
Fotojornalismo que Respira¹

Wagner SOUZA E SILVA²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Em 2009, o repórter-fotográfico Gustavo Pellizzon produziu a série *Fotografias que respiram*, propondo um discreto tangenciamento entre a imagem estática e a imagem em movimento. A partir da discussão gerada pelo caráter experimental desse trabalho, este ensaio tem como objetivo apontar considerações sobre a atual condição multimidiática do fotojornalismo, tomando como exemplo a série de reportagens *Um mundo de muros*, produzida em 2017 pelo jornal *Folha de S. Paulo*. As imagens dessa série, ao mesmo tempo em que exemplificam a imersão do fotojornalismo em um ambiente multimidiático, dialogam com o mesmo aporte estético utilizado por Pellizzon, o que permite classificá-las como um “fotojornalismo que respira”.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; imagem técnica; multimídia; cultura digital

Introdução

Dentre os imperativos da cultura digital nas práticas jornalísticas, a hibridação de técnicas, linguagens e plataformas tornou-se um norteador constante, em que uma dita multimídia passaria a determinar a experiência da busca pela informação. Neste sentido, as tecnologias de imagens vêm ocupando uma posição importante, sobretudo pelo fato de que o advento do digital favoreceu enormemente as mesclas entre fotografia, vídeo, cinema e imagens de síntese, e tal universo imagético consolida-se cada vez mais como um eficiente e inevitável recurso para aportar a produção no campo do jornalismo.

Um mundo de muros (2017), a série de reportagens produzidas pelo jornal *Folha de S. Paulo*, apesar de estar fortemente identificada como uma produto construído a

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação e do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, e-mail: wasosi@usp.br.

partir de uma linguagem multimidiática, ou definida sob os mesmos parâmetros do gênero cinematográfico do documentário (ou webdocumentário), pode ser também entendida sob a égide do fotojornalismo, entendimento este que o presente ensaio buscará explorar.

A produção, a despeito de estruturalmente estar sob a forma audiovisual, traz nuances que mantêm conexão com a prática fotojornalística, encontrando aqui as estratégias sensíveis de abordagem de sua complexa temática – a questão das fronteiras territoriais e sociais de alguns países. Assim, mais do que expandir essa prática, *Um mundo de muros* parece arejá-la, ao mesmo tempo em que coloca esse gênero fotográfico em conexão com as transformações tecnológicas ensejadas pela revolução digital que (ainda?) aflige o jornalismo.

Fotojornalismo: uma prática de (tirar o) fôlego

Há de se notar que o fotojornalismo pode ter sua história escrita a partir de seu entendimento como um gênero fotográfico de "tirar o fôlego". Tanto pela postura intrépida normalmente atribuída ao profissional do fotojornalismo – um desbravador de obstáculos que, carregando seu parque tecnológico de peso, não mede esforços para obter suas surpreendentes imagens –, como também pelo repertório fotográfico constituído, que é bastante pautado por conflitos sociais, guerras e similares, e que foi capaz de inscrever notáveis momentos históricos na forma de imagens de grande impacto³. Há uma certa tensão que parece sempre envolver tal prática, a qual acaba por desenhar o fotojornalista a partir de um modelo de profissionalismo exigente de determinação, coragem e fôlego⁴.

A própria ideia de "captura do instante", tão cara à linguagem fotojornalística, tem uma conotação um pouco sufocante, sobretudo quando se pensa na analogia entre a

³ É notável como o *World Press Photo*, prêmio de grande projeção no fotojornalismo, reflete essa presença massiva de imagens de tirar o fôlego. Num rápido retrospecto dos vencedores da categoria "foto do ano", desde 1955 (quando o prêmio foi criado), é possível observar como a esmagadora maioria das imagens evidenciam essa tensão em torno das guerras, conflitos e tragédias. Disponível em <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo%20contest>. Acesso em 20 jun. 2019.

⁴ O cinema é exemplar em retratar este perfil, beirando uma espécie de clichê até, que envolve não somente a figura do fotojornalista, tal como ocorre em obras como *Mil vezes boa noite* (Erick Poppe, 2014) *Repórteres de guerra* (Steven Silver, 2011) ou *Jurassic Park: Um Mundo Perdido* (Steven Spielberg, 1997), mas também os fotógrafos em geral, como é possível observar em *O último trem* (Ryuhei Kitamura, 2008), *Blow-up: Depois daquele beijo* (Michelangelo Antonioni, 1966) e *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954). O profissional da fotografia sempre retratado como um personagem tensionado pela aventura e pelo suspense, gêneros de tirar o fôlego.

câmera e a arma de fogo: para o disparo ser certo, há de se prender a respiração para evitar movimentos, mínimos que sejam, que poderiam prejudicar a mira (*point & shoot*). O fotojornalismo definitivamente não é uma prática em que o profissional possa relaxar e respirar tranquilamente, assim como também, de maneira bastante recorrente, costuma produzir imagens de tirar o fôlego de seus espectadores.

Mas, ao fotojornalismo, um fôlego extra foi exigido no final do século XX. Com a ascensão da tecnologia digital, o profissional da área, a reboque das transformações que avançavam sobre diversos setores da vida, viu-se desafiado e sob a pressão de refletir sobre seu lugar e seu papel em meio à nova ordem tecnológica.

Para Silva Júnior (2012), três fases devem ser consideradas no processo de adaptação do fotojornalista à realidade tecnológica do numérico. A primeira, que o autor denominou como *pré-adaptativa*, apontava para uma coexistência, em que protocolos definidos pela fotografia de filme eram aliados a procedimentos já inseridos na dinâmica digital, como, por exemplo, o escaneamento de filmes e o posterior tratamento digital das imagens. Ressalta: "a produção geralmente era orientada para veículos impressos e, no máximo, para a internet, não havendo a predominância de integração da fotografia com materiais em multimídia" (SILVA JÚNIOR, 2012, p. 35). A segunda etapa, *adaptativa*, consolidava a transição do analógico para o digital. Aqui, além da total eliminação dos procedimentos analógicos (filmes, revelação etc.), há um movimento de incrementação do campo de conhecimento dos fotojornalistas, que "adaptados ao fluxo de trabalho digital e com polivalência operacional", tornam-se "capazes de, além de dominar os dispositivos do entorno fotográfico, ter competência com sistemas de ordem informacional, como, por exemplo, a ingestão, transmissão, catalogação, tratamento e armazenamento de imagens" (SILVA JÚNIOR, 2012, p. 36). A terceira etapa, definida como *convergente*, é observada a partir de dois pontos de vista: o da "justaposição", que se deu através da fusão de empresas, mesclas tecnológicas e de competências; e outro de "ordem cultural", "onde a cadeia de produção é concebida como um processo que afeta tanto o modo de produção do conteúdo como o seu consequente consumo" (SILVA JÚNIOR, 2012, p. 36).

Para o autor, nessa trajetória de adaptação que culmina na convergência, "as maiores mudanças, contudo, ocorrem na consolidação e aceitação da edição do material

em formato multimídia", com uma produção regular voltada para outras plataformas⁵.

Barbalho reforça:

é preciso não apenas dominar a técnica e a estética fotográficas, mas estar preparado para ocupar-se 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. Para alguns é preciso ainda criar novas formas de narrar visualmente um evento e usar canais de distribuição fora da mídia impressa (Barbalho, 2015).

Para esse autor, é o que pode ser notado, por exemplo, no emblemático *Flamengo*, de Gustavo Pellizzon (2009). Atuando como fotojornalista na cobertura da final do campeonato brasileiro de futebol daquele ano, Pellizzon realizou um projeto que envolveu a mescla entre fotografia e vídeo, que obteve considerável repercussão no meio jornalístico.

Figura 1: cena de *Flamengo*, de Gustavo Pellizzon (2009)



Fonte: <http://gustavopellizzon.com/flamengo-hexacampeao-brasileiro>.

Do ponto de vista do processo de construção, *Flamengo* parte do fotojornalismo e desenvolve sua condição multimidiática através da mescla com imagens em vídeo, uso de música e sons captados no estádio e nas ruas, atendendo à expectativa da polivalência profissional do repórter fotográfico na era da convergência. *Flamengo* foi produzido num momento de liberdades tecnológica e deontológica, em que ainda não havia regras para ordenar e organizar a produção multimidiática para a versão online do jornal para o qual trabalhava, o *Globo*. Isso permitiu experimentações e arrojo, tal como

⁵ Silva Júnior ainda observa que esta nova forma de produção estaria em consonância com as práticas em rede, tanto no que concerne às formas de se pensar editoriais e financiamento (*crowdfunding*), quanto pelas formas de produção baseadas em cooperação, como no caso dos coletivos fotográficos.

se pode depreender da experiência audiovisual do trabalho, que se dá de forma eloquente, por vezes vertiginosa, alinhada com toda a carga emotiva que envolveu o evento esportivo, cumprindo, por fim, a missão de “tirar o fôlego” de seus espectadores.

Barbalho (2015) reconheceu a importância de se ter um profissional da fotografia na condução desse trabalho⁶, mas também notou o fato de que o jornal gradativamente abandonou esse tipo de multimídia protagonizada por fotojornalistas:

[...] a impressão é que agora [2015] 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. A sensação é 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 e a “multimídia dos fotógrafos” estará à margem do videojornalismo – pelo menos no *Globo*” (BARBALHO, 2015).

Essa percepção de um espaço mais escasso para o “olhar do fotógrafo” –neste caso, a ausência do repórter-fotográfico na “ponta do processo” –, demonstra que a produção multimidiática precisaria ser moldada (ou “encaixada”, nas palavras do autor) às coerções de dinâmicas de circulação e audiência, estas que sempre foram, obviamente, priorizadas nas empresas jornalísticas. Porém, correlato a essa “fabricação rápida” que tenderia, a princípio, ao sufocamento de trabalhos mais autorais, há um contexto tecnológico de produção imagética e assimilação dessas formas experimentais que merece ser observado com mais afinco.

Mergulhados em imagens técnicas

Ainda que o conceito de imagem técnica (ou tecnoimagem)– as imagens produzidas por *aparelhos* (FLUSSER, 2002; 2008), sejam eles de projeção ou de

⁶ "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 online do jornal" (BARBALHO, 2015). O vídeo encontra-se disponível em <<http://gustavopellizzon.com/flamengo-hexacampeao-brasileiro>>.

síntese–, já permita uma aproximação entre tecnologias diversas de imagens, deve-se notar que as mesclas entre imagens e linguagens midiáticas no universo digital estão se dando também a partir de um processo de homogeneização, ocasionado pela abundância inevitável da produção e circulação tecnoimagéticas, dificultando a observação dos processos de hibridação. Ainda mais se estes forem entendidos a partir de sua condição *stricto sensu*, ou seja, como processos geradores de sínteses a partir de complexos gênicos diferentes, visto que, "geneticamente", as imagens técnicas partem de uma mesma origem, a fotografia.

Note-se que cada uma dessas modalidades de imagens técnicas –fotografia, cinema, vídeo e imagens de síntese – ainda guarda certas particularidades que foram desenvolvidas sobretudo a partir de seus espaços de circulação, estratégias sensíveis de produção e usos midiáticos, as quais podem ser vislumbradas, por exemplo, pela escuridão da sala de cinema, no ajuste do flash de um fotojornalista, no controle remoto da TV ou num infográfico nas páginas de um jornal. Ou seja, há toda uma sorte de dispositivos e rituais que também colaborou para edificar as estruturas das diversas linguagens midiáticas que atravessaram o século XX, ainda antes da ascensão do numérico como um ponto de convergência. Isso quer dizer que, olhar para a homogeneização tecnoimagética contemporânea significa um pouco abrir mão destas particularidades, as quais também definiam uma dimensão mediadora. Em outras palavras, o que denominamos como *multimidiático*, na verdade, tendo em vista a grande profusão tecnoimagética, aponta para uma coerção de pluralidades que parece resultar mais em uma unidade, fazendo da imagem técnica um vetor *unimidiático*, o que ganha uma dimensão concreta na convergência promovida pelas pequenas telas dos *smartphones*, estes que ocupam a centralidade do universo midiático contemporâneo.

E com o advento do *Instagram* e outras redes similares, fenômenos que vêm se dando de forma sinérgica com essa força centrípeta em torno das pequenas telas, a atitude contemplativa de um mero espectador passou a ser drasticamente acompanhada por uma realidade constante e incansável de produção e construção tecnoimagéticas. Com a lógica das redes sociais, tal como Manovich observa em relação ao *Instagram*, consolida-se uma nova etapa de produção cultural de imagens (que ele define como uma terceira), baseada na formulação de uma estética própria de seus usuários a partir da apropriação da produção cultural dos meios de massa (segunda etapa), os quais, por sua

vez, alimentam-se da produção original dos movimentos artísticos (primeira etapa) (MANOVICH, 2017, p. 138)⁷. Trata-se, portanto, de um novo patamar, que envolve e circunscreve todas as instâncias de produção, e com uma arquitetura cada vez mais homogênea em sua estrutura tecnológica (portanto, cada vez mais *unimidiática*) e de grande influência na experiência da vida cotidiana conectada, potente tanto em termos de manejar informações objetivas como articular e definir subjetividades. Assim, a própria ideia de cultura digital na comunicação parece se desenhar cada vez mais como uma cultura de imagens técnicas.

A dimensão homogeneizadora da mediação promovida pelas imagens técnicas já atende, por exemplo, à expectativa que gira em torno da tecnologia VR (*virtual reality*), esta que se afirma, no horizonte dos avanços tecnológicos mais recentes e promissores, como uma "nova" forma midiática imersiva, mas, que, no fundo, serve apenas para refinar uma experiência que está em curso e que já tem os seus contornos devidamente definidos. Afinal, a própria ação de fitar as telas dos *smartphones*, ação que se tornou comum de ser observada em diversas situações do cotidiano, já determina uma imersão.

Numa abordagem anterior deste autor, foi assumido que a ubiquidade das telas encontraria analogia com os oceanos: "tal como se faz de maneira bastante prazerosa no caso dos oceanos, pode-se também chegar à margem, sentar e apenas olhar as telas. O mergulho nas águas é decisão meramente acessória: observar o mar, a superfície do oceano, já justificaria a experiência" (SOUZA E SILVA, 2016, p. 144)⁸. A simplicidade da composição paisagística da cena define apenas dois espaços, o céu e o mar, convidando-nos à uma atitude contemplativa perante tal imensidão. E o que se buscou defender por essa analogia foi a ideia de que esta postura não determinaria exatamente um processo alienante, mas que teríamos também ali um catalisador de serenidade e

⁷ In my view, Instagrammers are neither the avant-garde creating something entirely new, nor subcultures that define themselves in opposition to the mainstream, nor the masses consuming commodified versions of aesthetics developed earlier by some subcultures [...] If creation of something new by small subcultures or modernist art movements represents a first stage, and later appropriation and packaging for the masses represents a second stage in modern cultural evolution, than the "cultural logic" of Instagramism represents a third stage: Instagrammers appropriating elements of commercial products and offerings to create their own aesthetics. Instagram and other visual global networks quickly disseminate these aesthetic forms worldwide. As opposed to the movement of cultural innovation from individuals and small groups to companies and then the masses as described by appropriation model, we also now have other types of movements enabled by social networks: from individuals and groups to other individuals and groups (MANOVICH, 2017, p.138).

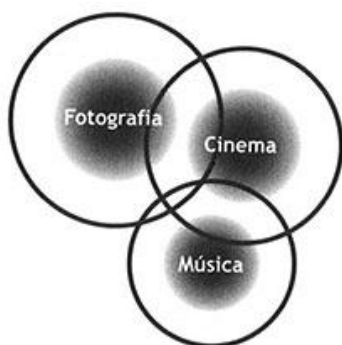
⁸ Apesar de a analogia entre as telas e o oceano estar aqui referenciada por uma publicação de 2016, é importante dizer que ela foi realizada originalmente em texto de 2010, ainda antes do surgimento do *Instagram*.

reflexão, confrontando o lugar comum de que as telas com suas imagens nos alienariam de nossa própria consciência.

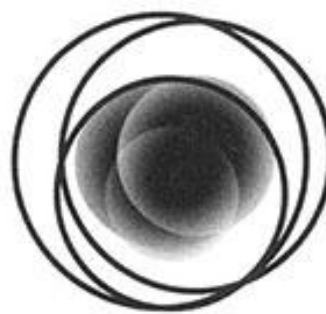
Porém, o que de fato deve ser questionado na analogia é a assertiva de que o "mergulho nas águas seria uma decisão meramente acessória", visto que este mergulho, hoje, praticamente tornou-se inevitável. O atual *third stage* de produção de cultura visual no qual vivemos, tal como apontou Manovich, revelou-se um verdadeiro *tsunami*, evidenciando que, para a fruição das tecnoimagens, exige-se que não se viva mais fora das águas deste "oceano de telas". E assim, os óculos VR, por exemplo, não seriam nada mais do que somente uma espécie de máscara de mergulho para vivenciar com mais nitidez uma realidade que já está instalada.

Deve-se notar que vem ocorrendo uma espécie de hiperconvergência, que ultrapassa aquilo que Arlindo Machado (2007, p.65) denominou como "pensamento convergente", isto é, um pensamento que apontava para a superação das divergências entre os meios, que poderiam ser ocasionadas pelo forte acento ao "purismo e, às vezes, até mesmo ao fundamentalismo ortodoxo das abordagens divergentes e separatistas. Não se trata aqui de defender um retorno à divergência, pois esta, tal como esclarece Machado, é "improdutiva, limitativa e beligerante", mas questionar se não estaria ameaçada a sobrevivência de particularidades que ainda permitam pensar a convergência como um processo de trocas, negociações e renegociações. O esquema a seguir serve para ilustrar a discussão (figura 2).

Figura 2: esquema proposto por Machado (2007), representando a evolução para o pensamento convergente, que culminaria com a aproximação dos núcleos das formas midiáticas.



Os meios pensados isoladamente, ainda que existam áreas de intersecção.

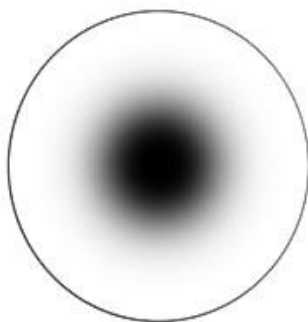


O pensamento convergente, favorável aos processos de hibridação e uma multimídiaidade

Fonte das ilustrações: Machado (2007)

Sem a identificação de elementos que permitam notar a pluralidade midiática envolvida nestes processos, corre-se o risco de um cenário comunicacional homogêneo, produto de uma fusão intensa, que tenderia a dirimir potencialidades que foram construídas por uma diversidade de práticas midiáticas. Atualizando o esquema dos círculos inicialmente propostos por Machado na figura 2, que evidenciam a assunção do “pensamento convergente”, a figura 3 propõe uma leitura que leva em conta essa vertiginosa realidade de produção e circulação.

Figura 3: representação da ultrapassagem do “pensamento convergente”, em que as formas midiáticas tenderiam a uma unidade determinada pela hipertrofia de um núcleo comum.



Fonte: ilustração do autor.

A figura propõe a hipertrofia de um núcleo em comum, diminuindo as possibilidades de variações periféricas, isto é, determinando uma coincidência de práticas, hábitos, linguagens e modos de organizar a informação junto à vida cotidiana que, conectada pelas pequenas telas, também se alinha a esta mesma hiperconvergência technoimagética.

Um mundo de muros e o fotojornalismo que respira

Neste sentido de se buscar a sobrevivência do dito “pensamento convergente”, outra obra proposta por Gustavo Pellizzon pode ser aqui instrumentalizada: *Fotografias que respiram*, composto por breves tomadas videográficas produzidas pela mesma câmera utilizada para a fotografia estática, em que o autor mantém o enquadramento

fixo por alguns segundos em cenas que portam um dinamismo discreto, às vezes com movimentos quase imperceptíveis (figuras 4 e 5).

Figuras 4 e 5: cenas de *Fotografias que Respiram*, de Gustavo Pellizzon (2009). Tomadas videográficas de poucos segundos com movimentos discretos na cena.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gustavopellizzon>

A firmeza na câmera valoriza a estabilidade do quadro e os pequenos movimentos revelam-se como espécie de ruídos, quase que insuficientes para se definir a tomada como cinematográfica (aqui entendida *stricto sensu*, como registro do que se move). É justamente nessa insuficiência que sobrevivem as particularidades das formas midiáticas ali abarcadas: há uma discreta fusão entre a imagem estática e a imagem em movimento que, tal como bem define Entler (2010), configura-se como uma "experiência radical em sua simplicidade". Para esse autor, Pellizzon demonstra uma forma de apropriação das conexões favorecidas pelo multimídia, mas que se dá de maneira "relaxada", que se "realiza no exercício da liberdade conquistada", e não de forma "tensa", isto é, como algo "poderoso, ágil, amplo, eloquente (...) e marcado pelo excesso" (Entler, 2010). Em outras palavras, Pellizzon opta por uma multimídia que respira calmamente, e não uma multimídia de tirar o fôlego.

É curioso notar como *Fotografias que respiram*, também de 2009, mesmo sendo um trabalho contemporâneo a *Flamengo*, o confronta. Cada um dos trabalhos posiciona uma baliza em extremos praticamente opostos: da tensão e efervescência informativa e multimidiática de *Flamengo*, "marcado pelo excesso" – para usar os termos de Entler –, ao relaxamento e serenidade contemplativa das *Fotografias que respiram*.

Justamente esse "relaxamento" é que parece nortear a recente *Um mundo de muros*, série de reportagens produzida pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Publicada na web,

e significativamente premiada⁹, a série consiste em reportagens que integram texto, fotografia e infográficos, ancoradas por sete videodocumentários que foram disponibilizados de junho a setembro de 2017, com o objetivo principal de humanizar a questão das diferenças, conflitos e tensões envolvendo fronteiras, sejam elas de território, sejam elas sociais; enfim, tal como sub-intitulada, uma série que explora *as barreiras que nos dividem*:

um mundo cada vez mais interconectado tem erguido muros e cercas para bloquear aqueles que considera indesejáveis. Das 17 barreiras físicas existentes em 2001 passamos para 70 hoje*. Alguns separam fronteiras. Outros dividem a mesma população. Alguns freiam refugiados. Outros escondem a pobreza. Ou o medo. Ou a guerra. Ou a desigualdade. Ou a mudança climática. Em uma série de reportagens, a Folha vai a quatro continentes mostrar o que –e quem– está por trás deles (UM MUNDO, 2017).

Apesar de envolver uma força-tarefa¹⁰ em sua produção, o trabalho de campo nos países visitados – Brasil, Estados Unidos, México, Peru, Cisjordânia, Israel, Sérvia, Hungria, Quênia e Somália – foi liderado pela repórter Patrícia Campos Mello e pelo fotógrafo Lalo de Almeida.

Figura 6: *Um mundo de muros*, cena do videodocumentário em torno da fronteira México/EUA. Imagem de Lalo de Almeida.



Fonte: UM MUNDO de Muros. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em <<https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/>>. Acesso em 02 jun. 2019.

Classificado como uma reportagem multimídia, o trabalho evidencia-se fortemente tendo o fotojornalismo como um lugar conceitual, um ponto de partida,

⁹ Grande Prêmio Petrobrás de Jornalismo, Prêmio Rei da Espanha e Prêmio do Comitê Internacional da Cruz Vermelha.

¹⁰ Sob a coordenação de Luciana Coelho, a série consumiu 8 meses de trabalho e envolveu mais 20 profissionais de texto, imagem, editoria, programação e infografia (COELHO, 2018).

principalmente no caso dos videodocumentários. Mas não apenas pelo fato de, evidentemente, a captura das imagens ter se dado por um profissional da reportagem fotográfica. Há, também aqui, o mesmo “respiro” que se dá sob aquela "simplicidade radical" do trabalho de Pellizzon, uma vez que, nos videodocumentários, há diversas tomadas similares ao trabalho desse autor – ganhando, inclusive, um pouco mais de diversificação a partir das imagens aéreas produzidas pelas recentes tecnologias dos *drones* –, em que se evidenciam, sutilmente, as partes envolvidas no processo de convergência que sustenta o projeto, o cinema e a fotografia.

Um mundo de muros se serve daquele "capital formativo, histórico e de procedimentos" do percurso pré-convergente do fotojornalismo, tal como já assinalado por Silva Jr. (2012), oscilando entre a "fotografia como multimídia" e a "multimídia como fotografia", da forma como o autor discorre:

(...) tanto a utilização da fotografia como elemento multimídia, como a multimídia na fotografia, o limite que se impõe, nesse viés, é perceber apenas as possibilidades dadas nessa relação sob uma visão unilateral do processo. Ou seja, transportar a fotografia para a lógica do audiovisual, gerando um híbrido que é mais uma fotografia em movimento do que uma combinação efetiva de signos ou, sobretudo, a possibilidade de se articular uma narrativa a partir de uma perspectiva que seja fotojornalística (SILVA JÚNIOR, 2012, p.45).

A delicadeza dos pontos de contato entre imagem estática e imagem em movimento que estão presentes no "fotojornalismo que respira" de *Um mundo de muros* não permite pensá-lo a partir de uma visão unilateral, ao mesmo tempo em o trabalho articula uma narrativa fotojornalística. Na imensidão do oceano tecnoimagético em que jornalismo encontra-se mergulhado, trata-se de um trabalho que emerge e traz fôlego ao fotojornalismo que, como elemento de composição de um híbrido, busca sua dimensão multimidiática na cultura digital.

Para arrematar a discussão, cabe aqui recorrer a Fatorelli (2017, p. 58), que observa que a transição do analógico para o digital teve o potencial de subverter "os balizadores formais e conceituais da fotografia moderna convencional". Em *Um mundo de muros*, o fotojornalismo, ao mesmo tempo em que nota o “estado permeável” da fotografia, preserva traços essenciais e algumas de suas balizas formais, sem confrontar

de forma “tensa” as expansões que a tecnologia do registro do movimento lhe permite obter.

Segundo esse autor, "a crítica da fotografia contemporânea deve legitimar as formações híbridas e compostas, as passagens e os atravessamentos entre os meios", baseado sobretudo no reconhecimento de que as tecnologias contemporâneas promoveriam um retorno à "condição inaugural e projetiva das imagens" (FATORELLI, 2017, p. 63):

esses múltiplos e variados formatos facultados pela *imagem projeção* (grifo nosso), potencializam as intersecções entre diferentes mídias, em especial com as imagens em movimento do cinema e do vídeo, expandindo as áreas de sobreposições e os domínios de influências recíprocas, no âmbito da intermedialidade, em total desacordo com as demandas puristas de autonomia e autossuficiência do meio (FATORELLI, 2017, p. 62).

Fatorelli, ao notar que esta “condição projetiva da imagem” emerge das intersecções possíveis na multimídia, evidencia que as autossuficiências midiáticas não se sustentam mais, e que, portanto, o “pensamento convergente” modeliza a produção tecnoimagética contemporânea. Oscilando entre a posição conceitual da imagem estática do fotojornalismo e a formalidade plástica da imagem em movimento do cinema, *Um mundo de muros* é um exemplo de como as mesclas, quando trabalhadas de forma discreta e sutil, podem alçar a imagem à tal condição projetiva, justamente por permitir uma diminuição, e não a supressão ou a completa fusão da autonomia das mídias ali envolvidas.

Considerações finais

Se por um lado *Flamengo* é fortemente influenciado por uma efervescência de possibilidades da era digital, construindo um multimídia afoito por experimentações, as duas outras obras demonstram uma certa maturidade e serenidade em absorver os pontos de contato do fotojornalismo (ou da fotografia) com as outras mídias (som e imagem em movimento).

De certa forma, o comparativo entre as três obras aqui analisadas, *Flamengo*, *Fotografias que respiram* e *Um mundo de muros* provoca a reflexão de que as imagens técnicas parecem exigir um tempo em que seja possível identificar uma espécie de sinergia entre olhar e respirar: se tais imagens realmente envolvem a vida cotidiana conectada tal como a água é capaz de envolver alguém num mergulho, esse respiro só seria possível na superfície. *Fotografias que respiram* e *Um mundo de muros* parecem favorecer melhor esse ponto de vista, pois respiram e permitem que o olhar também o faça.

Em certa medida, essa percepção pode ajudar a compreender tanto o fato de a experimentação de *Flamengo* ter sido gradativamente preterida pelo *Globo online*, como também, quase dez anos depois, o fato de *Um mundo de muros* ter garantido prêmios significativos na área do jornalismo digital para a *Folha de S. Paulo*. E não se trata aqui de abdicar de uma possível riqueza criativa, mas sim, retomando as palavras de Silva Jr. (2012, p. 36), de reconhecer que “a cadeia de produção é concebida como um processo que afeta tanto o modo de produção do conteúdo como o seu consequente consumo”.

E nessa cadeia de produção, pressionada cada vez mais por uma hiperconvergência que parece tudo afogar, é de suma importância que seja ainda possível “respirar”, localizar a intermedialidade, as negociações e os atravessamentos, isto é, um corpo de relações que parece ser fundamental para garantir que as imagens técnicas estejam presentes na vida cotidiana conectada de modo a servir os processos comunicacionais, e não o contrário.

REFERÊNCIAS

COELHO, Luciana. **Premiada, série 'Um Mundo de Muros' humanizou tragédias e foi além dos números.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/12/premiada>. Acesso em 19 jun. 2019.

ENTLER, R. *Multimídia tensa e multimídia relaxada.* São Paulo: Icônica, 2010. Disponível em < <http://www.iconica.com.br/site/multimidia-tensa-e-multimidia-relaxada/>>. Acesso em 15 jun. 2019.

FATORELLI, Antônio. Notas sobre a fotografia analógica e digital. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 13, n. 22, p.52-69, jan./jul. 2017.

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

_____. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2002.

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image**. Edição do autor, 2017. Disponível em http://manovich.net/content/04-projects/150-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich.pdf. Acesso em 10 jun. 2019.

PELLIZZON, Gustavo. Flamengo. **Gustavo Pellizzon**, Rio de Janeiro, 2009a. Disponível em <http://gustavopellizzon.com/flamengo-hexacampeao-brasileiro>. Acesso em 20 jun. 2019.

_____. Fotografias que respiram. **Flickr**. 2009b. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/gustavopellizzon/3981031141/>. Acesso em 05 de jun. 2019.

SILVA JÚNIOR, José Afonso. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.8, n.12, p.31-52, jan./jun. 2012.

SOUZA E SILVA, Wagner. **Foto 0/Foto 1**. São Paulo: Edusp, 2016.

UM MUNDO de Muros. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/>. Acesso em 02 jun. 2019.