

Os modos de captação da fotografia jornalística

Los modos de capturar la fotografía periodística

The capturing modes of journalistic photography



Silvio da Costa Pereira¹

Resumo: O artigo é um recorte da pesquisa doutoral do autor – de caráter etnográfico e focada nas transformações do fotojornalismo no cenário contemporâneo – e aborda os variados modos de captação das fotografias jornalísticas que foram observados em campo. Percebemos que a produção de imagens sem nenhuma interferência externa é apenas um entre outros modos possíveis, o que aponta um tensionamento entre a agência do jornalista e de outros atores que influem na construção do significado das imagens.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Agência. Construção de Significado.

Resumen: El artículo es un extracto de la investigación doctoral del autor – de carácter etnográfico y centrado en las transformaciones del fotoperiodismo en el escenario contemporáneo – y aborda las diversas formas de captar fotografías periodísticas que se observaron en campo. Nos damos cuenta de que la producción de imágenes sin ninguna interferencia externa es solo una entre otras formas posibles, lo que apunta a una tensión entre la agencia del periodista y otros actores que influyen en la construcción del significado de las imágenes.

Palabras clave: Fotoperiodismo. Agencia. Construcción del Sentido.

Abstract: The article is an excerpt from the author's doctoral research – of an ethnographic nature and focused on the transformations of photojournalism in the contemporary scenario – and addresses the various ways of capturing journalistic photographs that were observed in the field. We realize that the production of images without any external interference is just one among other possible ways, which points to

¹ Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutor em Jornalismo (UFSC). Mestre em Educação (UFSC). Coordenador do Laboratório de Fotojornalismo (FAALC/UFMS). Membro do Núcleo de Estudos e Produção Hipermídia Aplicados ao Jornalismo (Nephi-Jor/UFSC).

a tension between the journalist's agency and other actors that influence the construction of the meaning of the images.

Keywords: Photojournalism. Agency. Meaning Construction.

Introdução

Há mais de um século a fotografia vem sendo usada pelo jornalismo. Inicialmente apenas como ilustração ao texto mas, a partir da ascensão do fotojornalismo, também como parte relevante e informativa do relato. Ao longo desse período tem sido captada e editada de variadas maneiras, mas uma determinada compreensão buscou reduzir-lhe o escopo e as possibilidades em nome de uma suposta objetividade que deveria carregar.

Tal reducionismo priorizava as ideias de ‘instante decisivo’ – expressão imortalizada a partir das ideias de Cartier-Bresson, e que implica que o fotógrafo deve acompanhar a cena para reconhecer sua forma mais representativa – e a busca da proximidade daquilo que se fotografa – conforme defendido por Robert Capa. E incorporava, de forma enviesada, a escolha modernista pela fotografia direta – que não podia passar por intervenções que lhe tirassem a clareza, contrapondo-se assim às imagens pictorialistas – e o desejo de perfeição técnica e alta definição defendidos por fotógrafos como Ansel Adams. Tais ideias colaboraram fortemente para a construção do imaginário do repórter fotográfico e da fotografia de imprensa ao longo do século XX, mas talvez não deem conta dos múltiplos modos pelos quais tais imagens são efetivamente obtidas.

O presente artigo é um recorte construído a partir de um estudo mais amplo – uma pesquisa doutoral que discutiu o conceito de fotojornalismo a partir das transformações que vêm se operando na contemporaneidade – e busca descrever os usos diversificados das fotografias no jornalismo, categorizando-os a partir das ações cotidianas de um grupo de profissionais. Deixa, assim, de vê-los como desvio à uma suposta norma. Dentro de tal contexto, o presente artigo tem por objetivo dar a ver os diversos atores – além dos fotojornalistas – que influem na produção de significado das imagens captadas.

O caminho metodológico trilhado em nossa pesquisa doutoral teve caráter etnográfico, posto que utilizamos observação participante e entrevistas semi estruturadas para conhecer o cotidiano de 29 profissionais em três diferentes redações brasileiras, ao longo de um total de 36 dias.

Um problema chamado ‘objetividade’

Apesar de vir oficialmente ao mundo em uma reunião conjunta de cientistas e artistas, a fotografia, desde suas primeiras formas, mostra-se produto de um contexto que buscava precisão, rigor, realismo e cientificidade. E a ele, naturalmente, corresponde. Seja na noção de que é um ‘lápiz da natureza’ que pode trazer a nossos olhos detalhes que nenhum artista se daria ao trabalho de reproduzir, ou na criação de retratos e vistas, a marca dos passos iniciais da fotografia é a busca de registros precisos do mundo à frente da câmera. E mesmo que um Bayard ou uma Cameron já apontassem para o potencial expressivo dessas tais imagens, tais olhares constituíram-se em uma exceção. A noção de que havia exatidão e objetividade na fotografia levou a usos compreendidos como científicos para a época, tais como identificar doenças (DIDI-HUBERMAN, 2015) ou tentar prever a fisionomia de criminosos. Enquanto isso, seu lado expressivo – ou ‘artístico’, no entendimento da época – era negado em função dessa mesma compreensão ‘documental’ supostamente nata da fotografia, o que leva o pictorialismo a se valer de processos posteriores à captura para que a imagem pudesse ser aceita como arte.

É nesse contexto que a fotografia chega ao jornalismo, num período em que também ele buscava se afirmar como diferenciado da arte literária que lhe deu origem, bem como dos usos panfletários nas artes e na política.

A noção de objetividade foi importante para o jornalismo no início do século XX, mesmo período em que a fotografia ganha impulso dentro da imprensa. E é pelo seu valor como ‘prova’ visual dos fatos ocorridos que ela é aceita junto à uma prática que naquele momento era eminentemente textual. Essa compreensão de que a imagem fotojornalística pode servir como testemunho ou prova documental deve muito, segundo Sallet (2006), à *fotografia direta (straight photography)*, movimento fotográfico que abre caminho para a imagem de cunho modernista. “A *Straight Photography* apostava que o processo de significação da imagem fotográfica se apoiasse nela mesma, isto é, na autonomia do *medium* enquanto sistema de representação visual do mundo”, diz Sallet (2006). Mas quando a imprensa usa essa compreensão para efeitos de comprovação da realidade observada pelo repórter, esquece que a fotografia direta foi uma opção política e artística de alguns fotógrafos em contraposição ao pictorialismo. Privilegiando cenas do dia a dia, defendendo a nitidez e o uso unicamente da câmera para produzir as imagens, eles rechaçavam a necessidade de intervenções para que a fotografia pudesse ser aceita como

arte. Isso apontava no sentido da autonomia artística da fotografia, que seria obtida quando ela fosse tomada de forma direta, e não que tal método a tornasse mais objetiva ou documental.

Essa compreensão aderiu muito bem ao discurso da objetividade, neutralidade e imparcialidade jornalísticas por ter nascido dos mesmos ideais que forjaram o modelo de imprensa moderna (GONÇALVES, 2009). Contudo o conceito se mostra problemático, posto que é entendido comumente, de forma reducionista, como sendo o contrário da subjetividade (TRAQUINA, 2004).

Tais opções constroem, ao longo do tempo, modos de fazer fotográfico que passam a ser tomados como válidos dentro do espectro documental. As normativas criadas passam a delimitar o processo – iluminação adequada do objeto, exposição frontal, uso de objetivas sem distorção, etc. – buscando valorizar a verossimilhança com o mundo real. Mas ao serem naturalizadas, essas escolhas não são mais tomadas como aquilo que são: possibilidades, caminhos, opções. Dos quais se pode lançar mão para obter determinados efeitos. O que leva o modo documental a parecer ‘natural’, e não mais um efeito também criado pelas escolhas do fotógrafo.

Nem só de ‘cenas’ vive o fotojornalismo

Levar em conta as escolhas que são feitas para que as fotografias tomem o formato que será visto pelos leitores/observadores dos veículos jornalísticos foi fundamental para verificar se as imagens produzidas pelos jornalistas continuam ou não atreladas às compreensões que destacamos acima.

E é a partir da análise destas escolhas que construímos uma proposta de categorização dos modos de captura. A observação sugere que a produção de fotografias já incorporou interferências externas ou do fotógrafo, bem como uma variedade de pontos de vista, angulações e momentos significativos. Isso nos parece de acordo com a cultura visual contemporânea, que vêm promovendo a leitura das mais diversas visualidades em nosso dia-a-dia.

Propomos que a produção fotojornalística seja dividida em três grande grupos: (1) o fotógrafo apenas observa a ação que capta, bem como não há preparação da cena por parte da fonte; (2) o fotógrafo influi na ação a ser fotografada; e (3) a ação é feita para que o fotógrafo a registre ou a cena é preparada para atrair a atenção do fotógrafo ou gerar significado de interesse da fonte. Chamaremos a primeira de fotografia *espontânea*,

a segunda de fotografia *construída* e a terceira de fotografia *plantada*. Compreendemos que tal divisão é conceitual, posto que na prática cotidiana esses três movimentos geralmente se misturam. Mesmo assim consideramos que é importante compreendê-los para tomar consciência das forças e atores envolvidos na produção das potências significativas das imagens jornalísticas. A classificação que propomos difere da de Sousa (2004) porque privilegiamos os atores envolvidos na construção do significado.

Notamos que as fotografias *plantadas* parecem invisibilizadas nas redações, sendo geralmente tratadas como ‘eventos’. Possivelmente por isso os profissionais do maior jornal pesquisado não a enxergam, dividindo a produção imagética em termos de ‘rua’ (*espontânea*) e ‘retratos’ (*produzida*). É essa divisão – onde não são aceitas manipulações (*hard news*) e onde ‘todas as interferências são aceitáveis’ (retrato) – que propomos ver a partir de outro prisma.

Fotografias *espontâneas*

Para obter fotos *espontâneas* é necessário observação. Portanto é pouco comum elas serem produzidas por repórteres de texto que, ao atuarem sozinhos precisam priorizar a captura de informações orais, e em função disso não conseguem observar continuamente as ações a fotografar. O tempo de observação que um repórter fotográfico tem, enquanto o repórter de texto conversa com a fonte, é importante para a produção de imagens espontâneas.

Figura 1 – Fotografias de captura espontânea: caçada (esq.), coletada (centro) e pescada (dir.)



Fontes: Mauro Pimentel/AFP/Folha de S. Paulo (esq.), Fabiane Paza/RicTV/ND (centro) e Jeferson Ravedutti/O Estado de MS

Compreendemos que podem haver três modos de captura quando se conta apenas com a observação do fotógrafo (Fig. 1): a *caça*, onde o profissional segue uma ação em curso para registrar seus momentos representativos (na fotografia, o autor seguia o curso da comemoração para registrar aquilo que a atletas e comissão técnica faziam); a *pesca*, onde ele se posiciona em local estratégico e aguarda que uma determinada ação ocorra para captar a cena (na fotografia, o autor se posicionou próximo à faixa de pedestres e aguardou ocorrer a cena de disputa por espaço entre pedestres e veículos); e a *coleta*, na qual o fotógrafo vai registrando cenas e ações que ocorrem por onde ele passa² (na fotografia, uma repórter de emissora televisiva passava pelo local do acidente e parou para captar as imagens). Mas vemos que há também um segundo tipo de coleta: aquela na qual o fotógrafo grava um vídeo ou capta diversas fotos em modo contínuo para depois selecionar o(s) quadro(s) que melhor representa(m) a ação observada. Em comum, todas requerem observação, e não estão sujeitas à sua interferência ou à de terceiros para ocorrer daquela maneira.

Ao acompanhar o trabalho de repórteres fotográficos constatamos que o retrato não é necessariamente uma fotografia produzida. Notamos também que a divisão que aqui propomos é, como toda categorização, uma visão que prioriza aspectos preponderantes em uma realidade que se apresenta complexa e multifacetada. Vemos isso quando

²Essa classificação é uma adaptação livre do depoimento dado pelo fotógrafo Iatã Cannabrava a Silvio Tendler no quarto episódio (Fotojornalismo: a ética e a caça) da série *Caçadores da Alma* (2012, 10min50seg). Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/cacadoresdaalma>.

acompanhamos repórter fotográfico e repórter de texto na entrevista com uma jovem empresária que recomeça a vida trabalhando em uma loja de roupas e acessórios. A pauta pede retratos da jovem, que poderiam ser poses *construídas*. Mas SUJEITO-01³ já havia dito que não gostava de dirigir as fotos. Ele aguarda a repórter iniciar a entrevista e, inicialmente, se posiciona atrás da jornalista. Com uma objetiva 70-200 mm apoiada no braço de um sofá capta uma sequência com enquadramento bem fechado. Troca para uma 40 mm, vai para a frente da dupla que conversa e faz uma ou duas fotos. Começa a andar pelo ambiente, observando. Pega três vidros de esmalte de uma prateleira e os coloca sobre uma mesa. Usa os frascos para criar uma moldura colorida desfocada nas laterais do quadro, produzindo com a teleobjetiva mais uma sequência de imagens, que destacam o rosto da entrevistada. Depois senta no chão, ao lado delas, e faz mais fotos. SUJEITO-01 não capta *uma* foto. ‘Senta o dedo’, e produz sempre uma série, para mais tarde escolher a melhor pose. Ao final a repórter pergunta se ele precisa fazer mais alguma foto. Ele diz que não. Mas a entrevistada diz que tem na loja um ‘cantinho dela’, e a repórter pede que ele faça essa foto.

Vemos nesse caso que esse fotojornalista busca sempre o espontâneo, mesmo quando constrói algo, como fez com os vidros de esmalte. O *espontâneo* estaria na pose e nas expressões da entrevistada (por isso ele ‘metralha’, para não dar a ela oportunidade de posar), e a *construção* no uso de elementos que não eram naturais ao ambiente, nesse caso os vidros que criam uma moldura colorida. Mas há também alguns elementos *plantados*, posto que a entrevistada visivelmente havia escolhido a roupa e a maquiagem. Apesar dessa complexidade em jogo, a observação da cena nos leva a compreender que o espaço para a fonte plantar a imagem que gostaria, bem como para o fotógrafo construir uma imagem específica foram pequenos perto do dedicado à busca da espontaneidade. Percebemos também que se, de um lado, o profissional não gosta de dirigir o personagem porque considera que ocorre uma perda da naturalidade, por outro não vê problemas em organizar o ambiente para que a foto ganhe certas características estéticas. Mostrando que as escolhas dos profissionais são feitas a partir da combinação de valores bastante pessoais, resultando portanto em imagens de certa forma autorais e personalizadas.

³Identificamos como ‘SUJEITO’ todos os fotojornalistas que acompanhamos e entrevistamos, no período de 08 de fevereiro a 05 de abril de 2018, em uma redação de Florianópolis (região sul), uma de Campo Grande (região centro-oeste) e outra de São Paulo (região sudeste). Omitimos as qualificações dos sujeitos e os veículos jornalísticos para manter o sigilo da fonte, conforme Termo de Consentimento Livre e Esclarecido usado na pesquisa.

SUJEITO-01 não foi o único a se posicionar contrário a orientar os personagens. “Direção, pra ser bem sincero [...] eu costumo evitar, porque eu acho que aí já sai do fotojornalismo [...]. Você não tá documentando o que tá acontecendo, você tá montando uma coisa, [...] alterando aquilo que é a rotina da pessoa”, diz SUJEITO-02. Para ele a movimentação do fotógrafo é fundamental para encontrar soluções que evitem dirigir as pessoas ou o ambiente. “Primeiro de tudo é ângulo [...]. Às vezes, por exemplo, tem muitos elementos atrás [...]. Então, se você não for mexer com a pessoa, isso daí te dá mais trabalho, você tem que ficar caçando ângulo”, explica.

É pela busca da espontaneidade que vários fotógrafos argumentaram preferir que o repórter não peça uma foto ao final da entrevista, sendo os possíveis direcionamentos para a produção da imagem combinados, sempre que possível, no caminho para a pauta.

Eu até gosto que [o repórter] fale [o que deseja]. Mas não... Se você termina a matéria e fala ‘pô, faz uma foto assim’. Já não é a mesma foto se você pegar o personagem espontâneo. Aquele momento do pão foi um momento que eu tava vendo que ele tava atendendo um cliente e tava com os pães ali, com informação, quanto custa o pãozinho. Tava tudo na foto. [...] Se eu fosse esperar o repórter fazer a matéria, ‘agora eu vou fazer uma foto’, ele ia cruzar o braço. (SUJEITO-03).

Compreendemos como captação espontânea também as fotos feitas por SUJEITO-04 quando registra, de dentro de um Uber, um policial apontando a arma para uma pessoa na calçada, ou as que SUJEITO-01 faz de um gol de pênalti durante partida de futebol, ou ainda a foto do empresário que saía em um carro com vidros escuros rumo à prisão domiciliar, todos relatados ao longo da pesquisa.

Fotografias *construídas*

A forma mais comum de captação *construída* que encontramos em todas as redações foram os retratos⁴. Alguns fotógrafos alegam que só é possível considerar como retrato uma imagem feita com o conhecimento do personagem, uma vez que a pose criada pelo retratado a partir da interação com o fotógrafo é um elemento fundamental do gênero. Essa interação deixa alguns fotojornalistas desconfortáveis. “Eu acho que eu preciso estudar mais na parte de direção. Porque a gente precisa dirigir muita coisa.

⁴Já argumentamos em outro trabalho (PEREIRA, 2018) que os retratos jornalísticos podem ser captados também em variados modos. Nos interessa aqui apenas seu modo construído.

Principalmente moda, pra fotografar informe publicitário. [...] Aí eu soffro”, diz SUJEITO-01.

Mas o retrato está longe de ser feito prioritariamente com foco no publieditorial. Apesar disso um fotojornalista com formação em Publicidade pode enxergá-lo por esse prisma. “O retrato... muitas vezes é uma foto montada. Você sai meio que com uma ideia roteirizada, já pra chegar e fazer [...], e eu acho que isso acaba me vindo muito da Publicidade, porque a Publicidade tem um layout, e aí tu tem que reproduzir aquele layout”, explica SUJEITO-06.

Há profissionais que são críticos em relação ao uso desse gênero.

Tem muito retrato hoje em dia no fotojornalismo. Dão preferência para a fonte do que pra notícia. [...] Vamos falar sobre dança do ventre. Aí vamos falar com a professora. Vai lá e faz um retrato da professora. Não! Vamos fazer um retrato da aula! Fazer um ensaio. [...] Eu como consumidor de imagem não quero saber. Se eu vou ler uma matéria sobre dança do ventre [...] vai me chamar muito mais atenção se eu ver uma bela foto da dança [...]. Mas eu não sei em que determinado momento se criou essa cultura do retrato. Muito retrato. (SUJEITO-07).

Figura 2 – Fotografias de captura *construída*, nas quais o fotógrafo executa ideias planejadas



Fonte: Bruno Santos / Folha de S. Paulo

A produção de retratos (Fig. 2) pode buscar sugerir ou estimular uma percepção visual relacionada às compreensões que o conteúdo textual aborda – ou, às vezes, até

mesmo àquilo que o texto não pode expressar. Acompanhamos um repórter fotográfico na produção de retratos para um especial sobre imigração. SUJEITO-04 havia conversado, na noite anterior, com uma editora. Mas apesar das diversas pesquisas iconográficas realizadas, não havia um padrão a ser buscado. Quando chegamos ele começa a montar os equipamentos. Dois tripés com um travessão formam a estrutura de um fundo infinito, criado a partir de um pano que SUJEITO-04 trouxe de casa. Outro tripé recebe uma girafa⁵ na qual está montado um refletor coberto por uma folha de papel manteiga. O flash é acionado por rádio. Antes de começar a sessão fotográfica ele capta fotos de um auxiliar para ajustar a posição e a potência do flash, até chegar ao efeito desejado, que é criado a partir das informações dadas pela editora na noite anterior. Isso chama atenção para uma grande diferença entre o retrato de estúdio e o jornalístico: fotojornalistas geralmente não usam fotômetro de mão e por isso acertam a luz na base da tentativa e erro. O trabalho inicia com as entrevistas, que são gravadas em vídeo por outro fotógrafo. SUJEITO-04 caminha pela sala e observa. Só depois passa a captar os retratos. As fotos foram feitas com a câmera na mão, mas ligada através de um longo cabo USB a um *laptop*, em cuja tela – maior e que por isso fornece mais detalhes – o fotógrafo acompanha tudo o que produz. Ele dirige a entrevistada, pedindo para olhar para esse ou aquele lugar, pedindo expressões e posturas corporais. Tudo é feito gestualmente, em função da dificuldade da língua. Ele reproduz as mesmas orientações com as três entrevistadas, possivelmente para manter um padrão que vá além da iluminação e fundo. Esse grupo de repórteres também realiza em uma segunda saída para a mesma reportagem. Os procedimentos de montagem, acessórios e teste de luz são idênticos, assim como a criação do efeito visual a partir da iluminação. Mas os entrevistados possuem histórias diferentes, e isso leva à captação de detalhes que não estavam previstos, mas que se mostraram relevantes e foram incluídos.

SUJEITO-04 acredita que os receptores entendem que retratos são fotografias trabalhadas e os diferenciam das cenas factuais. “Quando você faz um retrato [...] já tá deixando claro ali que a pessoa que foi retratada, ela foi manipulada. [...] Que tem luz, que o fotógrafo colocou o retratado numa determinada situação”. E explica onde acha válido seu emprego.

Retrato é um recurso de quando você não tem uma cena do que tá acontecendo, você vai usar um personagem que vai contar uma história [...] que você não conseguiu [...] estar lá e representá-la através de uma imagem. Então vamos

⁵Espécie de varão que numa ponta recebe o equipamento e na outra um contrapeso.

trazer o personagem num clima. Por isso que a gente usa a luz. [...] Você vai pegar uma testemunha de uma chacina. [...] É uma chacina, é dramático, é pesado, é diferente de um retrato de economia. [...] Você vai fazer ele com uma luz mais dramática [...]. Mas se você tivesse a cena da chacina, por que que você ia usar o retratado? Não, você usa a cena da chacina. Ele vai entrar numa outra situação. (SUJEITO-04).

Os retratos também podem ser coletivos, destacando grupos de pessoas, como acompanhamos SUJEITO-01 fazer em matéria sobre um encontro de aficionados por automóveis. Ele já havia dito que não se sentia à vontade para dirigir poses. Tenta fazer imagens só dos veículos, mas logo é chamado pelas pessoas, que querem aparecer junto a seus carros ou caminhões. Inicialmente contrariado, precisa dar orientações para produzir as imagens, e vai relaxando à medida que fotografa. Quando alguns caminhoneiros se reúnem ele sugere um caminhão como cenário, e dirige o grupo. Ao pedido da repórter por imagens de veículos específicos, pede a retirada de objetos que estavam na frente. Diz que sente falta de um flash, pois o sol de uma tarde de verão gerava uma luz muito dura, com sombras pronunciadas. “Tinha de andar sempre com ele, mas não gosto de usar”, diz. Isso sugere que em campo o fotógrafo precisa se desvincular das preferências pessoais para realizar o trabalho.

Há ainda os retratos que são produzidos em estúdio, e nesse caso o fotógrafo não só tem à disposição muitos equipamentos como não precisa carregá-los. A diferença é que não é possível contar com o ambiente próprio do personagem. Mas ele pode criar imagens com fundos neutros, que aceitam mais facilmente grafismos na pós-produção, recurso também comum em trabalhos publicitários. Acompanhamos uma produção fotográfica no estúdio de um dos veículo, destinada a criar imagens para a matéria principal (e capa) da revista encartada semanalmente no jornal. O tema central é o intercâmbio estudantil internacional, e o personagem um professor de teatro de escola bilíngue. O fotógrafo leva bastante tempo trocando o fundo infinito e regulando a iluminação. Explica que as fotos serão em preto e branco, e que sobre elas se pintará as cores do país para onde cada pessoa viajou. Começa então a dirigir o professor. Direciona seu olhar, molda seu corpo, pede para mostrar uma tatuagem, esticar o braço. Talvez por ser ator ele se adapte com facilidade a tudo que é solicitado. O trabalho dura em torno de uma hora, e apresenta hibridações com a fotografia publicitária e de moda.

Por mais que seja dirigido e as imagens captadas sob iluminação controlada, a construção de retratos requer um entrosamento entre fotógrafo e personagem.

O retrato funciona da metade em diante. No começo eu tô ajustando luz, eu tô conhecendo o personagem. O personagem tá fazendo caras e bocas pra sair

bonitão mas ainda tá travado. Depois, no meio, o cara já tá relaxado. Eu já tô também mais íntimo dele. Você começa a absorver mais a personalidade dele. (SUJEITO-08).

Mas no jornalismo o retrato não pode ter apenas uma carga estética. “O retrato de um jornal tem que ser informativo. Tem que trazer algum link com a pauta” diz SUJEITO-04. E cita a matéria na qual fotografou imigrantes para exemplificar como busca sugerir compreensões através da luz.

Minha relação com elas era o olhar. Como era uma pauta que pedia uma unidade fotográfica, então era tudo bem mais fechadinho. Eu construí uma luz dramática, de acordo com o tema. É um tema delicado, então eu fiz uma luz que eu acho que condiz com isso, um fundo um pouco mais escuro.

E diz que a iluminação projetada pelo fotógrafo é essencial. “Você que vai traduzir aquele tema. [...] Não é a minha expressão, mas [...] a tradução do que eu quero expressar no tema que me foi dado”. E diz que a composição, a posição onde o personagem é colocado e o local escolhido para fazer a foto também contribuem na construção da imagem.

Há situações onde o fotógrafo busca recriar uma situação que interrompeu ou que não ocorreria naquele momento. Acompanhamos uma pauta na qual o repórter aborda uma mulher para entrevistá-la e, ao término da conversa, SUJEITO-06 pede que ela retome o caminho que fazia. E explica como compreende esse tipo de situação:

[...] antes ela vinha caminhando. [...] Eu poderia ter feito um flagrante dela caminhando ali [...]. É a mesma coisa que ir fotografar um pedreiro. Ele faz obra, ele assenta tijolo. [...] Aí ele tá almoçando, ou terminou de almoçar, e não tá assentando tijolo ali na hora. [...] Aí eu falo [...] ‘Então, vamos fazer um pouquinho pra eu poder fotografar?’. Ele vai lá e começa a fazer. Eu não montei uma foto, porque ele é aquilo. [...] [...] É meio que fazer uma direção pra você poder fazer a foto. Porque senão o cara ‘não, eu vou mexer naquilo só daqui duas horas’. Pela dinâmica que temos do dia a dia, daqui a duas horas eu não posso voltar. Você acaba fazendo isso.

Em outras situações, a produção pode se dar por uma necessidade ética. Quando acompanhamos SUJEITO-09 em pauta percebemos que ele geralmente fotografa antes que o repórter de texto solicite, evitando imagens posadas. Mas em um determinado trabalho aguardou o repórter fazer a entrevista, com a câmera abaixada, e ao final perguntou se poderia fotografar. Questionado sobre a diferença explicou que ali o caso era um assalto, e que a pessoa poderia não querer aparecer. Por isso, só a fez depois de autorizado.

O direcionamento das ações em curso contribui na construção do significado da imagem captada. Na fala de SUJEITO-10 vemos que tanto as fotos *espontâneas* (quando se deixa a ‘cena’ acontecer), quanto as *produzidas* (quando se pede para o presidente

acenar) e *plantadas* (quando se limita o período de tempo e a posição da captação de imagens) estão sujeitas a isso.

No jornalismo praticado pelos jornais diários, o que eu vejo em si não é tanto a manipulação digital. Mas a manipulação em tempo real. [...] Essa manipulação é muito mais grave. [...] Isso, no retrato, tudo bem. Agora numa cena... Retrato é completamente manipulado. Você só tá encontrando a pessoa porque foi marcado. A pessoa tá posando pra ti por causa daquilo. [...] Acho que [as pessoas] entendem que aquilo é um retrato. Mas também entendem que a cena é uma cena. [...] Que não tem nada direcionado. [...] Eu só fico olhando, eu só observo. [...] Quando você vai numa coletiva... sei lá, tá o presidente... muita gente fala “presidente, presidente...”, fica gritando pro presidente olhar. Velho, cala a boca! Deixa a cena acontecer. ‘Presidente, presidente, presidente’, pro presidente dar uma acenada. Isso é uma coisa tão feia. E que é muito comum no jornalismo. O JORNALISTA⁶ me contou de uma cena muito louca que ele viu em Brasília. A TV-1 tinha perdido o Maia entregar uma papelada no judiciário. A TV-1 fez o Maia entrar no carro de novo, pegar o papel e fazer a cena de novo. Só porque ela tinha perdido. E isso é muito mais manipulação. [...] A foto também é questão de ponto de vista. Se você tá no ponto de vista, ali, feito pela assessoria de imprensa [...] ou no show ‘você só pode fotografar daqui (indica um ponto), esses três minutos’. Isso também é manipulação. (SUJEITO-10).

Vimos também que ações podem ocorrer apenas para serem fotografadas. Acompanhamos o trabalho de SUJEITO-05 quando captava imagens da produção de um mural por um grafiteiro, contratado para criar um desenho relacionado a uma matéria. Às vezes SUJEITO-05 pede posições ou poses, mas no geral dirige pouco o personagem. Aqui a *construção* já inicia na pauta, quando se decide realizar uma ação especificamente para ser fotografada.

O trabalho de *construção* feito pelo fotógrafo pode gerar questionamentos éticos quando utiliza elementos estranhos ao contexto da cena para criar impacto visual e emocional. Aqui os limites entre jornalismo e publicidade parecem ser mais aparentes, embora nem sempre respeitados.

Teve uma menina [...] que o padrasto [...] violentou ela [...]. Não tinha nada pra fazer foto [...] só tinha a casa [...] Aí o que a gente faz nesse caso. Fez a foto da fachada da casa. [...] A gente tava lá, esperando [...] que a polícia ia lá [...]. Nisso chegou um fotógrafo de um outro jornal [...]. Ele fez a foto ali na frente, só que ele saiu andando na rua [...]. Daqui a pouco ele vem lá de cima, chutando. Ele chutou a cabeça de uma boneca. [...] O negócio tava há duas quadras do local, ele chutou e aí botou na frente da casa. E fez a foto. [...] Aquilo não fazia parte dali. Aquilo ali não era fidedigno do que tava acontecendo. Ele deu um *up* na situação [...]. Ele colocou um sentimento a mais no negócio. [...] Eu não vejo que isso é bacana fazer. (SUJEITO-02).

Pessoas podem ser posicionadas na cena para gerar significado, o que também é questionável, uma vez que o consumidor de jornalismo a tomará por alguém que

⁶Optamos por não identificar o profissional e a emissora em função do fato ter sido narrado por terceiros, e não termos autorização direta da pessoa citada.

naturalmente estava ali. “Eu fui com o repórter fazer uma trilha e não tinha ninguém. E tinha um lugar super-bacana pra fazer uma foto [...]. E eu pedi pra ele ficar. [...] O repórter ficou na ponta do morro, olhando, e eu fiz a foto”, relata SUJEITO-11. Ele diz que não era possível identificar o jornalista e que por isso, naquela cena, ele representava qualquer pessoa. Caso semelhante já recebeu a reprovação do *ombudsman* da Folha de S. Paulo, quando o repórter fotográfico Caio Guatelli posicionou uma pessoa em frente a um painel de temperatura para criar uma imagem sobre o frio que fazia na cidade. A foto foi publicada na capa da Folha em 19 de junho de 2001, e cinco dias depois Bernardo Ajzenberg dispara, em sua coluna: “Pode ter a ver com artes plásticas, publicidade, com o que for, menos com jornalismo. E não importa se se tratava de assunto supostamente ‘menor’, como a temperatura da cidade. É questão de princípio”. Para ele casos assim abalam a credibilidade do veículo.

Assim, percebemos que se o jornalismo sempre usou, e muito, o retrato, ele ainda não parece ser pensando dentro das especificidades da área. Ou, como disse SUJEITO-05, “o retrato ainda tá flutuante na ética do jornalismo”. Para ele esse tipo de produção precisaria estar mais presente nas reflexões sobre fotojornalismo, pois “você tá trabalhando com um personagem existente. Todos os fatos ali são existentes. Você só compôs a foto pra fazer um retrato”.

Fotografias plantadas

As foto-oportunidades, ou seja, as oportunidades arranjadas para que jornalistas captem fotografias de alguém ou algo, geralmente estão atreladas a pseudo-eventos, compreendidos como acontecimentos planejados para gerar cobertura jornalística (FERRUCCI, 2019). As fotografias plantadas (Fig. 3) são aquelas obtidas nessas circunstâncias, onde a construção do significado se dá, em boa parte, por quem as planta. Na fotografia da esquerda os manifestantes carregam cartazes (ou às vezes usam fantasias ou pinturas, ou realizam performances) porque sabem que isso, além de funcionar como mensagem para os transeuntes, isso irá convocar a atenção de fotógrafos e cinegrafistas. Na imagem da direita a bandeira dos EUA é posicionada estrategicamente atrás do então presidente Donald Trump para que faça parte do enquadramento das fotos realizadas dele.

Figura 3 – Fotografias de captura plantada



Fonte: Paulo Guereta/Photo Premium/Folhapress (esq.) e Tasos Katopodis/Getty/AFP (dir.)

A observação de campo nos sugere, no entanto, que um fotojornalista pode ser estimulado a aceitar as foto-oportunidades quando são oferecidos elementos visualmente atraentes, que contenham informações e/ou que estejam posicionados em locais estratégicos.

Acompanhamos isso em uma entrevista coletiva com um secretário estadual de Educação. Tão logo ele chega, SUJEITO-09 começa a fotografar, com uma teleobjetiva, do fundo da sala, mantendo-se distante do aglomerado de repórteres e cinegrafistas que começam a entrevistá-lo. Aos poucos o fotógrafo começa a se aproximar, troca a tele por uma grande angular e se junta ao grupo. Fotografa com o braço esticado por sobre a cabeça. Para de fotografar por alguns momentos, seleciona algumas imagens e as envia para a redação. Recoloca a teleobjetiva quando os jornalistas de TV terminam a entrevista. Todos sentam e o secretário fica em uma cadeira ao centro dos jornalistas, com um grande banner da secretaria ao fundo remetendo ao início do ano letivo, foco da coletiva. A cena parece esteticamente mais atraente que a das TVs realizando a entrevista, e SUJEITO-09 volta a fotografar do fundo da sala. As imagens usadas no site e impresso foram feitas nesse período. Em ambas o secretário está em primeiro plano, e ao fundo, desfocado o suficiente para não chamar mais atenção que o secretário mas sem perder a legibilidade visual e textual, se vê o banner que a assessoria colocou. O fotógrafo nos relatou, mais tarde, que buscava o efeito de deixar o texto do banner legível, por isso fechou propositalmente o diafragma nas fotos que fez com a teleobjetiva.

Há situações em que rejeitar o elemento plantado é bastante difícil. Isso ocorre quando a produção visual da fonte é relevante para narrar o próprio evento, caso de

paradas e protestos onde cartazes, faixas e camisetas compõem o tom político. Ou então quando determinada pessoa se insere em momento chave de um evento, como um político que comemora junto à seleção de seu país a conquista de um título. Tais inserções estratégicas acabam compondo a própria notícia, e por isso precisam ser registradas visualmente.

Mas o fotógrafo pode rejeitar uma foto-oportunidade quando ela não lhe parece relevante. Vimos isso acontecer quando SUJEITO-02 acompanhava o governador no anúncio do reajuste de um benefício. Ele deixa de captar a foto posada do grupo de políticos que estava no local para obter mais imagens da população, e diz não se preocupar com a imagem perdida. Nesse caso observamos que o valor da fotografia espontânea foi maior do que o da plantada pela assessoria ou cerimonial, e que esse entendimento é compartilhado pelo profissional e pelo veículo.

Considerações finais

Apesar de sabermos que na prática os modos de captura aqui apontados por vezes ocorrem simultaneamente, nos interessa observar quais são as forças envolvidas na construção de significado das imagens veiculadas pelo jornalismo. E a observação dos diferentes modos de captação sugere que há sempre uma negociação – ou um tensionamento – entre os interesses do jornalista (construir significados a partir de sua compreensão do evento) e da fonte ou parte interessada no relato jornalístico (construir significados a partir de sua compreensão daquilo que ela representa, ou então a partir de seus interesses políticos, econômicos, pessoais ou outros).

Isso ajuda a compreender porque a fotografia espontânea é tomada como referência, posto que nela o principal agente é o fotojornalista. Já nos modos de fotografia construída e plantada o fotojornalista precisa negociar com outros atores, e é justamente isso que – compreendemos – faz com que ela nunca tenha sido amplamente aceita, já que jornalistas tradicionalmente estão habituados a trabalhar sem intervenções externas sobre suas produções. Mas elas existem no dia a dia de trabalho, e precisam ser pensadas à partir de referenciais éticos, estéticos e informativos.

Assim, a noção de fotografia construída vai além de uma imagem opinativa de Sojo (1998), do retrato descrito por Sousa (2004) ou da fotoilustração descrita por Baeza (2007) porque consideram variadas formas de ‘construir’ a imagem como incluem a agência de outros atores além do fotojornalista. Mas acreditamos que seja a fotografia

plantada a menos visível e mais dificilmente identificável, posto que nela a agência externa busca ocorrer, por vezes, de forma silenciosa, para que o fotógrafo tome cenário e ações como naturais.

Acreditamos que diferenciá-las é importante para que os profissionais envolvidos possam melhor avaliar os limites aceitáveis de trabalho em cada situação.

Referências

AUTOR (2018)

PEREIRA, Silvio da Costa. **Caçado, coletado, plantado ou construído: as várias faces do retrato no fotojornalismo**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville, SC. Anais [...]. Joinville, SC: INTERCOM, 2018, p. 1-15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0859-1.pdf>. Acesso em 20 out. 2022.

BAEZA, P. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria**. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière (1ª ed.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FERRUCCI, P. Pseudo-events and photo opportunities. In: T.P. Vos, F. Hanusch, D. Dimitrakopoulou, M. Geertsema-Sligh and A. Sehl (Eds.). **The International Encyclopedia of Journalism Studies**. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118841570.iejs0268>. John Wiley & Sons, 2019.

GONÇALVES, S. Por uma fotografia “menor” no fotojornalismo diário contemporâneo. **E-Compós**, v. 12, n. 12, p. 1-17, 2009. Disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/393>.

MARTINS, L. T., SANTOS, M. V. M. Poesia e crítica: uma análise interpretativa da estética de Henri Cartier-Bresson. **Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, Londrina/PR, 1-20, 2013. Disponível em [http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Lucas de Toledo Martins e Marcia V M dos Santos.pdf](http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Lucas%20de%20Toledo%20Martins%20e%20Marcia%20V%20M%20dos%20Santos.pdf).

SALLET, B. **Histórias e “estórias” fotográficas: afirmação e rompimento das rotinas produtivas no fotojornalismo de Zero Hora**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo (RS), 2006. Disponível em www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2598.

SOJO, C. A. **Los géneros periodísticos fotográficos**. Barcelona, Espanha: Editorial CIMS, 1998.

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

TRAQUINA, N.. **Teorias do Jornalismo - Vol I** - Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.