aversa produziu por ocasião da XV Bienal Internacional do Livro, no Rio de Janeiro. A ideia da editora Mânia Millen, do caderno de literatura *Prosa & Verso*, era a seguinte: escritores, atores, músicos e poetas escolheriam trecho de um livro para ler diante da câmera do fotógrafo e o material, veiculado no ambiente especial da Bienal do Livro no site do *Globo*, seria usado como campanha de incentivo à leitura. Chico Buarque, por exemplo, recitou um trecho do poema *O profissional da memória*, do livro *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto; a atriz Maria Flor leu *Memórias inventadas*, do poeta Manuel de Barros; e a escritora Alice Sant’Anna preferiu *Dobra*, de Adília Lopes (vídeo 19). Aversa fez porém uma pequena modificação na proposta original de Millen. Os leitores ilustres aparecem lendo seus livros favoritos, mas em silêncio – suas vozes são ouvidas em *off*. Esse recurso sonoro deu liberdade para o fotógrafo exercer sua especialidade: o retrato. A diferença é que pela primeira vez usou o vídeo nessa tarefa.

Aversa estava sob influência direta de Robert Wilson, que alguns meses antes havia exposto *videoportraits* no Instituto Moreira Salles, no Rio. Numa fusão entre cinema, teatro, literatura e música, Wilson mostra personalidades, quase todas do mundo artístico, realizando movimentos extremamente lentos e coreografados em sofisticados ambientes cenográficos. O artista Zhang Huan, por exemplo, permanece imóvel com inúmeras borboletas sobrevoando ao seu redor; o ator Steve Buscemi, vestido como um açougueiro e atrás de uma mesa onde há um enorme pedaço de carne vermelha, apenas mexe a boca e o pé esquerdo; e a atriz Winona Ryder aparece enterrada até o pescoço numa colina, numa referência a Winnie, personagem da peça

Dias felizes, de Samuel Beckett. “Ele fez uma série de retratos que na verdade são pequenos filmes. Quando eu vi, pensei: ‘Genial! Eu quero fazer isso.’ [...] uma foto com um pouco de movimento”, conta Aversa (2014).

Inspirado na obra de Wilson, o fotógrafo explorou a imobilidade “natural” dos retratados durante o ato de leitura. Ao contrário do enquadramento único dos *video portraits*, a câmera, constantemente presa num tripé, ora passeia lentamente pelo cenário ou pelo corpo do retratado até encontrar seu rosto, como faz com o músico Jards Macalé; ora fixa-se num detalhe da cena, como nas mãos do escritor Sérgio Sant’Anna que, apoiadas sobre uma mesa de bar e ao lado de um copo de chope, seguram *Formas breves*, de Ricardo Piglia; ora exhibe um panorama mais aberto, como o do jardim onde está a cantora Thalma de Freitas, leitora de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Mas a surpresa dá-se quando, num espaço marcado pela fixidez das coisas (objetos, elementos da arquitetura ou mesmo o próprio ângulo de enquadramento), nota-se algum movimento na paisagem ou no corpo do modelo.

Isso é notório no vídeo em que Chacal, sentado à noite no banco de uma praça deserta, parece absorto na leitura de *Sessentopéia*, do também poeta Charles Peixoto. A dúvida se o que vemos é fotografia ou vídeo só desaparece quando um automóvel passa numa rua ao fundo. Num outro *take*, no final do vídeo, Chacal finalmente sai de sua inércia física ao tirar os olhos do livro, levantar a cabeça e encarar a câmera. Nesse momento a duração do plano, onde aparentemente nada acontecia, aliada à oposição entre mobilidade e fixidez, acentua o sutil deslocamento da imagem do poeta e seduz o leitor.⁷⁰ Já no vídeo de Macalé há menos sutileza. O músico fuma um cigarro enquanto lê um trecho de *O mundo é bárbaro*, de Luís Fernando Veríssimo. No final, bem humorado e performático, Macalé abaixa o livro que escondia seu rosto e exhibe, com um sorriso, um bigodinho postiço – clara referência ao comediante Groucho Marx, que durante a leitura era visto num filme exibido numa televisão.

Ao contrário dos vídeo-retratos de Aversa, vinhetas promocionais para um evento cultural, os retratos filmados de Guillaume Herbaut integram um trabalho jornalístico sobre um tema dramático: a maior catástrofe nuclear de todos os tempos, provocada pela explosão de um reator de Chernobyl, em 1986. Entre outubro de 2009 e novembro de 2010, o fotógrafo fez cinco viagens à zona interdita de Chernobyl e

⁷⁰ Isso acontece porque o ser humano apresenta resposta automática ao movimento, “a atração visual mais intensa da atenção” (ARNHEIM, 2004, p. 365). Logo que algo agita-se, o olhar segue o curso do movimento que monopoliza a cena.

às cidades próximas à central nuclear. Em quatro meses de trabalho na Ucrânia, que originaram noventa horas de filme e centenas de fotos, procurou tornar visíveis as marcas de um acontecimento trágico e suas consequências no cotidiano das pessoas. “Eu procuro no presente os traços de acontecimentos passados, como as cicatrizes nos corpos, o mistério dos lugares”, afirma Herbaut (apud POIVERT, 2010, p. 102).

Os traços do passado manifestam-se, por exemplo, nos imóveis vazios da cidade fantasma de Pripjat (evacuada no dia seguinte ao acidente), na natureza “envenenada”, nas carcaças de helicópteros militares deixados a céu aberto, nos brinquedos sucateados de um parque de diversão e naqueles que invadem a zona proibida para roubar metais nas casas abandonadas ou colher champignons na floresta contaminada pela radioatividade. Boa parte das histórias de *La Zone*, difundido pelo *Le Monde* e vencedor do Visa d’or FRANCE 24-RFI, concurso organizado pelo Visa pour l’Image, é contada pela voz-off de uma narradora ou pelos próprios personagens, que também aparecem falando ou posando demoradamente para o vídeo. Herbaut apresenta uma verdadeira galeria de retratos – doze deles filmados. A imobilidade forçada das pessoas, presas num enquadramento invariável, contribui para causar no espectador um desconforto, compatível com o cenário apocalíptico de Chernobyl.

Nadia, uma mulher de 68 anos que diz não se lembrar “da última vez que viu um ser humano”, vive isolada numa casa em Goroditche, uma cidade deserta na zona interdita (*vídeo 20*). De pé, com os braços ao longo do corpo, num aposento lúgubre e deteriorado pelo tempo, ela encara a câmera com uma formalidade rara nos dias de hoje. Permanece rígida durante cerca de quarenta segundos enquanto ouvimos o som do próprio ambiente – uma canção que toca no rádio dissipa um silêncio que parece característico do local. Os desdobramentos do acidente nuclear também estão implícitos no modo como o fotógrafo mostra apenas a parte inferior do rosto de Viktor, um homem que costumava aventurar-se na zona proibida para apanhar metal contaminado e traficá-lo clandestinamente em caminhões para empresas na capital Kiev. Apesar do corte radical na imagem, é possível notar que Viktor, parado, está tenso ao revelar um ato ilícito que lhe rendeu inclusive passagem pela polícia.

O retrato de Valeriy, um homem velho, de aparência frágil e que respira com dificuldade, talvez seja o mais dramático do webdocumentário (*vídeo 21*). Durante dois minutos, Herbaut mantém a câmera muito próxima de seu rosto, realçando ao extremo um semblante angustiado. Ao contrário de Nadia, Valeriy mostra-se inquieto.

Sobreposta ao barulho da respiração do retratado, a narração conta um caso de amor vivido por ele, aos quarenta anos de idade, e interrompido de forma violenta – a mulher pela qual apaixonara-se era casada e o marido dela aplicou uma surra que arreventou o nariz de Valeriy.

O clima sombrio e melancólico de *La Zone* só é quebrado em alguns momentos. Um deles é o retrato do casal Oleg e Natalya Touteyko, que deixou Kiev para morar numa casa oferecida pela prefeitura de Bazar – apesar do perigo de contaminação, as autoridades locais querem manter a cidade habitada. O vídeo (22) mostra os dois com a filha Diana, de seis anos, no quintal de casa. O que arrebatou o espectador é justamente a menina, que não consegue ficar parada diante da câmera – nos primórdios da fotografia, ela seria fotografada pela manhã, quando estaria meio sonolenta e menos agitada. Diana primeiro come um pedaço de pão e depois livra-se dos braços dos pais para posicionar-se ao lado deles, que mantêm-se firmes no suplicio da pose. Em seguida, esconde-se atrás de seus corpos antes de, finalmente, correr para o fundo do terreno, longe daquele ritual estranho.

Situações semelhantes repetem-se em outras ocasiões. Uma delas num típico retrato de família – o da esteticista que vive em Bazar com o marido e os cinco filhos (vídeo 23). Herbaut organiza os personagens numa pose familiar convencional, que remete ao estereótipo histórico de dignidade adequado ao papel social da família. No entanto, duas adolescentes rompem o protocolo ao mexerem-se e não conterem o riso. O pai vira o rosto na direção das filhas e, com um olhar de reprovação, exige que comportem-se de acordo com o que havia sido recomendado pelo fotógrafo. Outro retrato que dá “errado” é o de Aliocha e Youliya, que moram juntos em Staryé Sokholy. Diante de um descampado, eles encaram a câmera até que Youliya comenta algo com seu companheiro. Aliocha diz duas ou três pequenas coisas de volta antes de a moça começar a rir e correr do quadro, deixando o rapaz sozinho. Há ainda Yuliya, de 15 anos, que vive só na casa da avó morta dois anos antes e sonha namorar um garoto “sem vícios”. Também ao ar livre e numa pose frontal, fica visivelmente impaciente na frente do aparelho, sem conservar-se totalmente imóvel (vídeo 24).

A espontaneidade “incontrolável” que aflora em determinadas situações mantém o *portrait* sob o risco constante de desmanchar-se. Habitados a não permanecer mais que poucos instantes diante de uma câmera, crianças, adolescentes e jovens adultos são os que menos conformam-se à fixidez imposta pelo fotojornalista.

Mais que os adultos maduros e idosos, estranham a formalidade da pose e sabem que o tempo dilatado para a confecção de um retrato não é um imperativo da técnica. Herbaut não está interessado na foto vista como um instantâneo, uma imagem congelada e estática, mas como algo que relaciona-se mais intensamente com movimento, temporalidade e espaço.

Ao renunciar à tomada isolada de um instante temporal curto, deslocado do antes e do depois do fluxo do tempo, para aproximar-se das “novas longas exposições da fotografia, móveis ou imóveis”, o autor estende o dispositivo fotográfico a um “mundo multiduracional” – as expressões aspeadas são de Mauricio Lissovsky (2012, p. 14). No retrato em vídeo, o clique representa não mais o ponto culminante do ato fotográfico com a fixação da pose mas sinaliza o começo de sua duração – ideia semelhante à da fotografia oitocentista. A estratégia de Herbaut, assim como a de Aversa em *Encontros inspiradores*, pode ser considerada uma espécie de retorno à pose de longa duração típica do século XIX, quando havia uma dupla espera, tanto por parte do fotógrafo quanto do retratado. Ao tratar da entrada da fotografia na modernidade e sua relação com o tempo, Lissovsky discorre sobre a “expulsão da duração” do procedimento técnico.

Antes do advento do instantâneo, durante a longa exposição que tomava conta da pose fotográfica, modelo e fotógrafo eram prisioneiros de uma espera cujo fim estava previamente determinado – o tempo necessário de exposição. [...] O instantâneo tornou a espera indeterminada, entrega subjetiva a um tempo do outro, à eventualidade de um ajuste, virtualmente interminável, seja daquele que posa, daquele que clica, ou de ambos. Uma espera indeterminada e, ao mesmo tempo, finalista, teleológica, redentora (LISSOVSKY, 2008, p. 212).

Mas ao mesmo tempo que investe na pose, Herbaut não hesita em abrir-se a uma “circunstância inesperada”, que escapa a uma ideia preconcebida, para obter uma imagem singular, que “só acontece uma vez”. Ele incorpora o aleatório e o imprevisível na própria construção da obra. A menina Diana, o casal Aliocha e Youliya e as filhas adolescentes da esteticista de Bazar quebram o cerimonial da pose e, justamente por causa disso, conferem alguma leveza e até um toque de humor à *La Zone*. É claro que a decisão final do que será ou não incluído no webdocumentário cabe ao fotógrafo, que separa “o bom acaso do mau acaso”, como diz Eduardo Coutinho. “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não

existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil”, ensina Coutinho (apud LINS, 2004, p. 190), diretor de filmes como *Boca do lixo* (1992) e *O fim e o princípio* (2005), sem pesquisa previa e nos quais personagens foram descobertos na hora da filmagem.

Essencial para apanhar um acontecimento imprevisto, o plano-sequência também é usado com frequência por Herbaut. A inspiração, manifestada pelo próprio autor, está no trabalho de Raymond Depardon. Localizado sob seu signo, *La Zone* é profundamente cinematográfico. Nada de muito surpreendente. Afinal, Depardon representa uma parte importante do documentarismo francês nas últimas décadas.⁷¹ Alguns de seus procedimentos cinematográficos são facilmente detectados no repertório de Herbaut. Um deles está relacionado ao próprio retrato filmado, fórmula que Depardon utiliza desde os anos 1960, quando começou a produzir tanto imagens fixas quanto imagens em movimento. Um momento extraordinário está contido em *Ian Palach* (1969), curta-metragem sobre os funerais do jovem de vinte anos que imolou-se para protestar contra a presença soviética em Praga. Ao filmar um minuto de silêncio no centro da capital tcheca em homenagem ao rapaz, Depardon mostra as pessoas paralisadas “como estátuas, como fotografias”. O escritor René Barjavel descreve sua sensação ao ver as cenas exibidas pela televisão francesa em 1969:

Eu vi uma imagem fixa: um pequeno grupo fotografado nas escadas do metrô. Uma outra imagem: uma multidão imobilizada pela objetiva. Não. Não era uma foto, alguma coisa se mexia no canto direito: o pisca-pisca de um automóvel palpitava, a chama de uma vela se curvava no vento, um metrô partia. Os homens, as mulheres permaneciam imóveis, petrificados juntos por uma única ideia: era Praga que se imobilizava inteira em torno da imagem mental de uma de suas crianças em fogo (BARJAVEL apud DEPARDON, 2000, p. 38).

Se em *Ian Palach* uma intensa comoção que tomou conta de um país proporcionou uma “fotografia que respira”, na trilogia *Profils paysans* ela foi orquestrada pelo próprio Depardon para fazer ressoar a serenidade da vida rural em cidades como Lozère, Haute-Loire e Ardèche, no interior da França. O documentarista fixa a câmera no interior de pequenas fazendas para retratar

⁷¹ Paralelamente à carreira de fotógrafo, Raymond Depardon realizou mais de trinta filmes, a maior parte documentários. Sua carreira no cinema é tão intensa que, segundo Michel Guerrin (1999, p. 5), “uma parte do público ignora que um fotógrafo precede o cineasta”. Guerrin cita como exemplar da correspondência entre as duas atividades o filme autobiográfico *Les Années Décliv* (1984), em que Depardon conta a própria vida por meio de trechos de seus filmes e algumas de suas fotografias feitas entre 1957 e 1977.

agricultores, aposentados solteiros e casais modestos. *Le quotidien* (2004), segundo capítulo de *Profils paysans*, por exemplo, começa com um retrato filmado de Louis Brès. Sozinho, imóvel e silencioso, o velho agricultor está de pé, com um braço apoiado na porta de sua fazenda em Villaret. Sobreposta à imagem, a voz de Depardon informa sobre sua morte, que havia encerrado o primeiro capítulo – *L’approche* (2001). No final do último filme da série – *La vie moderne* (2008) –, o autor exhibe quatorze *portraits* animados dos camponeses entrevistados, cada um deles com duração aproximada de sete segundos.

Outro método de filmagem que Herbaut incorporou de Depardon é o plano-fixo de longa duração, usado para exibir uma paisagem ou acompanhar um personagem numa determinada situação. Numa temporalidade distendida, Herbaut privilegia sequências calmas e lentas. Em *La Zone*, é marcante a presença do enquadramento único, invariável, que muitas vezes exhibe uma vista quase imóvel. Com duração de pouco mais de três minutos e com a câmera no tripé, o vídeo da casa da cultura de Palieska, por exemplo, é quase uma foto. O tempo parece suspenso e a paisagem permanece estagnada – apenas uma variação acontece quando uma carroça puxada por um cavalo cruza uma avenida esburacada – enquanto o espectador é informado que a cidade, apesar de contaminada, só foi evacuada dez anos após o acidente nuclear.

O plano fixo de uma “câmera observante” ganha força e adquire vida quando algo acontece. Também numa tomada única, o fotógrafo registra a saída de funcionários da central de Chernobyl que, mesmo sem produzir energia há quinze anos, emprega cerca de 2500 mil pessoas, responsáveis pela manutenção e segurança do local. Antes de deixar a usina, os trabalhadores passam por cabines equipadas com aparelhos que medem o nível de radiação no corpo humano. O dispositivo usado pelo fotógrafo é comparável ao quadro fixo dos irmãos Auguste e Louis Lumière em *La sortie des Usines* (1894). Também numa simplicidade absoluta, voltada para um aspecto prosaico da vida, observam-se empregados atravessando o portão de uma fábrica para ir almoçar, uns a pé outros de bicicleta. Através de uma janela localizada em frente à fábrica, os personagens são filmados “ao natural”, ignorando a presença da câmera.

O estilo contemplativo de Herbaut às vezes torna-se ainda mais exacerbado devido a um “enquadramento obsessivo” – expressão usada por Gilles Deleuze (2009,

p. 120) para analisar “processos estilísticos” de autores como Michelangelo Antonioni – “que faz que a câmera espere que uma personagem entre no quadro, faça e diga qualquer coisa e depois saia, enquanto ela continua a enquadrar o espaço que voltou a ficar vazio”. Em *Strakholessie*, cidade transformada em lugar de veraneio para ucranianos ricos, o fotógrafo prende a câmera num tripé à beira de um lago e produz uma espécie de fotografia filmada da paisagem, onde personagens percorrem o espaço (*vídeo 25*). Primeiro entram em cena três garotos deitados sobre um bote que desliza lentamente na água. Quando saem do enquadramento, Herbaut continua mostrando a área vazia até que surge uma menina que, nadando de costas, também atravessa o quadro. O plano de longa duração, com som ambiente, é imprescindível para registrar o tempo dilatado da cena.

Em *La Zone* há diversas tomadas, algumas inclusive sem comentários, que implicam total ausência de clímax. O fotógrafo filma atividades ordinárias, entre elas Valeriy descascando champignons colhidos por sua companheira na floresta radioativa, rapazes numa partida de sinuca num sábado à noite e uma jovem fritando bolinhos na cozinha de sua casa em Koupavaté. Há uma predileção evidente pelos tempos mortos – ou “tempos fracos”, como prefere Depardon.⁷² No entanto, a banalidade da vida cotidiana exprime, em certa medida, consequências ou efeitos do acidente. Além disso, esses momentos enfadonhos e aparentemente sem interesse terminam, quando ligados entre si, oferecendo uma leitura original sobre Chernobyl – sem números, dados históricos ou entrevistas com especialistas em energia nuclear – e centrada na memória pessoal do próprio autor em relação à tragédia.

Esses lugares, esses fatos estão em mim desde minha adolescência. São acontecimentos que digeri como muitas pessoas, até integrá-los à minha cultura e à minha sensibilidade. São impressões de uma espécie de mistério que se faz presente em meu espírito. Sou consciente de dividir também a memória coletiva, e esse tema da memória foi e continua sendo muito importante para minha geração (HERBAUT apud POIVERT, 2010, p. 102).

⁷² Para Raymond Depardon, produzir “tempos fracos” no cinema é “trabalhar sobre o vazio total”. Ao falar sobre *Fait Divers* (1983), filme que mostra o cotidiano de policiais numa delegacia em Paris, Depardon explica o que isso representa. “Durante uma jornada num comissariado, não acontece nada: a gente fica entediado. E filmo o nada. Durante a filmagem digo para mim mesmo que aquilo não tem nenhum interesse. Não estou muito consciente do resultado e, no entanto, essa é minha concepção de cinema, uma incerteza perpétua” (SABOURAUD, 1993, p. 75).

Sua obra, solidamente construída em termos fotojornalísticos e cinematográficos, além do envolvimento emocional com a tragédia nuclear, levanta ainda outra questão: se retratos filmados e planos contemplativos de longa duração realizados por uma “câmera observante” são compatíveis com a velocidade do jornalismo on-line, baseado na produção e transmissão de informação em tempo real. Profissionais como Herbaut e Aversa parecem ignorar toda solicitação por aceleração, mobilidade e fluidez para dizer ao leitor: “Olhe! Talvez alguma coisa aconteça!” Mas nada (ou quase nada) acontece. Raymond Bellour (1997, p. 93) afirma que o *still* como uma pausa no fluxo de um filme, seja na forma de retrato filmado ou *frame* congelado (como a cena final de *Os incompreendidos*, de François Truffaut, 1959), torna o espectador “pensativo”. A parada na imagem cria um efeito de contemplação e reflexão. Como avalia Wim Wenders (2007, p. 88): “Quando as pessoas acham que viram o bastante de alguma coisa, ainda tem mais. E sem nenhuma mudança de plano, elas então reagem de uma forma curiosa”.

Wenders faz parte de um grupo de cineastas e artistas que, principalmente a partir dos anos 1950, adotou recusa deliberada à rapidez e à velocidade. David Company (2010, p. 36) conta que nessa época a montagem acelerada perdeu boa parte de seu apelo artístico e potencial crítico que havia conquistado com autores como Dziga Vertov (*Um homem com uma câmera*, 1929), Sergei Eisenstein (*O encouraçado Potemkin*, 1925) e Walter Ruttmann (*Berlim: Symphony of a Great City*, 1927). A qualidade de veloz, que no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial havia representado a crença no progresso e na política, passou a ser vista na segunda metade do século XX como “desumana, repetitiva e monótona”, além de associada ao consumo de massa e à indústria do cinema e da televisão, principalmente nos Estados Unidos. “Ser radical nessa nova situação era ser ‘lento’. A resistência obstinada ao espetáculo e à modernização orientada pelo lucro pareciam ser a única opção criativa e isso veio caracterizar os marcos da arte e do cinema nas últimas décadas do século passado” (COMPANY, 2007a, p. 10).

A “lentidão” estrutura o cinema de nomes como Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Chantal Akerman, Andrei Tarkovsky e Krzysztof Kieslowski. O olhar mais lento proporcionado pela queda no ritmo, acredita Company (2007a, p. 10), assegura “uma séria reflexão artística”. Da mesma forma, filmes experimentais de Andy Warhol,

Michael Snow e Hollis Frampton, entre outros, estabeleceram diálogo direto entre o cinema e a fixidez da imagem fotográfica. Mais recentemente, também é possível encontrar resistência à velocidade nas obras de videoartistas contemporâneos como Bill Viola, Sam Taylor Wood e Steve McQueen. A partir de uma prática presente no cinema e nas artes visuais, Aversa e Herbaut introduziram o internauta numa temporalidade “estranha” à qual não está habituado a encontrar no ambiente digital. É uma experiência ousada e arriscada, embora ambos estivessem sob condições financeiras e/ou institucionais satisfatórias.

“A grande coisa naquele momento é que eu não tinha responsabilidade nenhuma sobre aquilo [a ‘audiência’ da série *Encontros inspiradores*]. Eu fazia o que achava que tinha de ser feito. Pouco importava se teriam dez, cem ou um milhão de pessoas assistindo”, conta Aversa (2014), que vivia um período em que era permitido testar com liberdade as novas possibilidades abertas pela câmeras híbridas e pelo próprio site do *Globo*, canal apto a difundir vídeos curtos. O fotógrafo também não contava com um critério determinado para estabelecer a duração dos vídeos. Trabalhava mais ou menos às cegas, na base do método empírico de tentativa e erro. “Eu pensava: ‘Ah, um minuto está bom. Mais do que isso vai ser chato’. Era algo totalmente subjetivo”.

Já Herbaut, sob patrocínio do Centre National de la Cinématographie (CNC) em parceria com o *Le Monde* e uma produtora francesa de cinema, realizou *La Zone* de maneira mais reflexiva, consciente que estava indo na contracorrente da multiplicidade de imagens imposta pela mídia. Na opinião dele, a correria digital é inimiga da profundidade e o trabalho do fotojornalista, hoje, mais do que aderir ao fluxo de imagens é interrompê-lo. “Temos sido atropelados pelo tempo. Exige-se para tudo um tempo cada vez mais curto e tudo o que fazemos sofre algum tipo de interferência. É preciso interromper o fluxo de imagens para fazer o leitor parar e refletir”, diz Herbaut (2014).

A postura do fotógrafo, seus retratos filmados e planos extensos entram em ressonância direta com uma das “notas sobre o cinematógrafo” de Robert Bresson (2008, p. 53): “Às táticas de velocidade, de ruído, opor táticas de lentidão, de silêncio”. E daí a questionamentos do tipo: essa propensão ao lento representa um ato de resistência à velocidade da informação na sociedade contemporânea? Ou trata-se de uma “estética da desaceleração”, cujo intuito principal é criar um efeito para captar

a atenção do leitor que vive num mundo apressado, onde os meios de comunicação, segundo John Berger (2011, p. 126), “inundam as pessoas com um número sem precedentes de imagens, muitas delas de rostos humanos?” É difícil responder a essas perguntas nesse momento de transição. Até porque é possível que o retrato filmado e o plano dilatado não passem de um parêntese nas carreiras desses fotógrafos – Aversa repetiria a experiência mais uma única vez ao filmar o poeta Ferreira Gullar para a extinta revista *Bravo* enquanto Herbaut não voltou a produzir webdocumentários.

3.2.3.3 Fotografia ‘prolongada’ pelo som

À medida que Guillaume Herbaut realiza longas sequências filmadas para revelar tédio e ociosidade na vida dos moradores da zona interdita de Chernobyl e Gustavo Pellizzon utiliza planos predominantemente curtos ou muito curtos para imprimir um ritmo veloz, nervoso e dinâmico ao treinos de Minotauro, Samuel Bollendorff procura fazer da fotografia um audiovisual para manter o espectador imerso em webdocumentários de forte cunho social e político. Bollendorff explora as possibilidades do som para “prolongar” a imagem fixa em meio ao fluxo contínuo e acelerado da internet. Ele dilata a fotografia ao complementá-la com uma situação sonora que remete o internauta ao extracampo. Baseia-se frequentemente no princípio da não-redundância para que a palavra do entrevistado e o som ambiente mantenham um diálogo com a imagem exibida na tela do computador.

Não há nenhum interesse se vemos uma criança brincar com uma bola vermelha e escrevemos “uma criança brinca com um balão vermelho”. E se ouvimos uma criança brincar com uma bola isso não traz necessariamente informação. Em compensação é muito rico se o texto ou o som contam alguma coisa que está fora do campo, porque o espectador vai relacionar a informação visual à informação sonora ou textual que recebe. É ele que vai relacioná-la com seu próprio imaginário, com seu próprio vocabulário, suas experiências etc. E então vai constituir uma parte da narrativa com uma “terceira mídia”, que é sua percepção, seu próprio registro afetivo. Esse comportamento é mais ativo que diante de uma televisão e a informação, melhor recebida (BOLLENDORFF, 2014).

Gilles Deleuze (2007, p. 279) afirma que o som, ao “povoar e preencher o não-visto com uma presença específica”, torna-se um componente da imagem visual, que

prende a atenção quando não é uma mera redundância do que se vê. “O ruído das botas é justamente mais interessante quando elas não são vistas”. Solicitar que o espectador vá além do que está diante dos olhos por meio da audição exige do autor uma certa arte na composição sonora de três eixos essenciais: ruídos (identificáveis ou não), falas e música. É necessário saber sobretudo escutar analiticamente, preocupando-se com a qualidade do som tanto das palavras quanto de zumbidos, estampidos e silvos. Gravar um diálogo num carro em movimento, por exemplo, exige muito mais do que simplesmente direcionar um microfone para os interlocutores. Noel Burch (2006, p. 117) explica que na “vida real” é possível facilmente abstrair ruídos que atrapalhariam nossa audição (como barulho de motor, vento, rádio etc.) e “ainda assim” ouvir a conversa dentro do automóvel. Mas um microfone gravando o discurso das pessoas nas mesmas condições restituiria toda mistura de sons e os reproduziria por igual através de uma única fonte. Isso significa que os sons, da mesma forma que as imagens, precisam ser selecionados. Usados de forma grosseira, podem transmitir uma impressão confusa.

Assim como não se pode filmar uma partida de flipper e esperar que a imagem fique clara sem antes se atenuar, de alguma maneira, os reflexos no vidro, também para se ouvir claramente a gravação de uma conversa dentro de um carro é preciso que se grave o som ambiente e as palavras separadamente, equilibrando o conjunto na mixagem (BURCH, 2006, p. 118).

O equilíbrio sonoro de uma situação filmada demanda composição harmônica dos elementos que constituem uma trilha sonora, da mesma forma que a imagem requer ordenamento plástico dos motivos que integram uma cena. Bollendorff (2012) sabe que a gravação do som é tarefa complexa – embora muitas vezes fique sob responsabilidade de um amador por ser considerada fácil e negligenciada pelo não-iniciado.⁷³ “É um problema grave ter que fazer o som num webdocumentário. Ao trabalho do som deve ser atribuído seu justo valor. Além disso, não chamar um engenheiro de som prejudica a qualidade da obra, porque o som não é apenas uma técnica: é também uma linguagem”. Convencido que um som ruim desconecta o público de modo mais fatal que uma história ruim, o fotojornalista dividiu a autoria de

⁷³ “O som desempenha o papel do ‘primo pobre’, sendo mínima sua participação nas pesquisas de novas formas, se considerarmos suas inerentes possibilidades. [...] Para a produção de um filme de custo médio, organizar integralmente uma trilha sonora, em função tanto dela mesma como da imagem, criar e controlar todos os elementos que compõem o som (como fabricar sons ambientais de rua a partir de sons isolados), significa dobrar, no orçamento, a rubrica relativa a ‘som’. Ora, é natural que esses requintes pareçam inúteis às pessoas que financiam um filme” (BURCH, 2006, pp. 127, 128).

seus três últimos webdocumentários com documentaristas sonoros – Mehdi Ahoudig em *À l’abri de rien* (2011) e Olivia Colo em *Rapporteur de crise* (2011) e *Le grand incendie* (2013).

À l’abri de rien, sobre a crise na habitação agravada pela instabilidade da economia francesa em meados dos anos 2000, é uma obra onde Bollendorff usa o som para prolongar a fotografia. A multimídia, patrocinada pela fundação Abbé Pierre, difundida pela *France Télévision* e transposta para o cinema, tem quarenta minutos e apenas três vídeos de cerca de vinte segundos cada – todo resto é composto de fotos sonorizadas. O retrato de Pierre Marchand (um padeiro que, após perder o emprego e ficar sem dinheiro para pagar aluguel, viveu durante três anos na floresta de Vincennes até voltar a trabalhar e ter uma nova casa) é um forte exemplo da aliança fotografia-som. A história é contada pelo próprio Marchand enquanto sua fotografia permanece na tela durante quatro minutos. A narração coincide com um *zoom* lento e ininterrupto que parte de um plano aberto em direção ao rosto de Marchand, retratado numa pose ativa na floresta (*vídeo 26*).

Ahoudig (2014) considera que sem o som seria difícil exibir na internet uma imagem fixa durante tempo tão prolongado. Ele comenta o artifício da sonorização da fotografia que, “no sentido próprio do termo, prolonga o olhar”: “Seria muito complicado convidar o espectador a olhar para um *zoom* assim, sem som. Da mesma forma, seria talvez muito mais complicado escutar o depoimento [de Marchand] sem ter o olhar pousado. [...] A fotografia permite pousar o olhar para mobilizar a escuta”. No entanto, o *sound designer* (como Ahoudig gosta de ser identificado) nem sempre procura evitar a redundância. Às vezes relaciona-se propositalmente com ela. É o caso de uma das fotos que ilustra a história de Malika e Mansour Visse, que vivem com seus quatro filhos num apartamento de 22 metros quadrados em Paris. O homem dá um depoimento pontuado pelo choro de um bebê. Ao mesmo tempo há um *travelling* na foto que desvenda o apartamento, a criança e finalmente Mansour (*vídeo 27*).

Podemos eventualmente oferecer à escuta alguma coisa que não está no quadro, mas que ao mesmo tempo vai chegar. Que não estará portanto completamente fora do assunto, que não será redundante porque não ouviremos exatamente o som no momento em que vemos a imagem, mas que terá uma relação direta com a imagem, pois, no fim, terminaremos no plano do homem (AHOUDIG, 2014).

Preocupado em alertar a população sobre um problema social mas ao mesmo tempo preservar intimidade e dignidade das pessoas que vivem em habitações precárias (húmidas, sem aquecimento, improvisadas, degradadas ou muito pequenas), Bollendorff resolveu manter-se primeiramente na escuta para só depois realizar fotografias (boa parte retratos de imigrantes ou descendentes de imigrantes). Ele explica sua estratégia:

Quando nós gravamos [as vozes das] pessoas não estamos olhando para elas com uma câmera. Se elas choram, são frágeis... Não somos *voyeurs*. Estamos apenas na escuta. Sabemos que as pessoas se liberam mais facilmente com um microfone. E uma vez que tiverem contado suas histórias, que tenhamos estado verdadeiramente na escuta, no encontro... Então fazemos as fotografias e elas podem reencontrar sua dignidade. Podem controlar suas imagens. E assim elas têm uma imagem digna. Se tivéssemos feito isso em vídeo teríamos mostrado as pessoas vivendo em situações muito violentas. As teríamos visto desabando, chorando... Muito obsceno. [...] Porque de toda forma temos informação suficiente para imaginar um pouco do que viveram. Sabemos o que é o frio, a humidade... Vemos as pessoas na rua. [...] Então, penso que o mais importante é sobretudo não mostrar nada e permanecer na escuta (BOLLENDORFF, 2014).

Se chegar perto de um personagem de forma cuidadosa e respeitosa é algo que pode ser tomado como quesito ético inerente à profissão de jornalista, a assertiva de que o mais importante é sobretudo “não mostrar nada e manter-se na escuta” pode ser considerada disparatada quando dita por um repórter-fotográfico. Em *Le grand incendie*, que tratou de um fenômeno então pouco conhecido do público francês em 2013 – as imolações voluntárias pelo fogo, que há dois anos aconteciam em locais públicos uma vez a cada quinze dias, em média –, Bollendorff fabricou um novo dispositivo interativo para “colocar o espectador numa situação de escuta” diante de imagens que exibiam apenas lugares vazios.

Baseada na fala dos entrevistados, a narrativa do webdocumentário desenvolve-se com auxílio de fotos, sequências de vídeos e vozes que acompanham um eletrocardiograma, “símbolo de uma sociedade que vai mal”. Cabe ao espectador decidir escutar a comunicação oficial (representantes de empresas e de órgãos governamentais franceses) ou testemunhos de familiares das vítimas e de pessoas que sobreviveram à imolação. Segundo o autor, a mídia francesa considerava esse ato

extremo de contestação um *fait divers*,⁷⁴ buscando ressaltar fragilidade psíquica de quem o cometia e desconsiderando sua dimensão social e política – diferente do tratamento concedido à imolação do mercador Mohamed Bouazizi, cuja morte em dezembro de 2010 deflagrou a revolução tunisiana contra o ditador Zine Ben Ali e originou a Primavera Árabe.

De modo semelhante ao som, Bollendorff valoriza a relação da fotografia com o texto. Esse diálogo, é claro, não dá-se simplesmente com a junção de qualquer texto com qualquer foto. Uma perfeita “colaboração” ou “equivalência” entre eles é mais fácil de estipular do que de alcançar. Essa procura é patente em *Silence Sida: une génération décimée* (2002) e *Voyage au bout du charbon* (2008). No webdocumentário sobre as minas de carvão na China, os textos de Abel Ségrétin conduzem o leitor a compreender melhor a investigação. Já em *Silence Sida*, um livro que aborda as dificuldades no tratamento da Aids no Brasil, Malawi e Rússia, uma série de retratos, a maioria de vítimas da doença, é acompanhada por textos curtos sobre os retratados e fatores sociais ligados à Aids – prostituição, discriminação, aumento do número de órfãos, criminalidade etc. “O horror das injustiças no acesso aos cuidados lê-se nos textos, a humanidade na dignidade de seus olhares”, informa o site da obra. Na opinião do fotojornalista, um texto bem associado à fotografia, a exemplo do som, também “prolonga” a imagem fixa.

Outra preocupação de Bollendorff é ressaltar uma espécie de antirreportagem. Sem nenhum interesse na prática de um jornalismo orientado pela urgência dos acontecimentos ou pela busca da imagem excepcional, propõe ritmos mais demorados de observação, totalmente em desacordo com o circuito de *breaking news*, dominado pelas emissoras de televisão e sites de notícia. Trata-se de uma tendência notada na obra de fotógrafos contemporâneos como Bruno Serralongue e Sophie Ristelhueber, que permanecem propositalmente fora dos momentos de ação – uma diferença é que a produção documental desses autores é voltada para o circuito artístico enquanto que a de Bollendorff está ligada ao sistema da informação. Na opinião de David Company (2007b, p. 188), “durante décadas o instantâneo foi a base do amadorismo e da reportagem fotográfica, definindo para o público de massa sua essência na mídia”.

⁷⁴ Incorporado ao vocabulário jornalístico, *fait divers* refere-se a assuntos que têm pouca relevância social e política e não enquadram-se nas editorias tradicionais de um jornal diário. O *fait divers* incorpora fatos inusitados, bizarros e violentos. Abrange tudo que apresente-se como um desvio da norma. Além disso, frequentemente apela para o sensacionalismo.

Segundo ele, essa ideia tem sido recentemente de algum modo ofuscada e dado lugar a uma “segunda onda mais lenta de representação”.

Bollendorff chega ao local de acontecimentos dramáticos quando não há mais atualidade imediata a solicitar atenção da imprensa. Em *Le grand incendie*, registra uma paisagem de beira de estrada onde uma mancha escura no asfalto indica o local de imolação de Éric C., empregado de uma companhia de fornecimento de energia e gás natural em Saint-Clair-du-Rhône. C., que sobreviveu às queimaduras, narra o motivo que o levou a tentar suicídio (*vídeo 28*). Já a fotografia do prédio onde funciona uma empresa de telefonia ocupa a tela enquanto ouve-se a leitura, feita pelo ator Philippe Torreton, da carta deixada pelo funcionário Rémy Louvradoux, que matou-se no estacionamento da firma em 2012 (*vídeo 29*). “A maioria das pessoas das quais falamos não está mais aqui para dar testemunho de seu gesto. Então era preciso mostrar o vazio e a ausência nesses lugares onde imolaram-se pelo fogo e em seguida escutar a narrativa dos testemunhos” (BOLLENDORFF, 2014).

Na opinião dele, registros como som e texto aliados à fotografia, além da pesquisa em profundidade de assuntos fora do noticiário “quente”, contribuem para o surgimento de novas maneiras de contar histórias no jornalismo. Bollendorff acredita que há espaço na internet para “narrativas diferentes” e que uma “fotografia sonorizada” funciona como contraponto à ideia de que um vídeo on-line deve ter duração curta e montagem extremamente rápida. Mas é preciso não temer o tempo do internauta diante do computador. “Há duas maneiras de chegar à internet. Se chegarmos rapidamente não teremos necessariamente tempo. Devemos então criar formatos curtos para esse tipo de uso. Mas às vezes chegamos com tempo, e decidimos passar tempo nela. Não é preciso ter medo do tempo na internet.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa começou e avançou tendo como ambiente um momento de profunda transformação no fotojornalismo. Senão vejamos: em 2011, *O Globo*, cujos fotógrafos vinham surpreendendo a imprensa brasileira com obras multimídia, entre elas *Flamengo* (2009), de Gustavo Pellizzon, criou uma editoria para organizar, formatar e aumentar a produção de vídeos. A iniciativa resultou porém em trabalhos reduzidos a fórmulas previsíveis, repetitivas. Até que em meados de 2014 formou-se uma equipe com seis videojornalistas, todos oriundos do texto, aptos a filmar e editar vídeos curtos. A nova mudança retirou dos fotojornalistas o protagonismo do vídeo no jornal carioca. Em 2011, o *New York Times* lançou o *paywall* e passou a exigir do internauta uma assinatura para acessar integralmente o conteúdo de seu site de notícias. Visto como um possível novo modelo de negócios, o sistema tem sido copiado por diários no mundo inteiro, que tateiam à procura de uma saída para a crise do impresso. Crise, aliás, estampada na primeira página do *Libération*, em 2013, numa histórica edição sem fotografias. Já o World Press Photo mudou de uma postura conservadora, recompensando em 2012-13 trabalhos feitos em zonas de conflito aludindo ao fotojornalismo canônico, para uma progressiva (e polêmica), premiando em 2014-15 fotos livres de “amarras históricas”, capazes de “dialogar” com o leitor.

Em 2015, o fotojornalismo mantém-se portanto em ebulição, com emergência e socialização de práticas singulares de produção e difusão de notícias. Como a reportagem de Guillaume Herbaut, que narra por meio de fotos, desenhos e textos, num blog hospedado no *Le Monde*, uma viagem pelo interior da Ucrânia. A experiência deve desdobrar-se em breve numa revista em quadrinhos e num livro. No Brasil, vale destacar o surgimento dos Jornalistas Livres, uma “rede de jornalismo independente em defesa da democracia e dos direitos humanos”. Seguindo princípio próximo ao da Mídia Ninja, com atuação nas redes sociais e contando inclusive com participação de alguns de seus integrantes, como o fotógrafo Rafael Vilela, o grupo procura realizar coberturas jornalísticas com um viés distinto da mídia dominante.

As transformações aceleradas fizeram com que certos aspectos deste estudo fossem sendo adaptados e outras perspectivas incorporadas durante processo de coleta de dados e escrita visando sustentar a ideia de um fotojornalismo expandido.

Característica preponderante nos dois primeiros anos da pesquisa, a abordagem estética, marcada principalmente pela intervenção da linguagem cinematográfica em obras baseadas na conexão fotografia-vídeo, por exemplo, passou a dividir atenção com a remodelação econômica das empresas jornalísticas, que tentam ampliar suas fontes de receita para além dos anúncios publicitários. Também cresceu interesse em discutir a própria profissão de fotojornalista, que às vezes parece ameaçada pelo amador, apto a registrar acontecimentos imprevistos com aparelhos celulares.

A sucessão contínua de mudanças no campo acarretou muitas vezes dificuldades para que fossem apontados com maior precisão possíveis desdobramentos de certos fenômenos. A respeito dos fotógrafos que fazem vídeo na guerra, por exemplo. Agora que podem, enfim, realizar o que um autor como Raymond Depardon só conseguiu enquanto durou sua parceria com Gilles Caron ou operando separadamente duas câmeras, vão continuar filmando em áreas de combate? Se o vídeo contempla o desejo de testemunhar, provar e tornar mais verdadeiro, é possível que, ocasionalmente, sim – como demonstram André Liohn e Jérôme Sessini.⁷⁵ E os minidocumentários da TV Folha? Poderão produzir reflexos no telejornalismo engessado das grandes emissoras brasileiras de televisão? Difícil saber. Portanto, talvez mais do que um instantâneo fotográfico, o que produziu-se aqui foi um retrato em movimento de um complexo processo envolvendo intrincadas questões sociais, econômicas, estéticas etc.

Apesar dessa agitação intensa, a proposta inicial – priorizar o fotógrafo e suas experimentações com vídeo na internet – foi mantida durante toda a pesquisa. Valorizou-se a figura do repórter-fotográfico, particularmente aquele que construiu novas narrativas visuais e lançou-se à procura de outras alianças, estruturas de trabalho e meios de financiamento de projetos. Esta investigação mostrou que existem novas maneiras de inovar, ser criativo e organizar-se que não passam necessariamente pela mídia impressa. A imprensa não tornou-se inimiga do fotógrafo, mas deixou de ser seu principal canal de difusão para histórias contadas em profundidade. Trabalhos de autores como Samuel Bollendorff indicam que, se há jornais e revistas em crise, a

⁷⁵ André Liohn e Jérôme Sessini não foram entrevistados para esta pesquisa. Durante o período em que as entrevistas foram realizadas em Paris (abril e maio de 2014), Sessini foi contatado, mostrou-se atencioso mas não pôde atender a solicitação. Estava cobrindo conflitos na Ucrânia e em seguida viajou para o México, onde desenvolve projeto sobre a guerra do narcotráfico que aflige cidades como Culiacán, Tijuana e Ciudad Juárez. Já Liohn recusou pedido de entrevista em outubro de 2014. Também alegou falta de tempo. Informou que estava “completamente tomado por outros projetos.”

prática fotojornalística continua vibrante, com profissionais inventivos e talentosos desenvolvendo projetos consistentes. A realidade é múltipla, não apenas cinza. Se existe uma produção que tornou-se rara no impresso, ela é visível em sites de jornais tradicionais ou nas redes sociais através de ações como as do Basetrack. Sem falar que continua viva no seio de agências e coletivos de fotógrafos, geralmente para acabar impressa em livros ou exibida em exposições ou festivais de fotografia.

Mesmo envolto numa margem de incerteza e expectativa, o fotojornalismo é expandido, abrindo-se a novos horizontes e procurando levar ao público temas pouco atrativos para a mídia, tanto editorialmente quanto economicamente. O webdocumentário francês é uma alternativa à grande imprensa, que esqueceu o ensaio fotográfico, gênero autoral que dá tempo para o fotógrafo mergulhar no assunto e estabelecer relação mais colaborativa com seus retratados, gerando imagens que levam à reflexão e não só ao consumo de notícias. Ao reatualizar a fotorreportagem, essencial no período grandioso das ilustradas, o webdocumentário permite ao repórter-fotográfico conectar-se com outras artes e práticas visuais. Existem trabalhos que agregam estratégias imersivas vistas em jogos de computador, além de técnicas cinematográficas como animação e plano-sequência. Há fotojornalistas que mergulham tão fundo na relação com o cinema que chegam ao ponto de transformarem-se em “fotoastas” – expressão cunhada por Mauricio Lissovsky (2012, p. 13). No Brasil, por causa do alto custo de um webdocumentário e de sua baixa rentabilidade, parece difícil, ao menos por enquanto, realizar multimídias de narrativa não-linear.

A aposta parece estar no vídeo, como indicam áreas exclusivas criadas nas edições on-line dos principais diários brasileiros, que seguem uma tendência mundial. O vídeo, que eventualmente pode “fazer acontecer alguns momentos de verdade com uma intensidade inatingível em qualquer outro meio de comunicação” (MACHADO, 2005, p. 138),⁷⁶ é uma presença inevitável em qualquer redação e está praticamente incorporado à realidade do fotógrafo, que vai aos poucos sendo submetido a uma nova ordem estabelecida pela mídia impressa que expande-se para o ambiente digital. Num horizonte multimídia e multiplataforma, a demanda natural passa a ser por profissionais polivalentes. Para ser repórter-fotográfico hoje é preciso não apenas

⁷⁶ David Company (2007a, p. 188) afirma: “O vídeo nos dá as coisas como elas acontecem. Elas podem ser manipuladas, podem ser deturpadas e não digeridas, mas acontecem no tempo presente”.

dominar a técnica e a estética da fotografia, mas estar preparado para lidar com sistema digital de dados (transferência de arquivos, compatibilidade entre dispositivos etc.) e ter habilidade para adaptar-se a um fluxo de trabalho que lida com gramáticas visuais, sonoras e textuais. “Fotógrafos de linha de montagem, quer dizer, com uma única tarefa, para um único tipo de veículo, são um espécie em extinção com seus últimos exemplares vestigiais ainda em exercício”, prevê José Afonso da Silva Júnior (2012, p. 43).

O entrecruzamento entre linguagens vai tornando-se cada vez mais comum, podendo inclusive fazer parecer extremamente limitada (e antiquada) uma reportagem fotográfica impressa numa revista. Não trata-se aqui de argumentar que todas as publicações impressas tornaram-se obsoletas – o livro continua sendo um importante objeto (tangível) de divulgação de fotos assim como uma exposição numa galeria ou museu pode ser um evento público significativo. Além disso, uma improvável total substituição da fotografia pelo vídeo acarretaria uma perda incalculável para o leitor. Num mundo saturado de imagens e informações, a fotografia guarda a rara qualidade da concisão. É como um pequeno poema no meio de um emaranhado de notícias. Portanto, não há apenas “ganhos”, algo também se perde quando o fotógrafo passa a usar vídeo. O silêncio que envolve a fotografia, muitas vezes levando-a mais a sugerir do que dizer alguma coisa, é eliminado pelo som ou palavras que acompanham as imagens em movimento.

Uma outra questão, mais pragmática, talvez pudesse ainda ser colocada nesse momento: o que é um fotojornalista hoje? Para o grande público, é alguém livre para testemunhar. É a mitologia, uma ideia romântica da profissão. E o fotógrafo, no interior da profissão, continua nessa ideia romântica? Ou diminuirá a separação radical entre quem fotografa e quem é fotografado, como experimentaram os integrantes do Basetrack ao borrar fronteiras entre autor, retratado e leitor? Haverá, por parte do fotógrafo, novas proposições para que a mídia funcione mais como canal de conversação do que simplesmente como um sistema hierarquizado de transmissão de informações? Haverá uma ruptura mais incisiva com a mídia impressa que emprega modelo uniformizado de notícias visuais, induzindo a uma linguagem monótona e restrita à produção de fotos para ilustrar, corroborar ou dar veracidade a um texto escrito? Impossível precisar a posição do repórter-fotográfico daqui a cinco anos, como sua profissão se modificará, evoluirá. No entanto, é possível afirmar que

escrever sobre o fotojornalismo expandido é, de algum modo, escrever sobre a história enquanto ela acontece. Em pouco tempo esta pesquisa perderá seu caráter de atualidade. Guardará apenas reflexões, visões e o testemunho pessoal do que terá sido uma parte do fotojornalismo na década de 2010.

REFERÊNCIAS

- AHRENS, Tina. Entrevista: Tina Ahrens. **Garapa.org**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://garapa.org/2010/10/entrevista-tina-ahrens-emphas-is/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- AITKEN, Ian. **Film and reform: John Grierson and the Documentary Film Movement**. Londres: Routledge, 1990.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual. Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2004.
- ALESSANDRI, Patrícia Cordeiro de Abreu; MACHADO, Arlindo. Instalação fotográfica: a convergência dos meios na fotografia contemporânea. In: **Intercom**. Curitiba: 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1322-1.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2015.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BAJAC, Quentin. **Après la photographie?** Paris: Gallimard, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 2008.
- BELLOUR, Raymond. Concerning “the photographic”. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean. **Still Moving: Between Cinema and Photography**. Pennsylvania: Duke University Press, 2008.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo**. Campinas: Papyrus Editora, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas (volume 1)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERGALA, Alain. Les absences du photographe. In: **Raymond Depardon: Correspondance new-yorkaise**. Paris: Libération/Les Éditions de l’Étoile, 1981.
- BERGER, John. Sobre los retratos de Fayum. In: MOSQUERA, Eduardo (Org.). **Interfaces: Retrato y comunicación**. Madri: La Fábrica, 2011.
- BOLLENDORFF, Samuel. Webdocu: entretien avec Samuel Bollendorff. In: MAL, Cédric. **Le blog documentaire**. Paris, 2012. Disponível em:

<<http://leblogdocumentaire.fr/webdocumentaire-entretien-avec-samuel-bollendorff/>>. Acesso em: 27 mar. 2014.

BOSSAN, Enrico. The anxiety of images. In: **Aperture Magazine # 204**. Nova Iorque, n° 204, Aperture Foundation, 2011.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BRIGATTO, Gustavo. Jornais buscam publicidade perdida. **Valor Econômico**, São Paulo, 19 ago. 2014. Disponível em: <<http://www8.valorinternational.com.br/empresas/3658668/jornais-buscam-publicidade-perdida>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

BUELL, Hal. Interview with Hall Buell, former Head of the Associated Press Photography Service. **TakeGreatPictures.com**, 2005. Disponível em: <<http://www.takegreatpictures.com/photo-tips/tgp-choice/interview-with-hal-buell-former-head-of-the-associated-press-photography-service-br-br-by-wayne-yang>>. Acesso em: 27 fev. 2014.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BURGIN, Victor. **Thinking Photography**. Londres: Communications and Culture, 1982.

BUTET-ROCH, Laurence. ‘National Geographic’ à la conquête du WEB. In: **Polka Magazine**. Paris: Polka Image, nov./jan., 2013-2014.

CAMPANY, David. Introduction//When to be Fast? When to be Slow? In: **The Cinematic**. Londres: The MIT Press, 2007a.

CAMPANY, David. **Photography and cinema**. Londres: Reaktion books, 2010.

CAMPANY, David. Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of ‘Late Photography’. In: **The Cinematic**. London: The MIT Press, 2007b.

CAMPBELL, David. Visual Storytelling in the Age of Post-Industrialist Journalism. **World Press Photo Academy**, 2013. Disponível em: <<http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/docs/World%20Press%20Photo%20Multimedia%20Research%20Project%20by%20David%20Campbell.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2014.

CAMPBELL, David. Learning from Larry: What Crowd Funding Photojournalism means and How to do it Better. **David-Campbell.org**, 2011. Disponível em: < <https://www.david-campbell.org/2011/01/26/learning-from-larry-crowdfunding-photojournalism/> >. Acesso em: 14 dez. 2014.

CAMPBELL, David. Revolutions in the Media Economy (2): The Changing Structure of Information. **David-Campbell.org**, 2009. Disponível em: < <https://www.david-campbell.org/2009/09/16/revolutions-in-the-media-economy-2/>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

CAPRIGLIONE, Laura. Que país é este? **ZUM # 7**. São Paulo, n° 7, sem paginação, out., 2014.

CARR, David. 'As pessoas querem informação confiável, de uma marca conhecida'. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 14, 29 jul. 2012.

CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. **ZUM # 1**. São Paulo, n° 1, p. 146-153, jun./dez., 2011.

CARVALHO, Nathália. Como os grandes jornais estão se reinventando? **Comunique-se**. São Paulo, 8 nov. 2013. Disponível em: <<http://portal.comunique-se.com.br/index.php/especiais/73218-como-os-grandes-jornais-estao-se-reinventado>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

CAUJOLLE, Christian. Enquêter? In: **VU' 15 ans: Agence de Photographes**. Paris: Éditions de la Martinière, 2002.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHÉROUX, Clément. 11 Septembre 2001, l'événement à l'ère de la globalisation. In: **L'événement, les images comme acteurs de l'histoire**. Paris: Éditions du Jeu de Paume/Éditions Hazan, 2007.

CLARKE, Graham. **The Photograph**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

CORRIGAN, Timothy. The Forgotten Image Between Two Shots: Photos, Photograms, and the Essayistic. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean. **Still Moving: Between Cinema and Photography**. Pensilvânia: Duke University Press, 2008.

CYPRIANO, Fábio. Fotógrafo de guerra Balazs Gardi defende uso de celular. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 maio 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39028-fotografo-de-guerra-defende-uso-de-celular.shtml>>. Acesso em: 14 set. 2014.

DEPARDON, Raymond. **Détours**. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2000.

DEPARDON, Raymond. **La solitude heureuse du voyageur**. Paris: Éditions Points, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: **O cinema do real**. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUNLEAVY, Dennis. Camera Phone Prevail: Citizen Shutterbugs and the London Bombings. **The Digital Journalist**. 9. Jul. 2005. Disponível em: <http://ddunleavy.typepad.com/the_big_picture/2005/07/away_from_the_b.html>. Acesso em: 15 out. 2013.

DYER, Geoff. Como fotografar a rua sem sair de casa. **ZUM # 1**. São Paulo, n° 1, p. 106-113, jun./dez., 2011.

ECONOMIST, The. The rebirth of news. **Economist.com**. 14 maio 2009. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/13649304>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

ENTLER, Ronaldo. O vídeo nos oferece mais que a fotografia. **Icônica**, 2009. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/o-video-nos-oferece-mais-que-a-fotografia/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

ENTLER, Ronaldo. Groupshot. **Aperture Magazine # 215**. 2014. Disponível em: <<http://www.aperture.org/blog/groupshot-ronaldo-entler/>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

FAAS, Horst. **Horst Faas: 50 ans de photojournalisme**. Paris: Éditions du chêne, Hachette-Livre, 2008.

FATORELLI, Antonio. Interfaces e atravessamentos. In: **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FEHLAUER, Paulo. Garapa e o coletivo Morar. **7 Fotografia**. Disponível em: <<https://setefotografia.wordpress.com/2011/06/06/dialogo-015-garapa-e-o-coletivo-morar/>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

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

FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (Orgs). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GIDAL, Tim. N. **Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933**. Nova Iorque: Collier Books, 1973.

GIRARD, Laurence; PSENNY, Daniel. Les images d'amateur au cœur de la couverture du tsunami. In: **Le Monde.fr**. 4 jan. 2005. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2005/01/04/les-images-d-amateurs-au-c-ur-de-la-couverture-du-tsunami_392936_3236.html>. Acesso em: 25 mar. 2013.

GIRARD, Quentin. 'Mídia Ninja', les journalistes partageurs de São Paulo. In: **Libération**. 26 jun. 2014. Disponível em: <http://www.liberation.fr/sports/2014/06/26/midia-ninja-les-journalistes-partageurs-de-sao-paulo_1051557>. Acesso em: 14 dez. 2014.

GOLDEN, Reuel. **Grands reporters: 150 ans de photojournalisme**. Paris: Éditions Gründ, 2005.

GOMBRICH, E. H. **The Image and the Eye: Further Studies in Psychology of Pictorial Representation**. Oxford: Phaidon Press, 1982.

GUERRIN, Michel. L'autobiographie de l'instant. In: **Raymond Depardon – Collection Photo Poche n° 81**. Paris: Editions Nathan, 1999.

GUNNING, Tom. What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean. **Still Moving: Between Cinema and Photography**. Pensilvânia: Duke University Press, 2008.

GUNTHER, André. 'Tous journalistes?' Les attentats de Londres ou l'intrusion des amateurs. In: **Actualités de la recherche en histoire visuelle**. Paris, 19 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/03/19/956-tous-journalistes>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. In: HARDY, Forsyth. **Grierson on Documentary**. Londres: Collins, 1946.

GROENSTEEN, Thierry. **Bande dessinée et narration**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

HANNE, Isabelle. Une profession qui souffre en freelance. In: **Libération**, Paris, 19-20 out. 2013, p. 4.

HANSEN, Paul. Le lauréat de la World Press Photo de l'Année 2012/Paul Hansen. **World Press Photo 2013**. Suíça: Till Schaap Edition Sàrl, 2013.

HARDY, Forsyth. **Grierson on Documentary**. Londres: Collins, 1946.

HILL, John. W. Eugene Smith: His Techniques and Process. In: HILL, John; MORA, Gilles. **W. Eugene Smith. Photographs 1934-1975**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1998.

HINE, Lewis. Sur la photographie sociale (1909). In: **Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes choisis et présentés par Michel Frizot et Françoise Ducros – Collection Photo Poche n° 27**. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

- JOHNSON, William S. La vie comme elle est. In: **W. Eugene Smith – Collection Photo Poche n° 7**. Paris: Centre National de la Photographie, 1995.
- KAMBER, Michael. Covering Marines at War, Through Facebook. **New York Times Lens blog**, 2010a. Disponível em: <<http://lens.blog.nytimes.com/2010/12/21/covering-marines-at-war-through-facebook/>>. Acesso em: 29 set. 2014.
- KAMBER, Michael. ‘Restrepo’ and the Imagery of War. **New York Times Lens blog**, 2010b. Disponível em: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/06/22/behind-44/>>. Acesso em: 22 jan. 2015.
- KAZ, Leonel. Olho da rua. In: **Olho da rua: o Brasil nas fotos de José Medeiros**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2005/2006.
- KEMBER, Sarah. ‘The Shadow of the Object’. Photography and Realism. In: WELLS, Liz. **The Photography Reader**. Londres: Routledge, 2003.
- KENNEDY, Liam. Soldier Photography: visualizing the war in Iraq. In: **War/Photography: images of armed conflict and it’s aftermath**. Houston: The Museum of Fine Arts, 2013.
- KRIEBEL, Sabine T. Theories of Photography: A Short History. In: ELKINS, James (Org.). **Photography Theory**. Londres: Routledge, 2007.
- KUWAYAMA, Teru. Basetrack. Conversation with Teru Kuwayama. **Aperture Magazine # 214**. Nova Iorque, n° 214, p. 118-120, mar./jun., 2014.
- LAVOIE, Vincent. Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme. In: **Études Photographiques**. Paris, n° 29, 2012.
- LAVOIE, Vincent. Le mérite photojournalistique: une incertitude critériologique. In: **Études Photographiques**. Paris, n° 20, 2007.
- LAVOIE, Vincent. **L’image-événement: étude sur la contribution de la photographie à la représentation de l’actualité**. Tese de doutorado em Estética e Filosofia. Universidade de Paris 1, Paris, 2001.
- LAVOIE, Vincent. **Photojournalismes: revoir les canons de l’image de presse**. Paris: Éditions Hazan, 2010.
- LEMINSKI, Paulo. **Leon Trótski: a paixão segundo a revolução**. Brasília: Brasiliense, 1986.
- LEROY, Jean-François. Conversation avec Jean-François Leroy. In: **Visa Pour L’Image – Perpignan, 2013**. Paris: Éditions Snoeck, 2013.
- LEWIS, Jacobs. **The Documentary Tradition**. Nova Iorque: Norton & Company, 1979.

- LIOHN, André. **Opinião sobre o uso do vídeo na fotografia de guerra**. São Paulo, 2012. Entrevista concedida ao programa *Roda Viva* da TV Cultura em 30 de abril de 2012.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: **O som no cinema**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio. O elo perdido da fotografia. In: **Revista Laika**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual, 2012.
- LUGON, Olivier. **Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)**. Paris: Éditions Macula, 2001.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editoria Senac, 2005.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MARINHO, João Roberto. A melhor mídia ainda é o papel. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 6, 29 jul. 2012.
- MATTOS, Carlos Alberto. Quando o cinema para. In: VALENTIN, Andreas (Org.). **Fotocine – a fotografia no cinema**. Rio de Janeiro: A. Valentin, 2011.
- McCULLIN, Don. Maintenant, il faut en plus s'inquiéter des kidnappings. **Libération**, Paris, 18 out. 2013, p. 5.
- MEISELAS, Susan. Photography, Expanded: Conversation with Chris Boot. **Aperture Magazine # 214**. Nova Iorque, n° 214, p. 27-31, mar./jun., 2014.
- MORA, Gilles. W. Eugene Smith. The Arrogant Martyr. In: HILL, John; MORA, Gilles. **W. Eugene Smith: Photographs 1934-1975**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1998.

MYERS, Judith Gelman. NGOs to the Rescue. **Popular Photography**. 16 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.popphoto.com/how-to/2008/12/ngos-to-rescue>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

NACHTWEY, James. Introduction. In: MOOREHEAD, Caroline. **Humanity in War: Frontline Photography since 1860**. Oxford: New Internationalist Publications Ltd., 2009.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1999.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

PANZER, Mary. **Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955**. Londres: Chris Boot, 2006.

PAULA, Silas. Narrativas imagéticas: adros visuais de um pensamento. **Libero**. São Paulo, v. 17, p. 51-58, jan./jun., 2014.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

PRICE, Derrick. Surveyors and Surveyed. Photography Out and About. In: **Photography: A Critical Introduction**. WELLS, Liz. (Orgs.) Kentucky: Routledge, 2004.

QUEIROZ, Raquel de. Introdução. In: MANZON, Jean. **Flagrantes do Brasil**. Rio de Janeiro: Gráficos Bloch, 1950.

RAYNAUD, Caroline. L'esthétique du moustique. **Magazine de la Bibliothèque Publique d'Information**. Paris: Jan./mar., 2014.

RIBEIRO, João Ubaldo. Luz, câmera, esculhambação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 jul. 2012. Opinião, p. 7.

RICHERI, Agnès. La photo ne suffit plus. **Polka Magazine**. Paris, 2014. Disponível em: <<http://www.polkamagazine.com/21/le-mur/parlez-moi-d-images/1181>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

RITCHIN, Fred. **After Photography**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2010.

RITCHIN, Fred. **Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and Citizen**. Nova Iorque: Aperture Foundation, 2013.

- SABOURAUD, Frédéric. **Depardon/cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma/Ministère des Affaires étrangères, 1993.
- SAVEDOFF, Barbara E. **Transforming Images: How Photography Complicates the Picture**. Londres: Cornell University Press, 2000.
- SESSINI, Jérôme. **Guerre en Syrie. Un photographe dans l'enfer d'Alep**. Paris, 2012. Entrevista concedida à emissora de televisão France 24 em 13 de novembro de 2012.
- SILVA JÚNIOR, José Afonso da. Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? **Contemporânea/Comunicação e Cultura**. V. 12, n° 1, jan./abr. 2014, p. 55-72, Poscom/UFBA.
- SILVA JÚNIOR, José Afonso da. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. **Discursos fotográficos**. V. 8, n° 12, jan./jun. 2012, p. 31-22, Londrina.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SZARKOWSKI, John. Introduction to 'The photographer's eye'. In: WELLES, Liz. **The Photography Reader**. Londres: Routledge, 2003.
- SZARKOWSKI, John. **L'œil du photographe**. Milão: 5 Continents Editions, 2007.
- TAGG, John. **The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1993.
- TAGG, John. The Plane of Decent Seeing: Documentary and the Rhetoric of Recruitment. In: **The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2009.
- TIME-LIFE. The Photo-Essay: A New Way to Communicate. In: **Life Library of Photography: Photojournalism**. Nova Iorque: Time-Life Books, 1971.
- TOOTH, Roger. Why Associated Press was right to sever ties with Narciso Contreras. **The Guardian**. 23 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2014/jan/23/associated-press-narciso-contreras-syria-photojournalism>>. Acesso em: 15 mar. 2015.
- TUCKER, Anne Wilkes. Introduction. In: **War/Photography: Images of Armed Conflict and It's Afermath**. Houston: The Museum of Fine Arts, 2013.
- TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VILLAS-BOAS, Sérgio. A imagem depois do filme. In: **Jornal da ANJ**. 2 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.sergiovilasboas.com.br/cursos/a-imagem-depois-do-filme/>>. Acesso em: 4 maio 2014.

WATERSON, Roxana. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. **History and Anthropology**. Londres: Routledge, vol. 18, n° 1, 2007, p. 51-73.

WEISS, Lorenzo. Webdoc: La mise en 'je' des points de vue. **Magazine de la Bibliothèque Public d'Information du Centre Pompidou**, Paris, n° 14, p. 30-31, abr./set., 2014.

WENDERS, Wim. Time Sequences, Continuity of Movement//1971. In: CAMPANY, David. **The Cinematic**. Londres: The MIT Press, 2007.

WESKI, Thomas. O inventor da fotografia em cores. **ZUM # 2**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2012.

WOLLEN, Peter. Fire and Ice. In: WELLES, Liz. **The Photography Reader**. Londres: Routledge, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. Londres: Studio Vista, 1970.

ZUCHERMAN, Ethan. Curating participation. **Aperture Magazine # 214**. Nova Iorque, n° 214, p. 36-41, mar./jun., 2014.

ENTREVISTAS

AHOUDIG, Mehdi. **Opinião sobre o uso do som no webdocumentário**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 22 maio 2014.

AVERSA, Leonardo. **Opinião sobre a série 'Encontros inspiradores'**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 26 jul. 2014.

BECK, Dimitri. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 13 maio 2014.

BOLLENDORFF, Samuel. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 8 abr. 2014.

BRAGA, Élcio. **Opinião sobre o uso do vídeo no jornal 'O Globo'**. Rio de Janeiro, 2015. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 13 abr. 2015.

BRAULT, Philippe. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 5 jun. 2014.

COIMBRA, Custódio. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 28 jul. 2014.

HERBAUT, Guillaume. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Montreuil, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 2 maio 2014.

KIRILOS, Pedro. **Opinião sobre uso do vídeo em situações de conflito**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 8 out. 2014.

KUWAYAMA, Teru. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 11 out. 2014.

LEROY, Jean-François. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 10 abr. 2014.

MONTELEONE, David. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2013. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 18 nov. 2013.

PELLIZZON, Gustavo. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 18 set. 2014.

SACCOMANI, Clement. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 9 maio 2014.

SASSAKI, Alexandre. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 24 jul. 2014.

SETBOUN, Michel. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 15 abr. 2014.

STÈVE, Wilfrid. **Opinião sobre mudanças no fotojornalismo contemporâneo**. Paris, 2014. Entrevista concedida a Marcelo Barbalho em 15 maio. 2014.

VÍDEOS

À L'ABRI de rien (vídeos 26 e 27). Mehdi Ahoudig e Samuel Bollendorff. Paris: Fondation Abbé Pierre, 2011. Disponível em: <<http://www.samuel-bollendorff.com/fr/a-labri-de-rien/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

ALEPPO Battleground (vídeo 15). Jérôme Sessini. Paris: Lemonde.fr, 2012. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/proche-orient/video/2012/11/02/camera-embarquee-sur-la-ligne-de-front-d-alep_1784638_3218.html>. Acesso em: 15 maio 2015.

A SUPERAÇÃO de um lutador: Minotauro (vídeo 17). Gustavo Pellizzon. Rio de Janeiro: O Globo Online, 2011. Disponível em: <<http://gustavopellizzon.com/?cat=12>>. Acesso em: 15 maio 2015.

BALI Dream (vídeo 8). João Wainer e Karla Monteiro. São Paulo: Folha Online, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iw-ls9b9DZ4>>. Acesso em: 15 maio 2015.

CENAS do conflito em frente à Prefeitura do Rio (vídeo 16). Pedro Kirilos. Rio de Janeiro: O Globo Online, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DGD5qroY7qc>>. Acesso em: 15 maio 2015.

COMBATENTE ferido de morte em Misrata (vídeo 14). André Liohn. Líbia, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a79wxmbE0tA>>. Acesso em: 15 maio 2015.

ENCONTROS inspiradores (vídeo 19). Leonardo Aversa. Rio de Janeiro: O Globo Online, 2011. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/infoglobo/o-globo/v/encontros-inspiradores-alice-santanna/1670647/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

EXECUÇÃO em Saigon (vídeo 10). Vietnã, 1968. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H4yZCaeboCs>>. Acesso em: 15 maio 2015.

FEIRA do Rato (vídeo 5). Marcos Tristão. Rio de Janeiro: O Globo Online, 2009. Disponível em: <<https://www.facebook.com/marcos.tristao/videos/vob.1523066701/1427021565214/?type=2&theater>>. Acesso em: 15 maio 2015.

FLAMENGO (vídeo 6). Gustavo Pellizzon. Rio de Janeiro: O Globo Online, 2009. Disponível em: <<http://gustavopellizzon.com/?cat=12>>. Acesso em: 15 maio 2015.

LA ZONE (vídeos 20, 21, 22, 23, 24 e 25). Bruno Masi; Guillaume Herbaut. Paris: Lemonde.fr, 2011. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/week-end/visuel/2011/04/22/la-zone-retour-a-tchernobyl_1505079_1477893.html>. Acesso em: 15 maio 2015.

LE GRAND incendie (vídeos 28 e 29). Olivia Colo; Samuel Bollendorff. Paris: Lemonde.fr, 2013. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/societe/visuel/2013/12/16/le-grand-incendie-parole-a-ceux-qui-se-sont-immoles-par-le-feu_4335199_3224.html>. Acesso em: 15 maio 2015.

MENINA queimada por napalm (vídeo 11). Vietnã, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SIPKjArkHvA>>. Acesso em: 15 maio 2015.

MONGE em chamas no Vietnã (vídeo 9). Vietnã, 1963. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OxrBik16Hzg>>. Acesso em: 15 maio 2015.

O DIA do massacre do Mineirão (vídeo 7). TV Folha. São Paulo: Folha Online, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5YIjW1XeYcY>>. Acesso em: 15 maio 2015.

OPERAÇÃO da PM no Morro da Serrinha (vídeo 1). Gabriel de Paiva. Rio de Janeiro: O Globo Online, 2014. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/infoglobo/o-globo-rio/v/operacao-da-pm-na-morro-da-serrinha/3348297/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

PRISON Valley (vídeo 3). David Dufresne; Philippe Brault. Paris: Libération.fr, 2010. Disponível em: <<http://prisonvalley.arte.tv/fr/#/riviera-motel/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

RESGATE em Misrata (vídeo 13). André Liohn. Líbia, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yzP_PfPGvUQ>. Acesso em: 15 maio 2015.

SALUT les cubains (vídeo 18). Agnès Varda. Paris, 1963. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6khJENYRIKE>>. Acesso em: 15 maio 2015.

SOUS LES BALLEs des snipers à Kiev (vídeo 12). Jérôme Sessini. Paris: Lemonde.fr, 2014. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x1cwnox_sous-les-balles-des-snipers-a-kiev-jerome-sessini-agence-magnum_news>. Acesso em: 15 maio 2015.

VOYAGE au bout du charbon (vídeo 4). Abel Ségrétin; Samuel Bollendorff. Paris: Lemonde.fr, 2008. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/asia-pacifique/visuel/2008/11/17/voyage-au-bout-du-charbon_1118477_3216.html>. Acesso em: 15 maio 2015.

WORLD Cup 2014 in 90 seconds – an animation (vídeo 2). Jonny Weeks. Londres: The Guardian.com, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RF1gedXWHpE>>. Acesso em: 15 maio 2015.