

ARTIGO

FOTOJORNALISMO:

diversidade de conceitos, uniformidade das práticas

Copyright © 2017
SBPjor / Associação
Brasileira de Pesquisadores
em Jornalismo

JÚLIA CAPOVILLA LUZ RAMOS

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

BEATRIZ MAROCCO

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

RESUMO - O presente trabalho faz uma revisão do conceito de fotojornalismo em sua trajetória histórica. Expõe-se um pensamento sobre o campo, sem a pretensão de aplainar diferenças ou subjugar as ideias formuladas sobre a singularidade do saber e do fazer fotojornalístico vinculados ao ethos profissional ou à normatividade das mídias. Conclui-se que o fotojornalismo se configura em objeto de disputa teórica cuja revisão exige, por parte do pesquisador, um esforço em entender que muito se diz sobre o campo enquanto na prática os profissionais se armam de argumentos frente aos diletantes e sua crescente interferência nas mídias. A bricolagem apresentada, sob inspiração de Lévi-Strauss, foi formada com “aquilo que se tem à mão”, sendo boa parte dessa construção proveniente do que restou de construções anteriores (LÉVY-STRAUSS, 1989: 32-38).

Palavras-chave: Fotojornalismo. Prática. Profissão.

FOTOPERIODISMO: Diversidad de conceptos, uniformidad en las prácticas

RESUMEN - Este artículo revisa el concepto de fotoperiodismo en su trayectoria histórica. Expone un pensamiento sobre el campo, sin pretensión de suavizar las diferencias o subyugar las ideas formuladas sobre la singularidad del saber y del hacer fotoperiódico relacionados con el ethos profesional o la normatividad de los medios de comunicación. Se concluye que el fotoperiodismo está configurado en objeto de disputas teóricas cuya revisión requiere, por parte del investigador, un esfuerzo por entender que se habla mucho el campo, mientras que en la práctica los profesionales están llenos de argumentos bajo a los diletantes y su creciente interferencia en los medios de comunicación. La bricolage presentada, bajo la inspiración de Levi-Strauss, se formó a “lo que está a la mano”, y gran parte de esta construcción de lo que quedó de las construcciones anteriores (LÉVY-STRAUSS, 1989: 32-38).

Palabras clave: Fotoperiodismo. Práctica. Profesión.

PHOTOJOURNALISM: diverse concepts, uniform practices

ABSTRACT - This paper is a review of the historical development of the concept of photojournalism. It presents thoughts on the field without trying to reconcile the differences or invalidate established ideas on the singularity of photojournalism knowledge and performance as it is connected to professional ethos or media norms. The conclusion was drawn that photojournalism is constituted as an object of theoretical discussion whose revision requires effort from the researcher to understand much of what is said about the field while the professionals within in the practice itself arm themselves with arguments against amateurs and their growing intervention in media. The bricolage which is presented, inspired by Lévi-Strauss, was formed with "what was at hand"; meaning a good part of its construction came from the remains of previous constructions (LÉVY-STRAUSS, 1989: 32-38).

Key words: Photojournalism. Practic. Profession.

Sobrevivente do positivismo ao qual está atrelada desde o início da atividade jornalística, a fotografia passou de espelho do real, de símbolo da era industrial e de documento, aos modos complexos de visibilidade, principalmente a partir do advento das tecnologias digitais, sendo uma das grandes responsáveis, hoje, pelos novos repertórios imagéticos que circulam na imprensa diariamente. A chamada "crise do documento" ou "crise da representação" trouxe consigo o questionamento do próprio estatuto da fotografia jornalística. Barreiras antigas como as que colocavam em lados opostos arte e informação, analógico *versus* digital, fotógrafos profissionais contra "fotógrafos de ocasião", parecem ter sido transpostas.

A revisão de estudiosos e profissionais que foram chamados a definir os termos *fotojornalismo* e *fotojornalista*, não diz exatamente o que afirmamos acima, mas reflete a tentativa de alguns de delimitar o campo de atuação por meio do reforço das diferenças entre produtores de informação, entendendo-os como sujeitos que lidam com a realidade a partir de uma postura séria ou pragmática, e artistas, cuja matéria-prima da obra seria a ficção, e o resultado final, o entretenimento ou o puro deleite estético. Nesse tipo de discussão, há radicalismo na oposição tanto entre arte e informação quanto entre fotojornalistas e fotógrafos artistas ou amadores. Muitas

vezes tida como ultrapassada ou desnecessária, tal discussão nos levou a organizar uma bricolagem com restos e sobras de muitas leituras feitas sobre o saber e as práticas imagéticas da imprensa contemporânea. Sobre o método, Frye escreve que

a criação de um mito tem a qualidade daquilo que Lévi-Strauss chama de *bricolagem*, um misturar partes e elementos que estejam à mão. Bem antes de Lévi-Strauss, T.S. Eliot, em um ensaio sobre William Blake, usou praticamente a mesma imagem, falando do método de pesquisa à moda de Robinson Crusoe que Blake usa para formar um sistema de pensamento a partir dos restos e sobras de suas leituras (FRYE apud DENHAM, 2014, p. 33-34).

Nesta formação instrumental heteróclita, o trabalho de bricolagem tem como primeiro passo prático a retrospectiva das teorias ou fenômenos a serem problematizados. Para Lévi-Strauss (1989, p. 34), a partir desta metodologia, o pesquisador deve “voltar-se para um conjunto já construído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário” para, então, “entabular uma espécie de dialogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado”. É nosso objetivo no presente artigo, portanto, propor uma reflexão sobre os embates teóricos envolvidos na definição do termo fotojornalismo, assim como do trabalho do fotojornalista, na tentativa de mapear a arena simbólica a partir da qual se desenrola a luta pela definição legítima do campo e de seus limites. Em especial, a reflexão se volta às distinções propostas por diversos autores entre a prática fotojornalística e os demais tipos de fotografias, sejam elas de cunho artístico ou documental.

Fotojornalismo: o saber e a prática

André Rouillé (2009) reconheceu que as mudanças percebidas nas práticas e nas produções, nos lugares e nos circuitos de difusão, bem como nas formas, nos valores, nos usos e nos autores se devem à ascensão da “fotografia-expressão”. Esse tipo de fotografia se contraporia à “fotografia-documento”, representante da era industrial e protótipo da imagem jornalística, ao reintegrar os princípios renegados pelo documento no processo fotográfico: a autonomia, a subjetividade e a alteridade. Incluímos nas características, a poética².

Anteriormente (1987), Lorenzo Vilches havia conceituado

a fotografia de imprensa como um produto determinado pelas propriedades técnicas e pelas leis da percepção visual. A definição foi vinculada às pretensões de objetividade científica por meio do uso das teorias e métodos da psicanálise e da semiótica. Apesar da distância temporal entre os dois pensadores, Vilches reconheceu a singularidade da fotografia jornalística: incapaz de refletir o real, prestava-se a “uma *impressão de realidade* que no contexto da imprensa se traduz em uma *impressão de verdade*” (Tradução livre. Grifos do autor. VILCHES, 1987, p. 20)³. O fotojornalismo deveria ser entendido, portanto, como um produto, cujos protocolos obedeceriam ao contrato de leitura estabelecido entre veículo e leitor.

A escola semiótica a qual Vilches se filia seria responsável por alimentar, segundo Rouillé (2009), um pensamento indiferente a práxis e a produções imagéticas atuais. Tal atitude levaria “o pensamento ontológico a reduzir a fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à simples expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro” (ROUILLÉ, 2009, p. 190).

Embora não rompa totalmente com os estudos semióticos, Jorge Pedro Sousa (2011, 2004, 1998) construiu seu pensamento a partir de uma perspectiva histórica e historiográfica. Ele vai afirmar que a intenção testemunhal presidiu a emergência de um “primeiro fotojornalismo sem fotojornalistas” e definir o fotojornalismo como “um produto da imprensa e para a imprensa, em papel e no ciberespaço” (SOUSA, 2011, p. 01). Porém, ainda segundo ele, a especificidade informativa que caracterizaria o fotojornalismo estaria se perdendo com a hibridização dos gêneros e dos propósitos. Em busca de uma essência perdida, o autor será taxativo quanto à delimitação do campo jornalístico ao dizer que

Um jornalismo sem fronteiras nem limites é um jornalismo descaracterizado que só forçadamente pode ser encarado como verdadeiro jornalismo, capaz de providenciar informação útil e significativa aos cidadãos e de lhes permitir construir conhecimentos relevantes sobre a realidade (SOUSA, 2011, p. 04).

Mais adiante no mesmo texto, Jorge Pedro Sousa ampliou o horizonte da disciplina e definiu o fotojornalismo como uma atividade de natureza complexa capaz de gerar obras também complexas. Além disso, “a enorme diversidade de imagens que se podem reivindicar como pertencendo ao campo do fotojornalismo torna difícil categorizar a atividade e o que é uma fotografia jornalística” (SOUSA, 2011, p. 11).

Em seu livro *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*, fruto da tese doutoral defendida em 1997, Sousa (1998) estabeleceu diferenciação entre “fotojornalismo” e “fotodocumentalismo”. As descrições conceituais se dariam em duas dimensões: *lato sensu* e *stricto sensu*. No sentido *lato*, a fotografia jornalística seria a atividade de produção de imagens “informativas, interpretativas, documentais ou ilustrativas para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade” (SOUSA, 1998, p. 03). Já no sentido *stricto*, o fotojornalismo e o fotodocumentalismo se distinguiriam pela temporalidade: “Enquanto a ‘fotografia de notícias’ é, geralmente de importância momentânea, reportando-se a ‘atualidade’, o fotodocumentalismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal” (SOUSA, 1998, p. 03). Porém, ao fim e ao cabo, o próprio autor acredita que a separação proposta é muito tênue e que, tanto no sentido amplo quanto no restrito, a fotografia terá sempre a ambição de “testemunhar” (SOUSA, 1998).

Em outro livro publicado em 2004, o autor considerou as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que possuem “valor jornalístico” e que vêm associadas aos textos noticiosos. Esse valor jornalístico, embora seja difícil de expressar, segundo Sousa (2004) está atrelado ao conceito de “valor-notícia”⁴ vigente no jornalismo.

Tal perspectiva não difere do entendimento de Pierre-Jean Amar (2005). Ele vê a transformação de aplicabilidade da fotografia, que passou de mera ilustração a testemunho dos acontecimentos, como uma “evolução”. Ao mesmo tempo, Amar entende o fotojornalismo como um ofício e um meio de informação representativo da “visão de um homem: o repórter fotográfico” (Tradução livre. AMAR, 2005, p. 01)⁵.

Pepe Baeza (2007) aproximou-se do pensamento de Sousa (2004) ao buscar uma diferenciação entre fotojornalismo e fotodocumentalismo, ainda que, para ele, o primeiro seja um subgênero do segundo. “O fotojornalismo é uma das formas que o fotodocumentalismo pode adotar”, porém “um tipo de documentação que depende de ações ou de diretrizes definidas pela mídia sobre temas [...] vinculados a valores de informação ou notícia” (Tradução livre. BAEZA, 2007, p. 45)⁶. O pesquisador espanhol acredita que a hibridização dos gêneros fotográficos, solicitados pelos modos de percepção pós-modernos, estão descaracterizando a atividade fotojornalística e tornando seus frutos saturados e efêmeros.

As “imaginerías” midiáticas se alimentam, assim, da ausência de um “mapa icônico”, de um esquema classificatório claro que situe, seja pelo uso ou pelo contexto, os diferentes tipos de imagens presentes nos meios. [...] Abolição de gêneros, deslocamento dos estilos, mascaramento do emissor, dissipação dos conteúdos em nome da espetacularização...são fatores que, sobre o implemento da virtualidade, favorecem o desenvolvimento da cultura-mosaico propensa a saturação, ao segredo e ao efêmero, características dominantes na cultura de massa atual (Tradução livre. BAEZA, 2007, p. 19)⁷.

É neste cenário que alguns autores falam da “crise” do fotojornalismo e também da irrupção de uma “pós-fotografia”. O próprio Baeza (2007, p. 13) é categórico quanto à “crise geral do jornalismo”, que seria responsável por converter pouco a pouco a imprensa em um produto e seus conteúdos em mercadorias. Nesse sentido, questiona: “Que papel cumpre a imagem jornalística neste panorama?” (Tradução livre. BAEZA, 2007, p. 14)⁸. E, na sequência, ele mesmo responde: “Necessariamente o de comparsa [da publicidade]”. E completa: “[...] além do mais, os setores do pensamento estético pós-moderno consideram o fotodocumentalismo obsoleto e ‘enfadonho” (Tradução livre. BAEZA, 2007, p. 14)⁹.

A tese do espanhol Hugo Doménech Fabregat (2005) ocupa a contramão do que defende Baeza. Conforme Fabregat (2005, p. 32), a fotografia jornalística segue sendo considerada objetiva e fidedigna ao real, mesmo após a adoção em massa da tecnologia digital pelas empresas de comunicação. Esta percepção mantém-se assentada nas bases da “cultura informativa ocidental” que, por sua vez, é herdeira da concepção positivista desenvolvida no século XIX.

Contudo, Fabregat (2005) irá abordar o suposto período de crise atravessado pelo fotojornalismo a partir dos anos 1990, capaz de romper essencialmente com a sua concepção tradicional. Ou seja, mais uma vez vemos o desenvolvimento da tecnologia digital sendo considerada a grande responsável pelas mudanças na natureza da operação e do produto fotojornalístico. O novo contexto informativo, que convoca o cruzamento e a convivência entre “vídeo, computador e captura fotográfica”, estaria, segundo Fabregat, “abalando as estruturas do fotojornalismo moderno tal como até agora o tratávamos” (Tradução livre. FABREGAT, 2005, p. 68)¹⁰.

Outro pesquisador espanhol que se dedica a problematizar a passagem dos processos analógicos para os digitais é Joan Fontcuberta. Ele questiona: “Entre a fotografia dos saís de prata e a fotografia digital, deveríamos falar de transição ou de ruptura?”

(Tradução livre. FONTCUBERTA, 2010, p. 11). As reflexões de Fontcuberta vão além dos avanços tecnológicos e recaem sobre os modos de produção disponível em cada época que, por sua vez, refletiriam as mudanças político-econômicas e consolidariam um novo regime de visibilidade social. Se, por um lado, a fotografia dos sais de prata aporta às imagens da sociedade industrial, a fotografia digital responde aos anseios da sociedade globalizada.

[...] cada sociedade necessita uma imagem a sua semelhança. [...] A materialidade da fotografia argêntea atende ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e das estradas de ferro, ao maquinismo e a expansão colonial incentivada pela economia capitalista. Ao contrário, a fotografia digital é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações telemáticas invisíveis. [...] Responde a um mundo acelerado, à supremacia da velocidade vertiginosa e aos requisitos do imediato e da globalização (Tradução livre. FONTCUBERTA, 2010, p. 11-12)¹¹.

A literatura anglo-saxônica também abordou a possível “crise da fotografia”. Com a pergunta *Where is the Photograph?*, o professor de História e Teoria da Arte da Universidade de Brighton, David Green (2007), convidou uma série de autores para tentar respondê-la. Peter Osborne, um dos pesquisadores envolvidos, acredita que a crise ainda não chegou às raias do conceitual. Para que se realize uma verdadeira “inversão ontológica”, seria preciso chegar, de antemão, a uma síntese das mudanças com relação às práticas e aos modos de distribuição das imagens após a fusão com as tecnologias digitais. Essa perspectiva dialética assinala a importância dos processos para a emergência de um novo paradigma. “O eventual impacto sobre o conceito de fotografia [...] suscita interrogações sobre o tipo de relações que estabeleceram, na prática, as formas antigas e novas” (Tradução livre. OSBORNE, In: GREEN, 2007, p. 75-76)¹².

Olivier Richon afirmou que o questionamento feito por Green pressupõe que a fotografia, de um modo geral, tenha sido deixada de lado ou ficado sem propósito no mundo contemporâneo; ou, ainda, “que ela permanece em algum lugar, sem reclamar, em qualquer oficina dos objetos perdidos da cultura” (Tradução livre. 2007, p. 77). Pavel Büchler, mais um autor que aceitou o desafio de Green (2007), tentou construir seu pensamento a partir de outra pergunta: “O que aconteceu?”. Para ele, a fotografia, ao tentar romper com os programas progressistas aos quais se viu atrelada desde seu advento, acabou “desesperadamente confusa”. Ele concluiu: “Agora as fotos parecem contemporâneas simplesmente por defeito” (Tradução livre. BÜCHLER, In: GREEN, 2007, p. 89).

É nesse sentido, tal qual um defeito, que David Company (In: GREEN, 2007) vai chamar as imagens fotográficas atuais de “fotografias tardias”. Ao se desprender do dogma do “momento decisivo” bressoniano, as fotografias, quando publicadas nos periódicos, sobretudo os impressos, “já estão um passo a mais fora do circuito” (Tradução livre. CAMPANY In: GREEN, 2007, p. 140). Porém, tal característica não depreciaria nem o ofício, nem as imagens. Para Company (apud GREEN, 2007), os anúncios de morte do fotojornalismo seriam prematuros já que, como uma Fênix, o mesmo seria capaz de se reinventar. A “fotografia tardia” teria se convertido num estilo persuasivo do fotojornalismo contemporâneo, uma vez que tanto o público quanto os próprios fotógrafos partilham da crença de que, num mundo de imagens dispersas e fragmentadas, “um retângulo com uma perspectiva clara, nítido, detalhado e estático pode *parecer* uma categoria de imagem superior” (Tradução livre. Grifos do autor. CAMPANY, In: GREEN, 2007, p. 146).

Mesmo diante de tantos argumentos, publicações como o guia da *Associated Press* (AP), uma das maiores agências de fotojornalismo do planeta, se valem da força do mito bressoniano para reforçar os cânones da atividade fotojornalística. “É tudo fotojornalismo. Contar uma história numa imagem, [...] registrar uma fração de tempo, o instante fugaz que resume uma história. Henri Cartier-Bresson chamou isso de *momento decisivo*” (Tradução livre. HORTON, 2001, p. 14)¹³.

Sob a gama de imagens que são produzidas em nome *da e para a* imprensa, o posicionamento da AP se mostra absolutamente conservador e não rompe com o que historicamente se relegou à fotografia jornalística, mesmo tendo, aparentemente, uma perspectiva abrangente:

Fotojornalismo não são apenas imagens de guerra distantes ou de lugares exóticos e longínquos. A distância não alterar a qualidade de uma fotografia. [Fotojornalismo] É também a imagem de uma reunião do conselho da cidade, ou do legislativo estadual, onde os membros estão discutindo sobre o aumento de impostos ou a nova lei. Não é apenas uma imagem de abrangência nacional estampada na capa de uma revista mostrando uma jogada do Super Bowl. É também a equipe da escola local, em qualquer lugar na América, jogando para a glória da cidade. Não é apenas um ensaio sobre *rafting* no rio Mekong na Ásia. É feito também de pessoas comuns que se refrescam com jatos de água num dia quente em sua cidade (Tradução livre. HORTON, 2001, p. 14)¹⁴.

Já Reue Golden, autor do livro *Photojournalism: 150 Years of Outstanding Press Photography* (2008), cunhou uma definição que

podemos chamar de, no mínimo, simplista. Segundo suas palavras, basicamente “o fotojornalismo é a apresentação de histórias através de fotografias e os fotojornalistas são jornalistas com câmeras” (Tradução livre. GOLDEN, 2008, p. 08)¹⁵. Fora isso, Golden entende as imagens jornalísticas como “sérias” se comparadas com outras em circulação na sociedade. Há futuro para o fotojornalismo, mesmo que as pessoas tenham decretado sua “morte” desde a invenção da televisão. “Enquanto existirem jornais, revistas e sites, sempre haverá espaço para fotografias jornalísticas sérias” (Tradução livre. GOLDEN, 2008, p. 08)¹⁶.

No Brasil, essa questão também suscitou debates. Num conhecido texto de Simonetta Persichetti (2006), o momento vivido pelo fotojornalismo a partir dos anos 1980 é chamado de “encruzilhada”, pois coloca de um lado o medo frente ao novo, e de outro, novos modos de produzir e consumir imagens. A suposta crise, para a autora, “não pode ser creditada à tecnologia e sim à falta de interesse de editores e fotógrafos em sair do convencional, [...] do *óbvio eficiente* como gosta de lembrar o fotógrafo Hélio Campos Melo” (Grifos do autor. PERSICHETTI, 2006, p. 182). Mais adiante, completa o pensamento: “Não sumiu a foto da imprensa, mas sumiu o conceito de informar por imagem. [...] A fotografia que vai na capa do jornal não é a mais informativa ou importante; é a mais *bonita*” (Grifos do autor. PERSICHETTI, 2006, p. 185).

Outra pesquisadora brasileira, Dulcília Buitoni (2011), que começou a produzir estudos relacionados à fotografia e a imprensa alguns anos mais tarde, igualmente colocou em xeque a especificidade da imagem jornalística. “A pergunta que sempre aparece é: o que torna jornalística a foto?” (BUITONI, 2011, p. 54). “Talvez essa aderência visceral ao referente seja a justificativa epistemológica principal para a foto jornalística” (BUITONI, 2011, p. 57). Contudo, a autora vai evocar o conceito de “imagem complexa” formulado pelo espanhol Josep M. Catalá como uma virada epistemológica para dar conta das transformações no estatuto da imagem atual, o que engloba as fotografias jornalísticas. Catalá defende, segundo Buitoni (2011, p. 161), “um olhar complexo sobre a imagem, o que significa ultrapassar de muito a visão epidérmica predominante na mídia”. Nas palavras do próprio autor espanhol:

A imagem complexa rompe o vínculo mimético que a imagem mantinha tradicionalmente com a realidade, substituindo-o por um vínculo hermenêutico: em lugar de uma epistemologia do reflexo, se propõe uma epistemologia da indagação. A imagem já não acolhe passivamente o real [...] (CATALÁ, 2005 apud BUITONI, 2011, p. 162).

Se compararmos as reflexões de Persichetti (2006) com as de Buitoni (2011), fica possível perceber que, enquanto a segunda credita aos novos modos de produção e circulação a complexificação da fotografia, a primeira remete à dicotomia percebida inicialmente, que prega a separação radical entre experiência estética e intelectual; entre entretenimento e informação; desembocando, novamente, no estatuto realista do fotojornalismo.

Fotojornalistas: conceituando as práticas

É na figura do repórter fotográfico que o fotojornalismo se personifica, vira ação. Por isso, a definição mais elementar é a de que o fotojornalista é quem trabalha com fotojornalismo, ou, ainda, “o jornalista que colhe a notícia com a câmera fotográfica, enquanto o seu colega repórter o faz com a caneta” (LIMA, 1989, p. 24). No entanto, muitos autores irão elencar as aptidões necessárias para que um “simples” fotógrafo se torne um “repórter fotográfico”. Tais qualidades são, na maioria dos casos, forjadas na prática da fotografia jornalística, mas há autores que defendem a obrigatoriedade do diploma como condição para o bom desempenho profissional.

Em busca de uma refletividade sobre a prática que desse conta da atividade fotojornalística, deparamo-nos com a batalha travada entre “profissionais” e “amadores”, cujas fronteiras estão cada vez mais porosas e a participação do público na elaboração da notícia, cada vez mais solicitada por parte das empresas; seja como estratégia para ampliar audiência ou para reduzir eventuais custos de produção. Na bibliografia consultada, é possível verificar a defesa do campo profissional ora como discurso, ora como posicionamento ideológico.

Ao focar nossa atenção nos produtores de imagem *da e para a* imprensa verificamos que as rotinas produtivas fotojornalísticas não são neutras, mas se organizam segundo hierarquias e processos complexos que determinam tal performance e também a justificam. O desempenho das atividades acaba por constituir um *ethos* profissional, que marca tanto o conteúdo, quanto a forma das fotografias; tanto as ações, quanto as reflexões de cada fotógrafo sobre sua atuação. Longe de ser um mero operador de câmera que congela fragmentos da realidade, “por trás de cada lente, há um homem com suas convicções e condicionamentos, selecionando os temas e os enquadramentos das imagens a serem impressas” (CHAVES, 1998, p. 63).

No início do século passado, Nadar zombava da falta de qualificação dos fotógrafos, cujo desempenho do ofício não solicitava sequer vocação.

Qualquer um podia virar fotógrafo: um escriba que havia chegado atrasado em dia de cobrança, um tenor de café-concerto desafinado, um porteiro cheio de nostalgia artística, pintores frustrados, escultores fracassados e até se viu brilhar um cozinheiro (Tradução livre. NADAR 1990 apud SORLIN, 2004, p. 110-111)¹⁷.

Por este viés, é fácil entender porque o estatuto do fotógrafo foi durante quase meio século considerado inferior. Mesmo quando passou a atuar na imprensa, era visto como alguém sem iniciativa e restrito ao trabalho técnico. “Mas mesmo nos nossos dias, este ofício é ainda desconsiderado por muita gente e os seus representantes tratados com certo desdém e desconfiança” (FREUND, 2010, p. 109-110)¹⁸. A desqualificação é tão evidente que foi abordada no *Manual de Redação da Folha de S.Paulo* (2001, p. 32): “Sempre existiu nas redações algum tipo de resistência a um entendimento maior da fotografia, em geral escudada nas especificidades técnicas”, o que exige “um esforço redobrado da parte do repórter fotográfico contra um isolamento [...] considerado ‘natural’ por muitos”. Ainda que, com o passar dos anos, o fotógrafo tenha alcançado o patamar de “peça imprescindível para o funcionamento do corpo da redação”, são feitas ressalvas a quem se candidate: que tenha o mínimo de “cultura geral” e mantenha-se informado não somente sobre sua atividade, mas também “de todos os seus contextos e implicações” (MANUAL, 2001, p. 33).

Para Pedroso (2008, p. 55), a falta de qualificação dos fotógrafos é evidente e responsável por tornar a atividade “marginal e subvalorizada” dentro da própria área. Para obter o registro de repórter fotográfico, segundo ele, é exigido “somente” formação em nível médio, comprovação de dois anos de material publicado e realização de provas de conhecimentos técnicos e gerais¹⁹. Isso porque, a própria redação funciona, até hoje, como a escola dos fotojornalistas, ainda que a disciplina figure nos currículos brasileiros do curso de Jornalismo desde a década de 1960. “Ao contrário do repórter de texto, a profissão do repórter fotográfico é técnica, não lhe sendo exigido o nível universitário” (LIMA, 1989, p. 23)²⁰.

A situação se agrava, atualmente, porque os modos de produção das empresas jornalísticas com a adesão às tecnológicas

digitais, responsáveis por diminuir o tempo de captação e circulação das imagens, potencializaram a publicação de imagens feitas por qualquer pessoa. O fotógrafo dito “profissional” não detém mais o monopólio do saber fotojornalístico e a oposição profissional/amador vem sendo relativizada. Sorlin (2004, p. 71) acredita que as diferenças entre um e outro partem, justamente, da distância em relação a “formação e avaliação”. Sendo assim, é necessário que haja a figura do profissional como “sinônimo de excelência”, servindo de parâmetro de desempenho; como “espelho do aficionado” (Tradução livre. SORLIN, 2004, p. 96). Nesse sentido, as imagens produzidas pelos amadores nada mais seriam que reproduções das fotografias que circulam na imprensa diariamente, cujos padrões normativos são estabelecidos pelos próprios fotojornalistas (SORLIN, 2004).

Professora durante 26 anos da disciplina de fotojornalismo da PUC-SP, Vera Simonetti Racy avalia que o panorama atual do jornalismo “relativizou o domínio da informação de uns poucos para muitos” (2007 apud BUITONI, 2011, p. 138). Mas quem seriam estes *muitos*? “Cidadãos e cidadãs comuns e suas câmeras de celulares”, afirma Racy (2007²¹ apud BUITONI, 2011, p. 138).

É neste contexto que Sorlin (2004, p. 80) também vai perguntar: “Como dar conta, então, de uma oposição persistente entre quem exerce um ofício e quem não faz outra coisa senão distrair-se?” (Tradução livre)²². Ele aponta duas características que podem indicar a diferença: a regularidade e o lucro. Os diletantes não visam, em primeira instância, o rendimento financeiro e produzem imagens de maneira descontínua, embora a solicitação cada vez maior da mídia acabe por conferir-lhes valor de mercado. Essas imagens, contudo, podem até não gerar dinheiro, sequer uma moeda, mas são donas de um capital altamente simbólico.

Não há o que temer, segundo Persichetti (2006, p. 187-188), já que, para ela, o domínio da técnica ainda estaria nas mãos do fotojornalista e, ao amador, restaria somente a feitura de imagens cujos repórteres não conseguiram em função do tempo. Afinal, “eles não podem estar o tempo todo em todos os lugares” (PERSICHETTI, 2006, p. 187-188). Além disso, a autora é enfática ao dizer que os flagrantes não são monopólio dos fotojornalistas e que podem muito bem ser transmitidos pelos amadores. É sabido que a imprensa recebe uma enxurrada desse tipo de imagens todos os dias de seus leitores, espectadores ou internautas e, para ela “quem se insurge

contra isso ou está de má fé ou é incompetente” (PERSICHETTI, 2006, p. 187-188). É interessante salientar, porém, que, na contramão dessa tendência, o item VII do artigo 7º do Código de Ética Jornalístico (2007) sublinha que o jornalista não pode “permitir o exercício da profissão por pessoas não habilitadas”.

Na atual conjuntura, Jorge Pedro Sousa (2011, p. 14) questiona: “Será necessário ser fotojornalista para fazer fotojornalismo? Terá a atividade de ser forçosamente desenvolvida por profissionais?”. Assim como o fato de trocarmos uma lâmpada em casa não nos torna eletricitistas, conforme Sousa, o sujeito que produz ocasionalmente imagens de interesse noticioso não pode ser chamado de fotojornalista. Tampouco ter um crachá de uma empresa jornalística e ser remunerado por isso não resume a atividade. “Um fotojornalista submete-se a leis, códigos, linhas editoriais e convenções noticiosas a que o ‘cidadão repórter’ não precisa se submeter ou [...] sequer necessita conhecer” (SOUSA, 2011, p. 14).

Felizardo (2010, p. 54-56) considera a afirmação “inadequada ou desnecessária”, não servindo para qualificar nem delimitar a área de atuação de cada uma das partes; o que resume sua opinião sobre outra questão: “Remunerados ou não, atendendo a encomendas ou não, artistas ou não, será que faz algum sentido diferenciar, para fins de um sempre duvidoso julgamento de qualidade, amadores e profissionais?”.

É também a partir de uma pergunta que os professores Erivam Morais de Oliveira e Ari Vicentini (2009, p. 122) vão tentar definir o perfil do profissional: “Jornalista ou artista?”. “Geralmente ambos”, respondem, uma vez que os repórteres fotográficos atendem aos requisitos solicitados pelas duas modalidades de expressão, isto é, dão conta da função social de informar ao mesmo tempo em que se atêm à estética.

A inglesa Charlotte Cotton (2013) propõe uma taxonomia das práticas fotográficas que podem ser consideradas artísticas, diferenciando o conjunto de imagens selecionados por ela das fotografias consideradas “documento, vestígio ou subproduto de uma ação que já passou” (COTTON, 2013, p. 09). Essas últimas características seriam próprias do fotojornalismo, mesmo com o crescimento do uso da capacidade documental da fotografia na arte, movimento que a autora chama de “fotografia das consequências” (COTTON, 2013, p. 10). Segundo ela, há uma “postura antirreportagem” (COTTON, 2013, p. 167) por parte dos fotógrafos de arte, pois “trata-

se do trabalho dos profissionais que chegam aos locais de desastres ecológicos e sociais após a ocorrência da destruição” oferecendo “alegorias das consequências dos desastros políticos e humanos” a partir da exploração dos limites das convenções da fotografia jornalística. Eles vão na contracorrente da escola bressoniana ao se colocar de fora do núcleo da ação, priorizando a tomada após a passagem do momento decisivo. Isto porque, “numa época em que minguou o apoio a projetos de documentação intensiva destinada às páginas editoriais de revistas e jornais, a galeria acabou se tornando a vitrine para essas documentações da vida humana” (COTTON, 2013, p. 11). Tais mudanças nas formas de difusão e circulação da fotografia documental e artística foi igualmente importante para “desvencilhar a formação em fotografia do ensino das habilidades vocacionais e profissionais, como o fotojornalismo” (COTTON, 2013, p. 82). Em vez disso, os fotógrafos são incentivados a orientar seus trabalhos para a “criação de imagens independentes e predominantemente artísticas” (COTTON, 2013, p. 82).

Para abrir os debates sobre o exercício profissional do fotojornalismo no seu livro *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*, Ivan Lima (1989, p. 23) também faz uso da dúvida na identificação do profissional: “É repórter fotográfico ou fotógrafo de imprensa?”. Segundo ele, o principal motivo pelo qual o fotógrafo de imprensa é chamado de repórter fotográfico seria a legislação, que regulamentou a profissão de repórter antes mesmo que a de fotógrafo. Ainda, para Lima (1989), a denominação ajudaria a restringir a atuação dos fotojornalistas no arco traçado entre artistas gráficos e editores de imagem.

Por sua parte, Erausquin (1995, p. 09) vai recuperar a diferenciação proposta por alguns de seus contemporâneos entre “fotógrafo de imprensa” e “fotojornalista”. O primeiro seria responsável pelas fotos de grande impacto, das chamadas *hard news*; enquanto o segundo estaria mais interessado em realizar narrativas fotográficas de longo prazo, reportagens de fôlego com imagens construídas cuidadosamente. Partilhando dessa premissa, o editor de imagens do jornal *Zero Hora*, Ricardo Chaves “Kadão” (1998, p. 64), vai sustentar que “numa reportagem o velho e bom fotojornalismo é imbatível”. “Talvez só um fotógrafo possa entender do que eu estou falando” (CHAVES, 1998, p. 65). Nessa tentativa clara de defesa do campo, ainda vai distinguir o fotojornalista do “fotógrafo ilustrador”. O trabalho deste, apesar que “contribui para sintonizar os leitores

com as diversas formas contemporâneas de expressão, tornando as publicações mais atraentes”, deveria ficar restrito às páginas de artigos ou crônicas, já que “constrói imagens [...] manipulando em computador, recortando ou colando o que encontra pela frente” (CHAVES, 1998, p. 64).

O jornalista de imagem é um generalista. Mas a emergência digital e a tirania da velocidade fizeram com que fossem solicitados a serem multimídias. A partir dos anos de 1990 passa-se a exigir dos jornalistas em geral, e dos fotógrafos em especial, flexibilidade e polivalência. O que retirou, para Sousa (2004, p. 28), especificidade ao fotojornalismo. Além disso, as tecnologias que possibilitaram a conversão de imagens fixas e em movimento acarretaram o corte de pessoal específico para cada uma das modalidades, o que para as empresas jornalísticas se mostrou economicamente interessante. Portanto, “um único repórter de imagem pode fornecer registros visuais para jornais e revistas, para a televisão, para os meios on-line, etc” (SOUSA, 2004, p. 28).

Silva Junior (2011) faz coro às ideias acima ao citar os principais objetivos das empresas nas estratégias de convergência: aumentar a possibilidade de difusão, consumo e negócios através da produção orientada a multiplataforma. “O que, de imediato, se traduz [...] em maior alcance, aumento de visibilidade, qualidade de apresentação e por fim retorno financeiro” (SILVA JÚNIOR, 2011, p. 41-42).

De acordo com a experiência adquirida nos vários anos em que ministra cursos sobre fotojornalismo, Castellanos (2003) compilou dez características que considera indispensáveis ao bom profissional: 1) Interesse por fotografia; 2) domínio técnico; 3) sensibilidade visual; 4) cultura geral e informação; 5) manutenção e superação dos sucessos diários; 6) sentido de oportunidade; 7) capacidade de síntese; 8) total disponibilidade; 9) ética; 10) experiência em projetos individuais (CASTELLANOS, 2003, p. 110-11).

Sobre as competências específicas dos fotojornalistas neste contexto de multimedialidade, Paulo Fehlauer (apud Alonso, 2011, p. 91), um dos fotógrafos integrantes do coletivo Garapa (garapa.org)²³ e ex-repórter fotográfico *freelance* da *Folha de S.Paulo*, vai retomar a distinção entre “artes visuais” e fotojornalismo, além de evocar a objetividade fotográfica, ao dizer que:

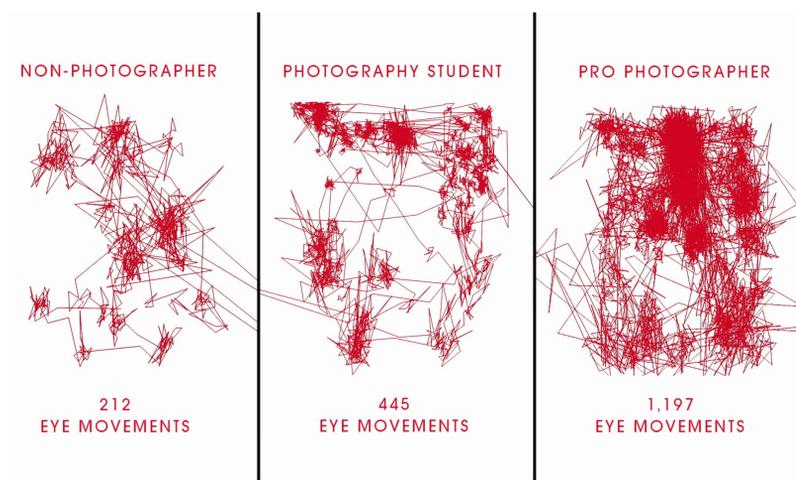
Multimídia cada vez mais, jornalista cada vez menos, a não ser que a definição do termo seja ampliada. Nosso trabalho tem uma base documental muito forte, mas que hoje se aproxima mais do mundo das artes visuais do que do jornalismo propriamente dito. Assim, o vínculo com a "assim chamada realidade" vai ficando cada vez mais sutil. Então ou questionamos as fronteiras do jornalismo ou nos distanciamos dele.

Elson Sempé Pedroso (2008, p. 48) é categórico quanto a importância do ofício e seu papel na cadeia produtiva do jornalismo e na sociedade como um todo:

[...] o repórter fotográfico continuará precisando cumprir o papel de ver e contar com entusiasmo e interesse suas histórias/notícias de maneira diferente, instigante, inteligente e inteligível. Se não for assim, qualquer um poderá fazer seu trabalho, substituindo o equipamento pesado por um telefone celular com câmera e a cabeça pensante por uma que pensa em apertar o botão e deixar que os outros façam o resto.

Além das definições propostas pelos autores acima, o comercial da Canon, veiculado a partir de novembro de 2015, vêm para reforçar a dualidade entre fotógrafos profissionais e dilettantes. Na contramão dos estudos que garantem a diluição das fronteiras entre a atuação desses fotógrafos, a pergunta que sustenta a campanha da marca mundialmente famosa é: "Quando uma pessoa comum e um fotógrafo profissional olham para uma única fotografia, eles enxergam a mesma coisa?". A resposta do comercial da PROGRAF PRO-1000, nova impressora profissional da Canon, é *não*. Nele, três pessoas analisam uma imagem: a primeira, uma mulher com nenhum conhecimento fotográfico; a segunda, um estudante de fotografia; e a terceira, um fotógrafo profissional. Usando a tecnologia *eye-tracking* é possível acompanhar o caminho percorrido pelo olho de cada participante enquanto analisam tal imagem. Cada olhar cria seu próprio desenho e as diferenças de traçados são utilizadas para demarcar diferenças entre os participantes. O objetivo da campanha é, justamente, chamar a atenção para a acuidade e o nível de detalhes da impressora profissional, cuja exigência estaria ao nível dos fotógrafos profissionais, que enxergam os mínimos pontos da imagem, conforme **figura 1**.

FIGURA 1 – Movimento dos olhos no comercial da impressora Canon



Fonte: *Diyphotography.net*. Disponível em: <<http://www.diyphotography.net/wordpress/wp-content/uploads/2015/11/Canon-EyeMovements.jpg>>. Acesso em: 30 maio 2016.

O caso acima ilustra bem a problemática: entre os fotógrafos profissionais e os “fotógrafos de ocasião” podemos perceber o que Bourdieu (2007) batizou de “lutas simbólicas”, isto é, mecanismos que engendram conflitos de competência que se opõem entre si para garantir o reconhecimento de uma posição ou campo. Nesse sentido, o domínio autorizado da capacidade de “melhor contar histórias” dá direito aos fotojornalistas do exercício legítimo da profissão. A aptidão material e simbólica de determinadas características os tornaria “naturalmente” melhores que os outros indivíduos que tentassem desempenhar o mesmo papel. A aceitação pública do monopólio de uma profissão no mercado não é difícil de alcançar, segundo Soloski (1993, p. 93-94), principalmente se a profissão mantém um forte ideal de serviço para a sociedade. Aos olhos do público, um profissional é aquele que apresenta capacidades natas, embora seu sucesso dependa de como ele as utilize.

Considerações finais

No contexto dessas reflexões teórico-profissionais, é possível definir o repórter fotográfico e o fotojornalismo?

As posições sobre a atuação profissional mostram o desenvolvimento de dois movimentos contrários: um deles assimilou a noção do fotojornalista como testemunha ocular da história a partir de uma vertente positiva, sobretudo, pela ligação estreita com os processos técnicos e analógicos da fotografia; o outro entende que a atividade, na ruptura com tal modelo, tenta extrapolar o apego ao índice a partir da exploração das potencialidades virtuais. Ambos refletem modos diferenciados de compreensão da atividade, mas deixam marcas profundas em como a percebemos até hoje.

Seguindo este percurso, observamos que o pensamento sobre o fotojornalismo encontrou alicerces nos modos de vida estabelecidos na modernidade e, mesmo com a introdução de teorias e tecnologias contemporâneas, os impactos no ofício não indicaram, precisamente, uma ruptura integral com o passado, mas novas apropriações e articulações²⁴. Contra o “ataque” emergente dos amadores com seus aparelhos celulares cada vez mais potentes e conectados, a experiência e a polivalência parecem ser os sustentáculos últimos dos profissionais da fotografia jornalística.

Nestas condições de possibilidade, a emergência da diferença entre testemunho e constructo; entre documento e estratégia de consumo, que resumem o deslocamento dos signos do positivismo a um modo complexo de visibilidade, incidem muito pouco sobre a fotografia jornalística coetânea que mantém uma estreita relação com a objetividade a partir de um processo historicamente construído e sustentado pelo próprio campo jornalístico, o que justificaria a permanência da mesma na mídia. Mexer nisso foi, para muitos, o estopim de uma crise pressentida desde o advento da televisão e responsável pelo enfraquecimento do produto e da atividade fotográfica. Numa perspectiva mais otimista, o rompimento com o realismo foi o grande propulsor para o desenvolvimento de novos regimes de visibilidade, novos modos de produzir e consumir imagens, além de alterar as condições de trabalho na imprensa.

Isso posto, vimos surgir movimentos provenientes do mercado, das empresas, da academia e dos próprios jornalistas

incentivando a maior intervenção artística e amadora no fotojornalismo. Mas a revisão conceitual a partir das reflexões dos teóricos da área revelou que as adesões poucas vezes ultrapassaram o plano discursivo. O estado da arte iniciado aqui tem como mérito primeiro dissipar a ilusão de um consenso sobre a especificidade e os rumos da atividade fotojornalística na imprensa após a incorporação das tecnologias digitais ao problematizar os textos disponíveis sobre o tema, além de abrir espaço para reflexões sobre o saber e as práticas fotojornalísticas.

Podemos dizer, portanto, que o fotojornalismo se configura, sobremaneira, em objeto de disputa teórica, cuja revisão a torna tão clara quanto turva, exigindo, por parte do pesquisador, um esforço epistemológico a partir do zero. Em nosso entendimento, as mudanças percebidas no campo fotojornalístico não devem ser encaradas como evolutivas, pois não obedecem a uma cronologia específica. Pertencem a conjunturas pouco seguras, anacrônicas, de rupturas, mas também dependem da conservação de modelos anteriores. Antes de colocar as coisas em seu lugar, as mudanças evidenciam a fragilidade do conceito de fotojornalismo. Nesse sentido, para além dos estudiosos e dos profissionais convocados para o andamento da presente pesquisa, nossa pretensão foi contribuir com uma revisão de conceitos, certamente incompleta, que ilumina as práticas fotojornalísticas como um objeto de disputa teórica.

Se, para os autores aqui convocados, o fotojornalismo é um saber e uma prática que se justifica pela eterna busca da verdade, sem necessariamente alcançá-la, o que pode ser constatado é que os profissionais que trabalham *na* e *para* a imprensa devem obedecer a códigos de conduta e direcionamento do seu trabalho a que os demais fotógrafos não necessariamente precisam submeter-se, ancorados na vertente positivista da imprensa e valorada pelo campo documental da fotografia. Tanto amadores como fotojornalistas “de carteirinha” são artistas que se expressam por meio da imagem, mas os padrões normativos que regem o ofício e a obra de um sequer precisam ser conhecidos pelo outro. Ao fotojornalista são imputadas, finalmente, atribuições responsáveis por conferir legitimidade ao campo, à atividade, ao discurso e ao *opus*: ética profissional, acuidade visual, apelo/denúncia social e método condizente com a busca da verdade.

NOTAS

- 1 Termo utilizado por José Rebelo (2006), citando André Gunther, para designar “o portador de telemóvel que encontramos no metrô de Londres, na praia do Pacífico, nas cidades assoladas pelo Katrina ou que tortura nas prisões iraquianas, é o *fotógrafo de ocasião* contemporâneo. [...] seu objetivo não se limita à família ou ao grupo dos mais chegados. Dirige-se ao universo tomado na sua globalidade. Em vez de preencher álbuns de família intervém no campo dos *media*” (REBELO, 2006, p. 23).
- 2 Soulages (2010, p. 14) pergunta: “Quem poderia pensar que a foto é uma prova?”. Para ele, uma foto não passa de um vestígio e, por essa razão, ela é poesia. A conclusão é inspirada no poema de René Char (apud SOULAGES, 2010, p. 14), que diz: “um poeta deve deixar vestígios de sua passagem, não provas. Só os vestígios fazem sonhar”.
- 3 No original: “una *impresión de realidad* que en el contexto de la prensa se traduce por una *impresión de verdad*” (Grifos do autor. VILCHES, 1987, p. 20).
- 4 São entendidos como valor-notícia ou critérios de noticiabilidade aspectos considerados pelos jornalistas na hora de selecionar um assunto ou acontecimento. Sobre isso, ver Traquina (1993, p. 44) e, especialmente, Henn (1996, p. 79). Sobre critérios específicos para o fotojornalismo, ver Giacomelli (2008) e Sallet (2011).
- 5 No original: “visión de un hombre: el reportero gráfico” (AMAR, 2005, p. 01).
- 6 No original: “El fotoperiodismo es una de las formas que puede adoptar el documentalismo”, porém “un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas [...] vinculados a valores de información o noticia” (BAEZA, 2007, p. 45).
- 7 No original: “Las ‘imagerías’ mediáticas se alimentan así de la ausencia de un ‘mapa icónico’, de un esquema clasificatorio claro que sitúe en su uso y en su contexto a los cada vez más diferentes tipos de imagen que canalizan los medios. [...] Abolición de géneros, desplazamiento de los estilos, camuflaje del emisor, disipación de

los contenidos en la línea de la espectacularidad... son factores que, sobre el implemento de la virtualidad, favorecen el desarrollo de la cultura-mosaico propensa a la saturación, al secreto y a lo efímero, caracteres éstos dominantes en la cultura de masas en la actualidad” (BAEZA, 2007, p. 19).

- 8 No original: “Qué papel juega la imagen periodística en todo este panorama?” (BAEZA, 2007, p. 14).
- 9 No original: “Necessariamente el de comparsa [*de la publicidad*]”. E completa: “[...] además, los sectores del pensamiento estético posmoderno consideran el documentalismo obsoleto y más subjetivamente aún, ‘aburrido”” (BAEZA, 2007, p. 14).
- 10 No original: “vídeo, ordenador y captura fotográfica”, estaría, segundo Fabregat, “agrietando los cimientos del fotoperiodismo moderno tal como hasta ahora lo tratábamos” (FABREGAT, 2005, p. 68).
- 11 No original: [...] cada sociedad necesita una imagen a su semejanza. [...] La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. [...] Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad (FONTCUBERTA, 2010, p. 11-12).
- 12 No original: “El eventual impacto sobre el concepto de lo fotográfico [...] suscita interrogantes sobre el tipo de relaciones que estableceran, en la práctica, las formas viejas e novas” (OSBORNE, In: GREEN, 2007, p. 75-76).
- 13 No original: “It’s all photojournalism. Telling a story with a picture, [...] recording a moment in time, the fleeting instant when an image sums up a story. Henri Cartier-Bresson called it the *decisive moment*” (HORTON, 2001, p. 14).
- 14 No original: “Photojournalism isn’t just a spot news picture made in a war in an exotic location far away. Datelines don’t change the quality of a picture. It’s also the local city council meeting, or state legislature, where members are arguing about a tax increase or a new law. It’s not just a national magazine cover picture showing

the key play from the Super Bowl. It's also the local high school team, anywhere in America, playing for the town's glory. It's not just an essay on rafting down the Mekong River in Asia. It's also people keeping cool under a water spray on a hot day in your town" (HORTON, 2001, p. 14).

- 15 No original: "At its most basic definition, photojournalism is the presentation of stories through photographs - photojournalists are journalists with cameras" (GOLDEN, 2008, p. 08).
- 16 No original: "As long as there are newspapers, current affairs magazines and web sites, there will always be a space for serious news photographs" (GOLDEN, 2008, p. 08).
- 17 No original: "Cualquier venido a menos o a más se instalaba como fotógrafo: un amanuense que se había olvidado de volver a horario un día de recaudación, un tenor de café concert desafinado, un portero aquejado de nostalgia artística, pintores malogrados, escultores fracasados afluyeron, y hasta se vio relucir a un cocinero" (NADAR, 1990 apud SORLIN, 2004, p. 110-111).
- 18 Foi preciso a chegada de uma outra geração de fotojornalistas para que o ofício conquistasse algum reconhecimento. O período entre as duas grandes guerras mundiais é considerado a "época de ouro" do fotojornalismo moderno e alguns desses fotógrafos servem ainda hoje como modelos de profissionalismo e excelência. Sobre o status deste novo fotógrafo, detentor de vasta cultura e conhecimento artístico, Sousa (1998, p. 31) vai dizer que "a par de Erich Solomon, que fazia questão em ser chamado 'Herr Doktor', uma vez que era licenciado em Direito, toda uma nova raça de fotojornalistas rompe com a ideia de que o repórter fotográfico pouco mais era do que o simples servidor [...]. Os novos fotojornalistas eram pessoas educadas, muitas vezes aristocratas ou burgueses que, embora arruinados, mantinham um elevado estatuto social, forte presença e postura".
- 19 Os dados também se encontram disponíveis no site do Sindicato dos Jornalistas do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.jornalistas-rs.org.br/index.php/registro-profissional.html>>. Acesso em: 10 maio 2015.
- 20 Ainda que não tenha sido restituída a obrigatoriedade do diploma universitário para jornalistas, as empresas jornalísticas hoje, de uma forma geral, costumam dar preferência aos profissionais

- diplomados e, em alguns casos, exigem o documento como prerequisite para a contratação.
- 21 SIMONETTI, Vera. *Fotojornalismo: notas/flashs sobre o ensino*. Texto de circulação restrita. São Paulo, 2007.
- 22 No original: “Cómo dar cuenta, entonces, de una oposición persistente entre quienes ejercen un oficio y quienes no hacen otra cosa que distraerse? (SORLIN, 2004, p. 80).
- 23 Segundo descrição disponível no site, o Garapa nasceu com o “objetivo de pensar e produzir narrativas visuais, integrando múltiplos formatos e linguagens, pensando a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação. [...] Desenvolvemos projetos para ambientes distintos: vamos da fotografia estática à interação multiplataforma, do vídeo à instalação site specific. Produzimos e dirigimos filmes institucionais, publicitários e documentários; desenvolvemos plataformas multimídia, ensaios fotográficos e exposições. A Garapa foi fundada em 2008 pelos jornalistas e fotógrafos Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e Rodrigo Marcondes, e hoje conta com uma extensa rede de parceiros e colaboradores” (GARAPA, 2015). Disponível em: <<http://garapa.org/quem-somos/>>. Acesso em: 12 maio 2015.
- 24 “No preciso momento em que a convergência também aponta para os dispositivos, onde câmeras de fotografar também gravam vídeos, cabe perceber um curioso fato: a grande parte dos fotógrafos que passam a realizar filmes, geralmente exercitam o gênero documental. Não à toa. Mais que uma opção, é uma sintonia com uma leitura da realidade” (SILVA JÚNIOR, 2012, p. 46).

REFERÊNCIAS

- ALONSO, André Deak. **Novos jornalistas do Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2011, 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes, ECA-USP, São Paulo, 2011.
- AMAR, Pierre-Jean. **El Fotoperiodismo**. Buenos Aires: La Marca, 2005.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

CASTELLANOS, Ulises. **Manual de Fotoperiodismo**: retos y soluciones. México: 2003.

CHAVES, Ricardo. Fotojornalismo. In: ACHITTI, Luiz Eduardo Robinson (Org.). **Ensaio sobre o Fotográfico**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998, p. 63-65.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DENHAM, Robert D. Introdução à edição canadense. In: FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, p. 23-103.

FABREGAT, Hugo Doménech. **La fotografia informativa en la prensa generalista**: del fotoperiodismo clásico a la era digital. Castellón: Universitat Jaume I, 2005, 669 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Filosofia, Sociología i Comunicació Audiovisual i Publicitat, Universidade Jaume I, Castellón. 2005.

FELIZARDO, Luiz Carlos. **Imago**. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2010.

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

FREUND, Gisèle. **A fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GARAPA. Disponível em: <garapa.org>. Acesso em: 12 maio 2015.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Critérios de Noticiabilidade e o Fotojornalismo. In: BONI, Paulo César (Org.). **Discursos Fotográficos**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. V.4, n.5, jul./dez.2008, p. 13-36.

GOLDEN, Reuel. **Photojournalism**: 150 Years of Outstanding Press Photography. 2. Ed. Londres: Carlton Book, 2008.

GREEN, David (Org.). **Qué ha sido de la fotografía?**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

HENN, Ronaldo Cesar. **A pauta e a notícia**: uma abordagem semiótica. Canoas: Ulbra, 1996.

HORTON, Brian. **Guide to Photojournalism**. 2. Ed. Nova York: Associated Press, 2001.

LÉVY-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro**: Realidade e Linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

MANUAL DE REDAÇÃO FOLHA DE S.PAULO. São Paulo: Publifolha, 2001.

PEDROSO, Elson Sempé. Reflexões sobre fotografia no jornalismo impresso. In: FELIPPI, Ângela; SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana (Orgs.). **Edição de Imagens em Jornalismo**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008, p. 40-62.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos fotográficos**. Londrina, v.2, n.2, p. 179-190, 2006.

REBELO, José. Prolegómenos à Narrativa Mediática do Acontecimento. **Trajectos** – Revista de Comunicação, cultura e Educação. n.8-9. primavera-outono de 2006. p. 18-27.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SALLET, Beatriz. Fotojornalismo: as reconfigurações do impresso para a produção on line. In: Confederación Iberoamericana de Asociaciones científicas y Académicas de la Comunicación, 2011, São Paulo (SP). **Anais CONFIBERCOM**, 2011, v. único, p. 01-13.

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

SOLOSKI, John. O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo**: questões, teorias e «estórias». Lisboa: Veja, 1993, p. 91-100.

SORLIN, Pierre. **El 'Siglo' de la Imagen Analógica**: los hijos de Nadar. Buenos Aires: La Marca, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

SOUSA, Jorge Pedro. **Estatuto e Expressividade da Fotografia Jornalística**. **Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação**, 2011. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-estatuto-e-expressividade-da-fotografia.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2015.

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

Contemporâneas, 2004.

TRAQUINA, Nelson. (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e «estórias». Lisboa: Veja, 1993.

VICENTINI, Ari; OLIVEIRA, Erivam Moraes. **Fotojornalismo**: uma viagem entre o analógico e o digital. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la Imagen Periodística**. Barcelona: Paidós, 1987.

Júlia Capovilla Luz Ramos. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos. Bolsista Capes/Proex. E-mail: jcapovilla8@hotmail.com.

Beatriz Marocco. Jornalista, pesquisadora, professora da Unisinos. E-mail: bmarocco@unisinos.br

RECEBIDO EM: 31/05/2016 | ACEITO EM: 01/09/2016