



O fotojornalismo em questão¹

Joyce Guadagnuci²

Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão acerca dos conceitos e regras que regem o fotojornalismo. Para tal, é apresentado inicialmente uma espécie de diálogo com autores que se debruçaram sobre a história da fotografia de imprensa, a fim de verificar como foram construídas as convenções que permeiam a prática. Em seguida, com o objetivo de empreender um olhar mais atento aos tipos e locais onde são expostas as fotografias nos jornais e revistas brasileiras atualmente, são mostrados os resultados de uma pesquisa aplicada nos dois jornais de grande circulação do Brasil – Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo e na Revista Carta Capital. Foi possível perceber, que a maior parte das fotografias que estampam os veículos impressos brasileiros seguem um modelo já muito desgastado, cristalizado historicamente, que pouco reflete a atualidade.

Palavras-chave: Comunicação; jornalismo; fotografia; fotojornalismo

1 - A configuração do fotojornalismo como gênero

Podemos pensar o surgimento do fotojornalismo no momento em que os jornais começam a utilizar a fotografia em suas páginas. De acordo com Sousa (2000, p26), “as primeiras manifestações do que viria a ser fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal”. E o autor aponta a publicação das fotos de um incêndio ocorrido em Hamburgo, em 1842, na revista inglesa *The illustrated London* como o ato propulsor do que mais tarde se chamaria fotojornalismo.

Mas é importante ressaltar que até esse momento as fotografias serviam apenas como modelo para os desenhistas, eram meramente ilustrativas, já que o processo de

¹Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Jornalista, Mestre em Educação pela Unicamp e docente dos cursos de Jornalismo e Tecnologia em Fotografia da Universidade Metodista de Piracicaba/UNIMEP, email: joy.joyce@bol.com.br.



impressão de textos com fotos só foi criado em 1880, com a técnica do halftone³. Baynes (1971, apud Sousa 2004, p17) indica que o uso que o tablóide Daily Mirror fez da fotografia, em 1904, foi decisivo para libertá-la desse caráter ilustrativo. Nesta publicação, as fotografias foram promovidas, ocupando mais espaços nas páginas, antes preenchidos essencialmente por textos.

Hicks (1952, apud Sousa, 2000, p.18) considera que a publicação de fotos modifica uma série de comportamentos e deflagra outros como “ o aumento das tiragens e da circulação, com os consequentes acréscimos de publicidade e lucro”, o que ocasionou a competição fotojornalística. A necessidade de rapidez deu origem à cobertura baseada na foto única, a convenção mais perene do fotojornalismo. Mas não foi somente a competição que estimulou a convenção da foto única. O fato de os fotógrafos operarem inicialmente com flash de magnésio também incentivou esta prática, pois este só possibilitava uma foto e também necessitava que as pessoas estivessem paradas.

Segundo Freund (1995, p.109), o uso dos flashes de magnésio, que deixavam as pessoas quase sempre de boca aberta e olhos fechados, e as câmeras muito pesadas faziam com que a escolha pelo fotógrafo se desse “mais pela força física que pelo talento”. O que evidencia que naquele momento o importante para os fotógrafos era conseguir uma foto nítida, não importando o aspecto das pessoas fotografadas.

2 - O fotojornalismo moderno

Freund (1995, p 112) afirma que somente quando a imagem “se torna, ela mesma, história de um acontecimento que se encontra numa série de fotografias acompanhadas por um texto, frequentemente reduzido apenas a legendas” é que se pode falar realmente da história do fotojornalismo. Ou seja, a fotografia ganha aqui mais importância se comparada ao texto, principalmente se pensarmos no espaço conquistado, já que a autora se refere a uma série de fotografias. Isso se dá na Alemanha, durante a chamada República de Weimar, período pós-1ª guerra, entre 1919 e 1933.

O que se instaura nesta fase no país é um “espírito liberal” , o que “permite um extraordinário florescimento das artes e das letras” (FREUND, 1995, p. 113). É dessa época a criação da *Bauhaus*, importante escola de artes e design, onde diversos artistas e

³ Palavra do idioma inglês que significa meio tom. Técnica de impressão que simula imagens em tons contínuos através do uso de pontos.



fotógrafos como *Laszlo Moholy Nagy* terão influência decisiva. Com o clima próspero, surgem também importantes revistas ilustradas por toda a Alemanha, o que viabiliza e instiga a formação de uma nova geração de fotógrafos.

Sousa (2004, p.20) reafirma o argumento da autora. “A forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se fale com propriedade em fotojornalismo”. Este é o momento em que a atividade ganha força, pois pela primeira vez na história a fotografia suplantou o texto, que agora aparecia como um complemento da imagem, reduzido a legendas.

Os fotógrafos destas revistas também atingem uma nova posição na sociedade. São bem educados, se vestem adequadamente para os eventos a serem cobertos, falam diversas línguas. “O fotógrafo deixa de pertencer à classe dos empregados subalternos e passa a proceder, ele mesmo, da sociedade burguesa ou da aristocracia que perdeu fortuna e posição política, mas que preserva ainda o seu estatuto social” (FREUND, 1995, p.114).

O fotógrafo mais célebre desse período foi *Erich Salomon*. Judeu, formado em Direito, de família burguesa, mas endividada devido aos desdobramentos pós-1ª guerra, iniciou sua carreira de fotógrafo ainda no exercício da advocacia, pois complementava seus processos com fotografias. A partir desta experiência, adquiriu um equipamento leve, fácil de manipular (a câmera Ermanox) e que proporcionava registros sem a utilização de flash, e passou a fotografar o interior dos tribunais, seus bastidores, ambientes inacessíveis aos fotógrafos comuns.

Salomon será o primeiro a tentar a experiência de fotografar pessoas em interiores sem que elas se apercebam disso. Essas imagens são vivas porque elas não são posadas. Isso será o início do fotojornalismo moderno. Já não será a nitidez de uma imagem que lhe dará o seu valor, mas o seu assunto e a emoção que ela deverá ser capaz de suscitar. (FREUND, 1995, p. 115)

É importante notar que a mudança nas convenções fotográficas aqui também assume um caráter social e não somente de desenvolvimento tecnológico, como alguns autores tendem a afirmar. Os equipamentos são de suma importância, mas somente se por trás deles estiverem profissionais preparados para explorá-los de forma criativa. As pessoas e assuntos flagrados pelas lentes do fotógrafo também passam a ter um novo significado, capazes de despertar emoções. E a fotografia não posada se torna um pré-requisito para o desenvolvimento de um fotojornalismo moderno.



Com a chegada de Hitler ao poder, em 1933, o clima próspero na Alemanha se dissipou e com ele o fotojornalismo alemão. Muitos fogem do país, levando estas concepções para outras partes do mundo. Salomon permanece no país, é preso e morre em 1944 num dos campos de concentração de Auschwitz.

As guerras também desempenharam papel importante na história do fotojornalismo. De acordo com Sousa (2004), as coberturas fotojornalísticas da Guerra Civil da Espanha (1936-1939) e da II Guerra Mundial (1939-1945) promoveram a elevação definitiva do fotojornalismo à condição de subcampo da imprensa.

As agências fotográficas cresceram em importância após a II Guerra Mundial. O que ocasionou também uma certa banalização das fotografias.

Se, por um lado, a fotografia jornalística e documental encontrou novas e mais profundas formas de expressão, devido aos debates em curso e ao aparecimento de novos *autores*, por outro lado a rotinização e convencionalização do trabalho fotojornalístico originou uma certa banalização do produto fotojornalístico e a produção “em série” de fotos de *fait-divers*⁴. Estas duas linhas de evolução contraditórias coexistiram até nossos dias, mas após a junção de uma terceira: a “foto ilustração”, nomeadamente a *foto glamour*, a *foto beautiful people*, e a *foto institucional*, que ganharam relevo na imprensa [...] (SOUSA, 2004, p. 22)

Nos anos de 1980, “[...] assiste-se ao início de uma forte segmentação dos mercados da comunicação social e ao aumento da atenção que é dada ao design gráfico na imprensa”.(SOUSA, 2004, p.25). Além disso, as fotografias começam a ocupar os museus e as universidades, participando do mercado artístico e educacional, sem contar o avanço da tecnologia digital que revoluciona as condições de transmissão e edição de imagens.

É ainda pelos anos oitenta que os fotógrafos vão começar a usar generalizadamente o computador para reenquadrar as fotos, escurecê-las ou clareá-las, mudar-lhes a relação tonal e até retocá-las. A imagem totalmente ficcional tornou-se mais fácil e rápida de criar. (SOUSA, 2000, p. 27)

Sousa aborda aqui uma questão crucial, a construção de fotografias ficcionais, que ele relaciona aos processos de digitalização da imagem, iniciados no início da década de 1980 e que irão se desenvolver nos anos subsequentes e invadir as redações

⁴ *Fait divers* é um termo do jargão jornalístico que designa notícias diversas, com toques de bizarrice e espetacularização. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *fait divers* é definido como “assuntos variados; variedades” e “notícias de pouca importância num jornal”.



de jornais e revistas. Com isso, ele acaba por pressupor que até aquele momento era possível se realizar fotografias menos ficcionais, tomando como base apenas os recursos utilizados pós-imagem e ignorando as ações do fotógrafo diante do fato, que acontecem antes da captação da fotografia.

Diante deste quadro histórico, é possível afirmar que a história do fotojornalismo é também uma história de convenções e de reformulações delas. E ao observarmos o conteúdo dos manuais de fotografia podemos analisar “a evolução e as rupturas das convenções profissionais e das rotinas” (SOUSA, 2000, p. 19). Os primeiros manuais, que datam de 1932, indicavam fotografias simples, com o motivo centrado. Nos anos de 1980 e 90, os manuais pediam fotos assimétricas, com o uso da regra-dos-terços. Além disso, os fotojornalistas deveriam apostar.

Na escolha de um único centro de interesse em cada enquadramento, na não inclusão de espaços mortos entre os sujeitos eventualmente representados na fotografia, na exclusão de detalhes externos ao centro de interesse, na inclusão de algum espaço antes do motivo (inclusão de um primeiro plano, que deve dar uma impressão de ordem), na correção do efeitos de inclinação dos edifícios altos, na captação do motivo sem que o plano de fundo nele interfira (aconselhando, para tal, usar pequenas profundidades de campo, andar à volta do sujeito para que não haja elementos que pareçam sair-lhe do corpo nem fontes de luz indesejadas, etc.), no preenchimento do enquadramento de um espaço (para que aconselham técnicas como a aproximação ao sujeito ou o uso de objetivas zoom), na agressividade visual do close-in, na inclusão no enquadramento de um espaço à frente de um objeto em movimento, na fotografia de pessoas a 45 graus em situações como as conferências de imprensa. (SOUSA, 2000, págs. 20 e 21)

No início do século XXI, alguns manuais, além das regras de composição, apresentam esquemas de abordagem dos assuntos. Keene (2002, p.123) divide as notícias em *fortes* e *ligeiras*. As *fortes* são as não previstas na pauta como incêndios, acidentes. Nestes casos, é preciso que “o fotógrafo tenha sorte de chegar ao local de um incidente enquanto este ainda está em curso [...]. O mais importante é o conteúdo; melhorar a composição ou encontrar outro ponto de vista pode ficar para depois”. (KEENE, 2002, p.124). As notícias consideradas *ligeiras*, são as que possibilitam maior planejamento da cobertura, pois atendem a uma pauta. O autor insere nessa classificação as pautas de atualidades, esporte, moda, publicidade.

Jornais de grande circulação e prestígio também começaram a produzir seus próprios manuais de jornalismo (com seção dedicada ao fotojornalismo também). Caso



do jornal Folha de S. Paulo. Em 1984, o periódico criou o projeto Folha, que dentre as inúmeras inovações, lançou o Manual Geral da Redação, onde constavam regras gramaticais, recursos de padronização de linguagem, além de noções de produção gráfica. Mais tarde, em 1992, foi criado o Novo Manual de Redação (com versões revistas e ampliadas, a última foi realizada em 2011), onde a padronização deu lugar à flexibilização das regras. O que é confirmado logo na introdução, as normas "apostam na iniciativa e no discernimento individuais, na inventividade das soluções em cada caso e na disposição para manter o jornalismo em aperfeiçoamento constante" (p.7).

No item dedicado à fotografia, as indicações não são técnicas, mas de postura do profissional frente ao amplo campo de sua atuação. Segundo o manual (2011, p32), a fotografia é muito mais que um complemento do texto “não serve apenas para 'arejar a página' ou 'valorizar a notícia', tampouco para preencher eventuais vazios que a falta de planejamento tenha criado”. Sendo assim, o repórter-fotográfico deve evitar o isolamento em seu universo essencialmente técnico e se envolver com todo o processo de produção de uma edição de jornal.

Sua cultura geral e seu grau de informação a respeito não somente do foco de sua atenção, mas também de todos os seus contextos e implicações, são tão importantes quanto o seu envolvimento com o corpo da Redação, como uma peça imprescindível ao seu funcionamento.(2011, p.32)

Podemos perceber que os manuais foram também adquirindo novos contornos no decurso do tempo. Inicialmente, davam indicações técnicas; depois esquemas de abordagem, a fim de orientar o fotógrafo no tratamento do tema fotografado e, por fim, os próprios veículos de comunicação impressos começaram a padronizar os trabalhos não somente fotográficos, mas de toda a estrutura de construção das notícias nos jornais e revistas, já que as indicações destes manuais também se referem às atividades de redação, edição e diagramação.

Com isso, as rotinas de trabalho também sofreram alterações, mas ao contrário do que indica o manual da Folha, por exemplo, não foram abertos espaços para a flexibilização das regras. A atividade do profissional foi ficando cada vez mais atrelada aos anseios dos veículos de difusão, ou seja, o fotógrafo foi perdendo seu estatuto de autor na medida que foi se aproximando dos canais de distribuição massiva.



3 - Observação das fotografias publicadas na mídia impressa atual

A partir do elenco de informações descritos anteriormente a respeito da história do fotojornalismo e de suas convenções, fomos para o campo da observação.

Com a perspectiva de reconhecer os tipos e os locais onde são expostas as fotografias nos veículos de comunicação impressos brasileiros, realizamos uma pesquisa por amostragem, aplicada nos dois jornais de grande circulação no Estado de São Paulo – *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, e também em três edições da *Revista Carta Capital*. Os períodos observados na *Folha* compreenderam de 20 a 31 de dezembro de 2009 e de 09 a 12 de janeiro de 2010. No *Estado* foi examinado também o período de 09 a 12 de janeiro de 2010. Na *Carta Capital*, a verificação se deu nas edições de 2 e 16 de julho de 2008 e de 10 de setembro de 2008.

Notamos, como já era esperado, que grande parte das fotografias publicadas nos veículos impressos são os chamados instantâneos fotográficos, ou seja, flagrantes de acontecimentos ou pessoas com composição simples, como as produzidas por Erich Salomon na Alemanha, no início do século XX, contrariando o que dizem os manuais abordados anteriormente, sobre a flexibilização de regras. Os jornais e revistas também seguem o culto da foto única, são raros os momentos em que uma matéria é ilustrada por duas ou mais fotografias. Neste caso, a atualidade não corrobora a chamada “fase moderna”, descrita por Freund, do fotojornalismo na Alemanha, já que hoje o uso da foto isolada está em ascensão, diferente do que se fazia nas revistas ilustradas da época.

Apesar da grande quantidade de imagens encontradas nos meios impressos, é escasso o número de fotografias de conteúdo editorial. Elas disputam espaço com os textos, anúncios publicitários e, constantemente, são substituídas por ilustrações e infográficos.

Já é notório que a mídia impressa, desde meados dos anos 90 do século XX, passa por uma crise profunda. Segundo informações do MidiaDados e do IBGE, de 1996 a 2006 a circulação de exemplares no Brasil teve uma redução de 11%, que passou de 3,5 milhões de exemplares por dia, em 1995, para 3,09 milhões de exemplares por dia, em 2005. Daí a redução do espaço editorial.

Para Righetti e Carvalho (2008), como o modelo de negócios dos veículos impressos no Brasil tem como principal fonte de receita os anúncios publicitários, cujo mercado procura os nichos que atinjam o maior número de pessoas, a queda de circulação de exemplares afugentou os anunciantes. A penetração da internet é um fator

importante na mudança do cenário impresso, mas como apontam Meyer (2004) e Boczkowski (2004) apud Righetti e Carvalho (2008) a televisão ainda se mantém como espaço privilegiado para a ação da publicidade.

Christian Caujolle (2000), fotógrafo francês, fundador e atual diretor artístico da agência de fotografia *Vu*, afirma que graças aos interesses econômicos que regem o modelo de negócios dos jornais e revistas no Brasil, os canais de difusão “se apropriam da imagem fotográfica e, tirando vantagem de sua dimensão polissêmica, fazem com ela aquilo que consideram útil comercialmente [...], é pega como refém de operadores que a fazem dizer aquilo que eles desejam”. Ou ainda, exploram a relação de cerceamento entre o verbal e o não verbal, pois fotografias em jornais e revistas vêm sempre acompanhadas de textos e sob esta perspectiva seus significados estarão atrelados aos da linguagem. Apesar da imensa oferta de fotografias na sociedade atual, o texto domina a recepção das imagens.

Sendo assim, o fotógrafo-autor desaparece e a fotografia se torna um objeto do jornal. Talvez seja por isso que muitas das fotografias observadas na pesquisa obedecem às velhas convenções fotojornalísticas dos manuais.

No entanto, foi possível verificar um número considerável que apresentavam linguagem mais elaborada, como uso de grande-angular, efeitos de velocidade e de luz, além de algumas sequências fotográficas. Foi uma surpresa encontrar a maior parte destas imagens nos cadernos Cotidiano e Dinheiro, da *Folha*, e Metrôpole/Cidades, do *Estadão*, em suas edições dominicais. A sua presença nos espaços menos “nobres” (que tratam do cotidiano das cidades) e onde as fotografias são escassas (caderno dinheiro, que traz as matérias de economia, normalmente ilustradas por infográficos) e seu número reduzido e eventual não permitem considerar a existência de um novo cenário fotográfico se configurando na mídia impressa brasileira, mas indicam que uma pequena parcela de fotógrafos resiste à padronização.

Vejamos dois exemplos.

Na edição do dia 30 de dezembro de 2009, a *Folha* trouxe na capa, na parte inferior da página, uma fotografia de Joel Silva não muito convencional (foto 1). Ela foi captada com uma lente grande-angular, pois há um efeito circular notado no fundo da imagem; observamos também o uso de um recurso técnico chamado panorâmica. Para realizá-lo o fotógrafo deve selecionar uma velocidade mais baixa do obturador e acompanhar o movimento do objeto fotografado. Neste caso, nosso objeto é um homem usando uma espécie de cocar, de cor amarela com enfeites dourados, vestindo uma

camiseta azul e branca, bem ao estilo dos uniformes dos times de futebol, ele parece se movimentar. E as perguntas se dão. Seria um índio num ritual? Ou então, um homem num baile de carnaval ou numa escola de samba? Um índio com uniforme de futebol? Estaria ele jogando uma partida? Mas na medida que nos voltamos para o contexto, a capa do jornal, sanamos nossa curiosidade. Trata-se de um corredor do Amazonas, treinando para a Corrida de São Silvestre, evento que sempre acontece em São Paulo no último dia do ano. Mas o jornal não se furta em fazer uma certa ironia, que se apoia no suposto preconceito dos leitores. O texto da legenda tem o seguinte título: Programa de índio. E mais uma questão nos vem à mente. Por que o jornal optou por essa imagem e não por uma onde as informações estavam mais claras?



Figura 1 – Fotografia de Joel Silva, publicada em 30 de dezembro de 2009
Fonte: Capa do jornal Folha de S. Paulo

Considerando que a fotografia foi publicada na capa, espaço privilegiado e estratégico do jornal, já que na banca vai ser o principal chamariz para o leitor, o uso dessa foto pode ser justificado pela plasticidade, pois a composição traz algo de incomum. E exatamente por suas informações não serem muito claras, o veículo pôde construir seu sentido para ela, que nos parece ser uma espécie de crítica ao evento, ou mesmo aos corredores brincalhões que participam da corrida só por diversão, ou ainda para dar um certo tom de exotismo a ela. O interessante neste caso é que o jornal traz uma imagem bastante diferente do que a TV poderia produzir, que por ser estática reproduz o movimento de uma forma bastante original, sendo impossível de ser imaginado fora da representação fotográfica. É uma pena que a tenha usado de forma a disseminar um significado que esbarra no preconceito.

Em 30 de dezembro de 2009, o mesmo jornal paulistano publicou na coluna Mercado Aberto, do caderno Dinheiro, uma fotografia ainda mais curiosa, levando-se em conta o perfil mais “sisudo” do suplemento, que trata de temas relacionados à economia. Na imagem (foto 2), em plano médio, temos um homem em pé vestindo calça jeans, paletó e gravata, ele está encostado numa parede de tom vermelho. Do seu lado direito, vemos um tronco de árvore de pequena espessura e, à esquerda, a janela de um porão, já que ela se encontra na altura das pernas dele. No primeiro plano, quase que encobrindo o homem descrito, percebemos um vulto, que parece ser de uma mulher andando apressadamente pela calçada. Esse efeito de movimento foi produzido devido a baixa velocidade de obturação ajustada pela fotógrafa Marlene Bergamo, autora da imagem.



Figura 2 – Fotografia de Marlene Bergamo publicada no dia 30 de dezembro de 2009
Fonte: Jornal Folha de S. Paulo, coluna Mercado Aberto, caderno Dinheiro

Analisando a fotografia fora do contexto do jornal, poderíamos afirmar que trata-se da representação da relação entre homens e mulheres na sociedade moderna. O homem aparece nítido no momento atual, porém um pouco mais relaxado que outrora, onde toda a responsabilidade de provedor da família recaía sobre ele. Este relaxamento é expressado pela roupa, que mistura elementos formais e despojados, e pela atitude corporal. A responsabilidade ele agora divide com a mulher, cuja posição ainda não está confirmada, daí sua apresentação em forma de espectro, mas que vem se afirmando de forma cada vez mais acelerada. O fato da mulher se encontrar no primeiro plano da imagem e quase que sobre o homem, sugere que ela possa futuramente se sobrepor a ele em vários aspectos, e talvez até já o faça em alguns setores profissionais.



Porém, ao voltarmos para o contexto em que a fotografia foi publicada, ou seja, o jornal Folha de S. Paulo, coluna Mercado Aberto, caderno Dinheiro, nossa interpretação é outra, pois o homem passa a ter uma individualidade e uma função específica e a mulher em espectro talvez seja apenas fruto de um acaso, ou mesmo tenha servido a uma função estético-fotográfica. O homem nítido é o escritor Jorge Caldeira, que acabava de lançar um livro sobre a história econômica do Brasil colonial sob uma ótica, segundo o jornal, “diferente da difundida por marxistas e conservadores”. Daí podemos relacionar os elementos constitutivos da fotografia de formas diversas; a roupa poderia ser uma referência a essa nova ótica do escritor, que não é nem conservadora, nem socialista (de esquerda); o ambiente ao fundo, uma construção mais antiga com porões, com a época que o livro se debruça, o Brasil colonial; sem contar o efeito utilizado pela fotógrafa que dá um tom ousado à imagem, tirando-a do lugar-comum das representações fotográficas de escritores e economistas. Qual seria então a justificativa para a publicação da foto num caderno onde fotografias muitas vezes são substituídas por infográficos? Talvez a resposta esteja exatamente nesse ponto. Os cadernos de economia não têm tanto compromisso com o factual e sim com análises e interpretações de dados (daí a grande presença dos gráficos), o que acaba por abrir espaços para a publicação de fotografias em composições mais criativas, pouco usadas em outros cadernos.

Mas como vimos, tratam-se de exceções, pois imagens assim não aparecem com frequência nos jornais e revistas brasileiros. Segundo Caujolle (2000), a mídia impressa ainda não encontrou um posicionamento diante da televisão, daí o pouco espaço dedicado a uma nova produção fotográfica nos jornais, que permanecem reproduzindo os estereótipos visuais, as formas consagradas de representação da realidade que até certo momento na história despertavam a atenção e a comoção dos espectadores/leitores, mas que agora pouco provocam, pouco estimulam, pois a televisão explora com muito mais competência tais sensações. As imagens televisivas ocupam mais espaço na vida das pessoas, ligar a TV é a forma mais fácil e barata de buscar informações. E “se a imprensa não der um lugar justo à fotografia ela se abaterá” (CAUJOLLE, 2000), será substituída pela TV e pela internet. E acrescenta que a saída está no investimento na “foto de autor”.

O ideal é que os fotógrafos transmitam aos que vão olhar suas fotos, suas impressões e nesse sentido é necessário que eles criem uma



escrita própria, onde possam escolher entre a fotografia em preto e branco ou colorida ou mesmo as duas, onde possam decidir qual tipo de câmera, fazer fotos quadradas, retangulares ou panorâmicas. (CAUJOLLE, 2000)

Neste caso, estamos falando não mais da fotografia do jornal, afinada aos conceitos técnicos da construção das notícias, mas da fotografia do fotógrafo no jornal. E uma nova relação entre o jornalismo e a fotografia se delineia, onde o fotógrafo assume outro papel, não mais de repórter fotográfico, mas de cronista visual. (BODSTEIN, 2006)

O que significa libertar o fotojornalismo das amarras de uma visualidade já muito desgastada, porque também muito utilizada pela televisão, calcada no ideal da autenticação da realidade, e aproximá-lo de uma lógica, muito mais plausível, que é a de produzir versões da realidade e assumir que as fotografias apresentam um fato sob um ponto de vista subjetivo e particular.

A questão está posta: Vamos pensá-la!?



Referências Bibliográficas

BODSTEIN, Celso L. F. **Fotojornalismo e a ficcionalidade do cotidiano**. 2006. 255 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FOLHA DE S. PAULO. **Manual da Redação**. São Paulo: Publifolha, 2001.

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

KEENE, Martin. **Fotojornalismo: guia profissional**. Lisboa: Dinalivro, 2002.

RIGHETTI, Sabine, CARVALHO, Ruy Quadros de. **Crise do jornalismo impresso e perspectivas para o futuro: um estudo dos dois maiores jornais diários impressos do Brasil**. In: INTERCOM – XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008, Natal. Anais...Natal: 2008.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

_____. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Editora Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

Fontes Eletrônicas

CAUJOLLE, Christian. *A Foto de Autor*. Entrevista a Antônio Ribeiro e Flávio Rodrigues. Photosynthesis revista eletrônica, 2000. Acesso em fevereiro de 2010.

CAUJOLLE, Christian. *Fotojornalismo*. Photosynthesis revista eletrônica, 2000. Acesso em julho de 2010.