

DA FOTO À FOTOGRAFIA: OS JORNAIS PRECISAM DE FOTÓGRAFOS?

FROM PHOTO TO PHOTOGRAPHY: DOES NEWSPAPERS NEED PHOTOGRAPHERS?

José Afonso Silva Júnior¹

RESUMO.

Adotando um caso sintomático, a demissão de toda a equipe de fotógrafos do Jornal *Chicago Sun Times*, em junho de 2013, e a transferência desta tarefa para os repórteres, o texto analisa o fato de modo múltiplo: através da transição tecnológica e profissional do fotojornalismo; da progressiva desintermediação do fotojornalismo como conjunto de práticas vinculada à notícia; e pela adoção da convergência digital e sua consequente formatação do profissional polivalente, com competência flexível. Após essa discussão preliminar, aborda-se o percurso ontológico do fotojornalismo sob a hipótese destes fatores atuarem em um reposicionamento epistemológico dos repertórios envolvidos na produção da fotografia de notícia. Resultando, deste modo, em possíveis tendências que reestruturam o conceito profissional do fotojornalismo e do fotógrafo de imprensa.

PALAVRAS CHAVE:

fotojornalismo, convergência digital, polivalência profissional.

ABSTRACT.

Adopting as a symptomatic case the collective dismissal of the entire *Chicago Sun Times* photographers staff, in June 2013, and the transfer of this task to reporters, the text examines the fact in a multiple way: through technological and professional transition of photojournalism; the gradual disintermediation of photojournalism as a set of practices linked to newsmaking, and the adoption of digital convergence and its consequent setting of multiskilled professional with flexible competence. After this preliminary discussion, it approach the ontological path of photojournalism under the hypothesis of these factors act in an epistemological replacement of repertoires involved in the

¹ Professor/ Pesquisador PPGCOM - UFPE. zeafonsojr@gmail.com. RECIFE, Brasil.

production of news photography. Resulting thus in possible trends that restructure the professional concept of photojournalism and the press photographer.

KEYWORDS:

Photojournalism, digital convergence, multiskilled professional.

APRESENTAÇÃO

Se temos um traço significativo que reestrutura a fotografia de imprensa e de notícias como produto da produção simbólica, este está alinhado, por sua vez, a um cenário que enquadra os problemas da reconfiguração dos modelos industriais da comunicação agora direcionados a novas formas de produção e seu consoante consumo cultural.

Um dado empírico que cristaliza esse momento de acúmulo de mudanças foi ilustrado no que o noticiário especializado em jornalismo e fotografia agendou em primeiro de junho de 2013. De modo inusitado, o jornal norte-americano “*Chicago Sun Times*” demitiu toda sua equipe de fotógrafos e atribuiu aos repórteres de texto a responsabilidade de fotografar e filmar suas reportagens. De um modo direto, a medida colocou na rua 28 profissionais de fotografia, alguns veteranos, com mais de 20 anos de profissão e atingiu mais 40 jornais de bairro, afiliados ao grupo. Porém, o caso do *Chicago-Sun Times* não é o primeiro. Quem idealizou e pôs em prática essa demissão em massa foi o consultor Tim Knight, que já havia feito exatamente a mesma coisa antes no *Newsday* (eliminar o departamento de fotografia).

De modo indireto, estes casos são capazes ao mesmo tempo de condensar uma série de problemas estruturais acumulados na transição entre a fotografia analógica, de produção fordista, e expandir a compreensão sobre o local da fotografia de notícia no cenário, em que as tecnologias da informação orientam arranjos produtivos flexibilizados.

TRANSIÇÃO TECNOLÓGICA E PROFISSIONAL DO FOTOJORNALISMO

A emergência de novas tecnologias da imagem, complexifica à própria concepção do meio fotográfico no entorno do que entendemos como sociedade digital. De modo geral, a sua aparição não só supõe um câmbio nos modos de construir e criar imagens. A mudança entre bases tecnológicas foi durante as décadas de 1990 e 2000 objeto de investigações centradas, sobretudo, no eixo de substituição ou transposição de práticas

a novos suportes e rotinas². Depois de duas décadas, vale observar o horizonte de problemas pelo prisma de um cenário de produção fotojornalística digital já consolidado e em interoperabilidade com outras possibilidades narrativas, produtivas, estéticas. Investigar os fenômenos que orientam mudanças estruturais já inseridas em contextos de cultura profissional, como por exemplo, a convergência, orienta a compreensão das questões com desdobramentos futuros.

Lister (1997, p. 17), há mais de 15 anos, já apontava que a inserção das imagens digitais se combinava a uma cultura impregnada fortemente por uma mistura de excesso visionário, futurologia e uma promessa utópica assente na mudança qualitativa em movimento à época. Como hoje, as rotinas profissionais eram progressivamente condicionadas por sistemas de informação. Uma das miopias deliberadas presentes no processo cristalizado do “*Chicago Sun Times*”, é assumir que, diante de uma inflação de perspectivas orientadas pelo determinismo tecnológico que oferece as excelências da imagem digital, esquece-se que a imagem fotográfica é uma tecnologia própria que se combina com o digital e também uma forma cultural.

Prosseguindo, o caso do jornal, ao vitimar os fotógrafos de modo indistinto, fá-lo segundo um enfoque “*tecnofetichista*”, “*um enfoque eufórico, exultante e repleto de um sentimento de onipotência diante de suas possibilidades ilimitadas*” (ROBINS: 1997, p. 52-53). A questão pede, portanto, um olhar sobre o caso não sob uma perspectiva linear, causal, progressiva e teleológica da adoção das tecnologias da imagem digital aplicadas à imprensa. O “*Chicago Sun Times*” não representa “uma hora certa” ou um momento de guinada. Mais que isso, acusa uma sequência de impactos desferidos e acumulados na transposição para o digital na relação entre fotografia e imprensa. Portanto, ao invés de uma transição oportuna e negociada entre os modelos industriais e digitais da fotografia, que só pode ser enquadrada teoricamente, há, na prática, a colocação de uma perspectiva triunfalista. Esta, ao seu turno, tende a oferecer fronteiras

2 Numa análise da recente produção de dissertações e teses que tem como tema a fotografia no jornalismo, podemos indicar cinco núcleos de pesquisa mais definidos em torno de delimitações mais gerais, sendo: (a) a passagem de um modelo de produção fotojornalística da tecnologia mecânica e analógica para a digital (SANTOS, 2003; BAPTISTA, 2000); (b) Estudos de casos desse processo de mudança analógico/ digital em jornais específicos (FERREIRA, 2002, GIACOMELLI, 2000); (c) implicações éticas ou estéticas presente na troca pelo digital (RISSON, 2002; RODRIGUES, 2002; MUNIZ NETO, 1999; FAVILLA, 1998; MAMEDE, 1997) (d) Recepção e usos sociais da fotografia de imprensa digital (SCHIMITT, 1999); (e) fotojornalismo e memória no contexto digital (BORGES, 1997). Numa busca no cenário internacional de pesquisas, a nucleação dos problemas em torno desses eixos também é semelhante.

ou limites entre a fotografia tradicional de base fotoquímica e a fotografia digital, como uma mudança brusca de paradigma representacional.

Estruturalmente, o rebatimento desse problema para a fotografia de notícias destaca o desconforto existente entre o encaixe de modelos de produção simbólica, que remetem à lógica industrial (tanto o jornal moderno como a fotografia analógica), com articulações já inseridas no fluxo digital. As consequências podem até não ser devastadoras, mas são inegáveis. Desse modo, três argumentos principais falseiam o discurso que justifica as mudanças apenas pelo lado do uso tecnológico. O primeiro, “da morte do fotojornalismo” (SILVA JR, 2009: 86). Se o fotojornalismo vive morrendo diante de cada advento tecnológico, com o digital não seria diferente. O segundo, que a revolução da imagem implica o nascimento de um novo regime e cultura visual. Como se mudanças na relação escópica entre homem, cultura e imagem não tivessem precedentes (CRARY, 2013). O terceiro, que a fotografia digital inaugura a pós-fotografia (FONTCUBERTA, 2010; BREA, 2010), um conceito que mascara sobretudo, a função testemunhal da fotografia, tão necessária à ontologia da fotografia de notícias. De outro modo: se há uma crise precipitada no fotojornalismo, esta se remete a uma conjuntura mais ampla, a do próprio jornalismo tradicional em movimento de transição.

É evidente que esse conjunto tecnológico agiliza processos de produção, traz a imediatividade e o baixo custo, mas não elucida uma questão renitente: o que, como e por que fotografar os fatos das notícias e como podemos gerar esse repertório visual sem o protagonismo dos fotógrafos?

De certo modo, acreditar na superação dessa questão (troca de fotógrafos por repórteres) se justifica ao aceitar a ultrapassagem de um contrato culturalmente assente. O que temos é a popularização consolidada da fotografia digital em bases sociais, com usos vernaculares (SILVA JR, 2013, p. 66), que traz a modificação de hábitos de consumo do observador. Este, ao seu modo, já está acostumado a determinados contextos de observação de fotos e tolera com mais facilidade esse tipo de imagens, feitas com câmeras de baixa resolução, celulares e sem um conjunto de gramáticas específicas do fotojornalismo. Para um modelo de trabalho determinista, nem sempre suscita como diferencial a maior densidade discursiva de uma imagem, na qual está em jogo fundamentalmente o ponto de vista que nos mostra determinada fotografia, o olhar que o fotógrafo nos oferece.

O óbvio ou não foi percebido, ou foi deliberadamente ignorado. Uma equipe de fotógrafos, dentro de uma perspectiva normativa é mais (ou deveria ser) que operadores de sistemas e rotinas para a produção de imagens sobre o cotidiano. Trata-se, portanto da capacidade de ativação de códigos que obedecem tanto ao campo da notícia, como ao da fotografia. Sousa (2004, p.65) elenca uma série de fatores visuais que são necessários à construção de sentido na imagem de notícia e, por conseguinte, à mensagem jornalística como um todo. A relação intersemiótica com o texto, a legenda, os enquadramentos, planos, composição, o foco, a relação figura/ fundo, o equilíbrio e simetria visual, o uso dos elementos morfológicos, a iluminação, o movimento, a profundidade e a contextualização espaço/ tempo, são apenas alguns pontos de ordem formal que se exercitam em um nível de especialidade da fotografia de imprensa.

Quem escreve precisa dominar as regras da gramática e ortografia. Fotógrafo amador apenas obedece *modos de usar*, cada vez mais simples inscritos do lado externo do aparelho. Democracia é isto [...] pois o fotógrafo amador crê ser o fotografar gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo (FLUSSER, 2002, p.54-55).

Desse modo, pressupor o acúmulo de funções pelos repórteres e redatores, para terem que assumir as funções fotográficas de um jornal, põe à mesa duas ordens de alternativas: a) o processo se dá de um modo intuitivo, ou de progressiva adaptação às características deste tipo de imagem; ou b) há a necessidade de investimentos em capital tanto tecnológico como cognitivo/ intelectual a fim de equiparar qualitativamente o horizonte de operações envolvido. Trata-se, portanto, na perspectiva de Flusser, de um necessário salto qualitativo, partindo de um nível de uso ferramental do aparelho fotográfico para níveis conceituais e/ ou instrumentais, atrelando-o a uma interdependência discursiva entre texto e imagem de notícia. Se, destarte, a fotografia é *gesto técnico que articula conceitos*, estes, em boa parte residentes na técnica embutida e pré-determinada nos aparelhos fotográficos, seria necessária, ao seu turno, por parte de um fotógrafo de imprensa, a habilidade de transcodificar a intencionalidade visual em conceitos, sendo capaz, de ativar elementos de linguagem visual sincronizados à notícia.

DESETERMEDIANDO O LUGAR DO FOTOJORNALISMO

Evidentemente é bastante utópico acreditar que uma mudança orientada em bases econômicas e de gestão empresarial tenha o alcance de perceber as diferenças pronunciadas

a partir desta escolha. Haverá, certamente, fotos capazes de ilustrar o enunciado da notícia. Mas, diferentemente, fotografias que destilem um padrão de qualidade de notícia, são, neste estado de coisas, um artigo prescindível.

Assumindo a fotografia como um objeto cultural, a mesma assimila as pressões e possibilidades dispostas na sociedade digital. Com a existência generalizada da conexão e produção, temos a presença de produtores e consumidores no mesmo polo da geração simbólica, interagindo diretamente na criação e circulação de conteúdos. O contato entre ambos supera modelos de intermediação, sinalizados pela indústria cultural, estruturada em torno da maximização da cadeia de distribuição que serializa e dispõe um mesmo conteúdo, por exemplo, diante de uma massa consumidora. Em paralelo, ocorre o modelo em que pessoas atuam nos papéis de produtores e consumidores sobrepondo posições, agindo como ambos, de modo desintermediado.

Os exemplos desse tipo de posicionamento são nítidos em várias formas culturais. Na última década se percebeu o desmantelamento da indústria fonográfica tal qual ela era, mas não a cadeia produtiva da música. Flexibilizaram-se os canais de produção audiovisual, sem que isso correspondesse ao fim do cinema como modo narrativo. Criaram-se alternativas ao processo editorial, com e-pubs e livros eletrônicos sem que isso acabasse com os livros. Desintermediar os canais e agentes do mercado cultural reposiciona o jogo de práticas como um todo, sem que necessariamente as formas venham a desaparecer. Compreendendo o jornal como um produto ou forma cultural, e a fotografia como um dos seus agentes de construção de sentido, é, até certo ponto, natural entender a dimensão que essas proposições colocam no teatro de práticas da profissão.

Desintermediação, sem dúvida, corresponde a um salto qualitativo com vínculos quantitativos. Ao apostar em um conjunto de dispositivos e sistemas interoperáveis que entregam ao usuário a possibilidade não só de consumir mas de propor conteúdos, gera-se um quadro em que o modelo de produção pós-fordista corresponde não mais a uma especialidade fixa. Ao contrário, já no campo profissional, a realidade tem sido focar as habilidades necessárias (o qualitativo da questão) em quadros de multihabilidades flexíveis levando a precarização de setores inteiros das redações.

A crise da demissão *ad-omni* no *Chicago-Sun Times* se justifica pela aceitação do excesso de fontes produzindo imagens, levando a uma brutal queda do poder de negociação dos fotógrafos dentro das dinâmicas dos jornais, por espaço de trabalho e também

remuneração. Assim, os canais de operação outrora estáveis, hoje se afunilam e se deslocam de lugar, física e simbolicamente, de produção, saindo de temas mais densos e que exigem maiores aportes de cobertura. É sintomático, portanto, a produção do conjunto de imagens que se destinam mais ao acompanhamento de celebridades, ao entretenimento e ao sensacionalismo, ou seja, assuntos que demandam uma formação de repertório, custo e problematização de baixo nível. Ao seu modo, há profissionais que também engoliram o caramelo envenenado do “óbvio eficiente”, conceito forjado pelo fotógrafo Hélio Campos Melo (SILVA JR, 2009). Neste, a imagem de imprensa troca a competência pela eficiência, porque ao se fazer o “óbvio eficiente”, ou seja, uma imagem funcionalizada, sabe-se que a mesma vai alcançar objetivos limitados a um universo dado.

O MODELO DE POLIVALÊNCIA PARA A FOTOGRAFIA DE NOTÍCIAS

A isso se adiciona uma característica chave: a polivalência profissional, presente nos processos de convergência e de reorganização dos modos empresariais de gestão de organizações jornalísticas. Retomando precedentes históricos, em alguns livros e manuais de fotojornalismo (NEWHALL, 2002; KOBRE, 2008), há duas imagens recorrentes, ainda do século XIX. Uma delas, a *Photographic Van*, de Roger Fenton, durante a cobertura da guerra da Criméia. Era nada mais que uma carroça puxada a cavalos com todo o conjunto de materiais de câmera e laboratório para o fotógrafo viabilizar a cobertura. A outra imagem descreve um fotógrafo, com uma mochila grande contendo todo o material para fotografar em externas. Em outras palavras, são imagens que evocam um contexto do fotógrafo, tendo que ter domínio sobre toda cadeia produtiva devido ao fato de ser nem sempre possível ter os materiais necessários ao registro das imagens.

O que atualmente está em jogo sobre o domínio operacional da atividade, é a sobreposição de duas tecnologias, dois saberes: a própria fotografia e os sistemas de informação digital. Isso modifica radicalmente o perfil de quem exerce a profissão, demandando não só de dominar os procedimentos de produção, mas de acumular saberes numa consequência lógica de desenvolvimento das tecnologias. Destarte, para ser fotógrafo de imprensa hoje, é condição necessária sobrepor destrezas profissionais e capacidade de adaptação a um fluxo de trabalho não somente digital, mas que em adição se lida com gramáticas de vídeo, textuais, sonoras, de informação, além, claro, de estabelecer alternativas de interoperabilidade entre sistemas tecnológicos e rotinas de trabalho.

A convergência de texto, áudio e vídeo em novos canais de distribuição de conteúdo, como telefones celulares e internet, acelerou a disseminação de formas discursivas acerca de um novo ideal profissional: o jornalista multimidiático, apto a produzir noticiário para veiculação em qualquer plataforma. A convergência midiática molda não apenas as práticas jornalísticas contemporâneas, mas a própria autoimagem dos profissionais (KISCHINHEVSKY, 2010).

A polivalência passa a ser um denominador comum, nada mais que uma condição precedente e necessária para se situar no mercado de trabalho. Fotógrafos em modo fordista, quer dizer, com uma única tarefa, para um único tipo de veículo, progressivamente passam a ser uma espécie em extinção com seus últimos exemplares vestigiais ainda em exercício. Em um mundo multiplataforma, multimídia, o que justificaria o profissional não ser multitarefa? (obviamente se exclui a possibilidade de multisalários!). Agora, se a partir desse quadro de mudança quantitativa na capacidade operacional irá ser gerado uma consequência de fatores qualitativos (WEISS e JOYCE, 2009), de condições de trabalho, jornadas mais amplas e remunerações mais baixas, estaríamos nos arriscando a prognosticar sobre um horizonte de externalidades laborais sem precedentes na história do fotojornalismo.

Ao assumir de modo tão duro a especialização flexível embutida sob a característica de polivalência e a atribuindo em sentido contrário, ou seja, é o pessoal da área de texto que assume funções do setor fotográfico, coloca-se para o campo profissional um dos maiores lugares-comuns que habitam a convergência tecnológica. Em tempos de aparelhos capazes de fotografar, redigir, acessar a internet, ativar redes sociais e até telefonar, surge o raciocínio distorcido de que, se o dispositivo é multimídia, o usuário que o opera também o é. O resultado dessa postura se aproxima da crítica formulada por Flusser (2002, p. 28) resultante de uma utilização dos dispositivos de modo *funcionário*. Destarte, responde apenas ao conjunto de programações disposto no aparelhos, sendo e estando na verdade, operacionalizando de modo responsivo e não crítico-criativo. Nesse sentido, a possibilidade de uma imagem de notícia, aproxima-se de uma definição de imagem-funcionária, à reboque das teses construídas textualmente, e geradas respondendo mais ao automatismo que a uma intencionalidade discursivo-visual.

DESLOCAMENTOS E ULTRAPASSAGENS ENTRE O ONTOLÓGICO E O EPISTEMOLÓGICO NO FOTOJORNALISMO

Desde o surgimento da fotografia, a mesma oscila o seu conjunto de enunciados entre dois eixos principais: os usos artísticos e os documentais (RUILLE, 2010). O último é de central importância na constituição de uma ontologia da fotografia como algo vinculado ao real e sua representação, sendo fundamental para a agregação da fotografia na imprensa do século XIX, como argumento discursivo de testemunho, veracidade e comprovação dos fatos. O contrato social no surgimento da fotografia envolve a promessa de fornecer uma imagem mais perfeita que a arte poderia produzir. O mundo poderia ser documentado objetivamente. Não por acaso, a fotografia foi denominada “lápiz da natureza” (TALBOT, 1848), ou “espelho com memória”, tendo naquele momento, poucas posturas críticas, como a de Samuel Morse, ao afirmar que a “*fotografia não é uma cópia da natureza e sim fragmentos da natureza*”.

Esse modelo de compreensão desdobra-se para o fotojornalismo ainda no século XIX, estabelecendo um contrato civil entre fotografia e imprensa, em que as imagens que se apresentam sejam verazes e objetivas. A sustentação desse viés de testemunho visual como prova sincroniza-se com a dimensão essencialista e hegemônica em um século dominado por um cientificismo e positivismo que propunha o domínio da tecnologia como diferencial produtivo e social.

Para a fotografia, isso delimita um papel ontológico àquilo sobre o qual se refere a representação das coisas e o lugar que ocupa na percepção do mundo à sua volta. Combinada ao jornal, a fotografia vem fortalecer o jornalismo como um lugar de referência, demonstrando visualmente aquilo que de outra forma poderia cair em dúvida na maneira como acontecem os fatos e como os percebemos. É Roland Barthes (1984) que sintetiza essa ontologia do fotográfico com a ideia do *isso foi*, ou seja, em algum momento um determinado conjunto de luz, espaço e tempo foi plasmado pelo dispositivo, esteve diante da câmera, portanto, ocorreu.

Evidentemente, dentro de uma perspectiva filosófica, atrelar um papel ontológico à fotografia envolve assumir que os fatos e acontecimentos ocorrem independentemente de nossa percepção através de um conjunto de dispositivos que orientam a objetividade de nossas crenças sobre um mundo exterior. Essa perspectiva era claramente hegemônica no século XIX, quando se afirma, através de uma série de metas-narrativas (a ciência, a

história, a filosofia), que as características que percebemos de um mundo exterior são atribuições dadas de algum modo a objetos, entidades, acontecimentos percebidos e, portanto, prestam-se a tornar esse mesmo mundo inteligível.

No entanto, a percepção do lugar do fotógrafo de notícias pode ser ampliada. Soulages, ilumina esta questão ao afirmar que *“o fotógrafo não é um caçador de imagens, é um perseguidor de negativos, um homo faber. Não se tira uma foto, ela é feita* (2010, p. 81). Prosseguindo, é necessário ter em conta que o componente tecnológico da fotografia atravessa a estrutura da materialidade fotográfica, ou seja, resultados visuais podem ser obtidos sem maiores elaborações no terreno conceitual. Mesmo em um grau de ingenuidade operacional, a fotografia pode não ser somente um espelho do real. Mas, naquilo que toca ao entendimento do mundo e seus fatos enquanto fenômenos, resultar na consoante interpretação e modificação dos mesmos (SOULAGES, op. Cit, p. 91). Isso suscita a emergência de vários debates sobre o lugar do fotojornalismo em manter esse contrato de colaboração com a construção visual da realidade. Certamente é um debate que agudiza a crise com fatos deflagrados, tendo como exemplo o caso do *Chicago Sun Times*³.

Assumindo a fotografia como uma categoria discursiva (ou um “texto” visual), podemos ampliar essa perspectiva ontológica da sua constituição em rumo a uma compreensão epistemológica do fazer fotográfico de imprensa. Entre as exigências que se impõem ao fotojornalismo, a veracidade e objetividade se colocam como constrangedores da elaboração do enunciado visual. Em que pese que esses mesmos princípios sejam base do jornalismo escrito, a resultante dessas exigências é diferente em cada caso. Um artigo de opinião, por exemplo, justifica-se ao lado de uma fotografia, pela afirmação que há diferentes maneiras de interpretar o mesmo fato. E mesmo opinativamente, ao adotar esse gênero textual o autor não o distorce por conta do estilo em uso. No entanto, o juízo sobre as imagens parece ser muito mais severo, permitindo muito menos variações ou tolerâncias em relação àquilo que representa.

Entre as imagens e descrições lingüísticas, há diferenças, mas, se ambas são representações de fatos, o são de modos próprios. Para o texto, não cobramos uma forte relação

3 Reforçamos que estamos abordando aqui o viés estrutural de mudanças na cadeia produtiva do fotojornalismo, sem ampliar e levar em conta o volumoso debate existente sobre as formas de manipulação fotográfica na imprensa, tema este bastante presente nas questões acerca da fotografia digital e que tem um impacto direto nos debates acerca da ontologia da fotografia.

de semelhança com os objetos, pessoas e cenários. Para a fotografia de notícia, é exatamente o contrário, ou seja, o caráter da representação tão mais eficiente é quando se aproxima da semelhança em uma relação causal. Nelson Goodman (1968, p.4-5), analisando a linguagem da arte, nos oferece uma chave para o problema ao afirmar que representação não pode ser identificada como semelhança. Essa relação seria ingênua pelo fato de assumir que uma coisa pode ser idêntica a si mesma, portanto, semelhante, sem que, portanto, seja uma representação de si mesma. Não poderia, dentro desse raciocínio, entender o binômio fato / representação como uma díade gemelar, atada pelo idêntico e passível de substituir uma por outra. Nas palavras de Soulages:

uma foto só se assemelha a uma foto, nem mesmo ao fenômeno visual visitado [...] Representar não é assemelhar-se. Isso é verdadeiro também para a fotografia: a foto representa o objeto a ser fotografado, mas não se assemelha a ele (SOULAGES: 2010, p.99-100).

Já em uma perspectiva mais atada ao conjunto de aparelhos, Flusser (2002, p. 15), indica que a resultante de uma observação da fotografia não é o mundo, “*mas determinados conceitos relativos ao mundo*”, impregnados em parte pelo conjunto de dispositivos técnicos, e em parte pelas ações dos agentes humanos. O problema que se coloca é que numa justaposição de funções entre o escrever e o fotografar (apenas para ficar em duas), modelos de elaboração representacional do fato podem borrar-se, levando para a fotografia aspectos de subjetivação da narrativa visual de modo distinto. Em outras palavras, o valor imagem e o valor notícia passam a ter agenciamentos mais porosos, mais flexíveis e menos ontológicos entre suas dinâmicas. onde a prevalência de respostas dadas pelo automatismo dos dispositivos operacionalizados, apontada por Flusser, pode ocorrer.

Prosseguindo, a situação de sobreposição de tarefas implica diretamente a mudança de certa economia da atenção visual diante do fato. Mesmo em coberturas mais frias, como entrevistas e declarações públicas, por exemplo, as fotografias surgem nas interjeições, nos silêncios, nas expressões faciais. Exige-se para isso, um modo de interação fotógrafo - cena - sujeito, que se não é conflitante com o repórter - ocasião -sujeito, lhe é nitidamente diferente.

A questão possível dentro desse marco pode ser “quando haverá condições para uma representação veraz da fotografia? Sem sequer tocar nas questões da manipulação digital, o que parece claro é a sobreposição de um conjunto de saberes que elabora a ideia de representação com base n’outro conjunto de relações (o texto), que não o do

representar pela imagem. Não se trata de afirmar que a fotografia de imprensa nesse caso passe a falsear a realidade, mas tão e somente que a mesma passa a ser agenciada por um conjunto diferente de percepções e valores, ou seja, uma epistemologia que propõe diferentes códigos de operação para o fotojornalismo.

Fica mais claro, dessa forma, que o debate se aproxima do quem vem a ser a natureza da observação. Pressionando o problema para seus limites, o modo como um fotógrafo e um cientista veem, por exemplo, uma jogada de futebol é distinto. Para o primeiro, as implicações plásticas, expressivas e inerentes à regra do jogo se sobrepõem as possibilidades físicas, da mecânica dos corpos, que em tese, o segundo privilegia. Mesmo tendo experiências de olhar, a mesma observação, a percepção do mesmo acontecimento é distinta.

Retornando ao universo das redações, a tensão se coloca entre dois pontos; primeiro, um fato observado por um fotógrafo ou um repórter permanece o mesmo enquanto uma experiência dos sentidos (visual); segundo, a diferença do que veem não radica nisto, e sim, no que interpretam. Assim, podemos ter uma janela por onde explicar que o mesmo fenômeno pode ser visto, e fotografado, com repertórios da observação diferenciados, que, por sua vez, geram interpretações visuais distintas. Não se trata aqui de advogar se esta ou aquela resultante do processo possui um conjunto de enunciados com maior ou menor potencial discursivo em relação à complexidade do fato ou notícia. E sim que se coloca uma diferença interpretativa que passa a interatuar no sistema de relações entre textos e imagem.

Além dos repertórios em jogo que interagem com uma dada situação, voltando ao fotojornalismo, temos em conta que o contexto de enunciação de um acontecimento orienta em boa parte o modo como o vemos. Boa parte dos eventos retratados, possuem contextos extremamente determinados. Seja pela iluminação (no caso de shows, espetáculos), seja pelo espaço (eventos esportivos, áreas de acesso restrito), seja pelo tempo e limites institucionais (coletivas de imprensa). A lista de exemplos pode ser sem fim. Deste modo, pensar a observação é pensar um constrangimento permeado por predisposições, hábitos, interesses (GOODMAN, 1968, p. 7), que orientam a construção da informação visual de modo alinhado a algo. Em outras palavras, uma organização consistente da informação disponível. Retomando Flusser:

O fotógrafo crê estar utilizando o jornal como *medium*, enquanto o jornal crê estar utilizando o fotógrafo em função do seu programa. Do ponto de vista do jornal, quando a fotografia recodifica os artigos lineares em imagens, “ilustrando-os”, está permitindo a programação mágica dos compradores do jornal em comportamento adequado. Ao fotografar, o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se enquadrar em seu programa. De maneira que vai procurar driblar tal censura, ao contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa. Vai procurar submeter a intenção do jornal à sua (FLUSSER, 2002, p. 51).

Aí reside um conjunto de diferenças entre perceber textualmente e perceber visualmente. Amplificando, perceber textualmente e fotografar segundo esse capital de repertórios, e fotografar percebendo visualmente. Em grosso modo, seria a diferença entre foto e fotografia, sendo esta última, para fins de delimitação e precisão conceitual desse texto, a que pede justamente a recuperação e revisão tanto do papel ontológico da fotografia, como da sua atualização epistemológica que orienta a produção da fotografia de imprensa, segundo um conjunto de operações, procedimentos e conhecimentos específicos triangulados entre fotógrafo, órgão de imprensa e público.

Se isso pode ser defendido, e, se aceitamos que um conjunto de representações plural (texto e imagem) contribui para uma melhor compreensão dos fatos, ampliando o modo de elaboração simbólica do receptor da imagem, posicionamos a tendência dentro de um viés construtivista da mensagem jornalística, em que o fotojornalismo possui um papel menos burocrático do que “tirar fotos”, e sim, que se tem uma capacidade inerente de produzir conhecimento.

CONCLUSÕES E ENCAMINHAMENTOS

É possível que uma leitura desse texto possa parecer defesa de reserva de mercado. A resposta a ser feita é inverter a situação: imaginemos se o fardo de assumir uma função a mais (algo que os repórteres de texto no caso receberam “de presente”, diga-se de passagem), fosse dos fotógrafos e, de um dia para outro, eles tivessem que assumir a função de redigir as notícias? Como reagiria a comunidade de repórteres e redatores? Procuramos fugir dessa cilada, colocando, primeiro, a situação fora de um dualismo polarizado entre fotógrafos e repórteres e tentando focar atentamente no que pode emergir no novo conjunto de relações. A partir desse viés, podemos entender os problemas elencados como materializações evidentes de mudanças estruturais das prática

envolvidas, no caso o fotojornalismo. Assim, podemos compreender que a reestruturação se dá segundo quatro frentes de pressões e possibilidades, a saber:

a) A consolidação da transição cultural e tecnológica do campo da fotografia em geral e do fotojornalismo em específico que, ao passo que altera a cadeia de fluxo de trabalho, reposiciona funções e competências cognitivas engendradas no processo. Em um mundo onde são produzidas milhões de imagens por dia, a fotografia, numa visão estreita e redutora, é apenas mais um conteúdo digital que é embalado ao redor do texto. Raciocínio direto: o que acontece com toda mercadoria que passa a existir em excesso? Mas, ao falarmos de fotografia do dia-a-dia, feita de modo vernacular, estamos tratando de algo muito diferente da fotografia de imprensa e de notícia. Querer transportar o que acontece no geral, para o específico de uma profissão é uma nítida operação limitada pelo aspecto da determinação tecnológica, que compreende a fotografia, mais como forma que como enunciado discursivo. Isso pode ser compreendido pelo viés econômico de racionalização de custos e demandas editoriais redutoras; por um divórcio da interdependência entre texto e imagem como componentes da qualidade editorial; e por largas parcelas de negligência da fortuna histórica do fotojornalismo. Isso representa não somente a troca de bases materiais e físicas de interoperabilidade da imagem com outros sistemas e subsistemas editoriais, mas também mudanças de ordem qualitativa, como a aquisição de novas gramáticas pelo campo da fotografia, e a ampliação das alternativas de produção visual da notícia;

b) A desintermediação da produção como movimento da produção simbólica que para o fotojornalismo aponta tanto para a adoção de práticas emergentes de um capitalismo de acumulação flexível, como a desregulamentação da presença e do papel institucional do fotógrafo de imprensa através, por exemplo, de êmulos como o frila-fixo, o leitor-fotógrafo e congêneres. A questão pontual é que se temos o excesso de imagens digitais, há, na contrapartida, a possibilidade de termos um fotojornalista que pode estar em 200, 250 ocasiões de cobertura por ano, cobrindo pautas de modo sistemático, regular e capaz de gerar boas imagens. Na contraparte, um repórter-cidadão faz 1 ou 2 fotos, com sorte, sob o ponto de vista de noticiabilidade, jornalisticamente boas. Portanto, fora dos aspectos puramente econômicos e de gestão não há competição. São posturas e epistemologias diferentes diante dos fatos;

c) No processo de reorganização dos jornais em cenários de convergência, a polivalência profissional, dada a partir da acumulação de funções que envolvem trabalhar múltiplas

linguagens (texto ,vídeo, gráficos, sons), a fotografia está longe de ser uma exceção no sofrer de consequências. Pelo contrário. A justificativa para uma opção de travestir repórteres em fotógrafos está baseada numa ordem financeira, em que os departamentos de fotografia dos jornais sempre foram estruturas caras e onerosas, e pelo fato de, atualmente, muitas das imagens mais vistas ou acessadas pertencem a circuitos de vigilância, câmeras de celulares ou amadoras, produzidas pelos leitores e cidadãos. Em um mundo de hipervigilância e hipervisibilidade, é óbvio que o fluxo de imagens produzidas por câmeras onipresentes vai compor o horizonte visual da construção da realidade em forma de notícia. No entanto, dentro de limites estritamente profissionais, o fotógrafo deixou de ser o que registra as imagens e passa a ser um analista de sistemas, capaz de lidar com um conjunto diversificado de matrizes tecnológicas atreladas, central ou tangencialmente, à produção da imagem de notícia.

Prosseguindo, temos que o processo de polivalência é um processo não-linear, que varia de modo desigual de estrutura a outra de produção, edição e consumo da notícia. A multihabilidade vem ser um fator decisivo para, no caso da fotografia, justamente na apuração pela natureza de sua prática, exigir códigos de representação da notícia. Daí, uma perda de ganho na capacidade discursiva da fotografia pode vir a ser uma das resultantes do processo. Isso pode ser alimentado ainda mais pela busca de um capital simbólico agregado, capaz de fazer diferença na conquista de maior visibilidade por este ou aquele repórter, à medida em que aceita se submeter a esse contexto de multifunção (KISCHINHEVSKY, 2010, p. 16);

d) Por fim, os três pontos revisitados acima indicam uma reorientação epistemológica do fotojornalismo. O radical *grafia* da palavra fotografia alude justamente a isso. Trata-se de compor uma linguagem, dentre outras coisas, que atua, reforça, atenua e afirma recursos visuais que influem de uma maneira ou de outra na sua construção de sentido. Isso tanto permite reconhecer razoavelmente uma fotografia de notícia como perceber a sua interdependência com outras estruturas de discurso, o texto primordialmente. É nesse sentido que, ao acumular repórteres e fotógrafos em um mesmo sujeito operacional, ativa-se um princípio de orientação do discurso visual segundo uma ordem diversa, externa ao percurso da fotografia. Em outras palavras, se é verdade que apertar um botão e gerar uma imagem é um ato cada vez mais fácil, a distância entre essa foto e uma fotografia de notícia pode ser tão grande quanto a daquele aficionado de futebol de fim de semana e um jogador profissional. É certo que a fotografia não é somente

digital em sua materialidade, e sim, na sua correspondência constituída por todos os mecanismos perceptivos e também por vetores culturais que vão determinar padrões de observação para a sociedade da informação que temos. Se a representação permite ao leitor aproximar-se “por delegação” de uma realidade ausente, a organização visual, apontada por Goodman, compõe essa relação no sentido de orientar a percepção de fatos segundo a interpretação cultural, profissional e de repertório que incorpora novas regras discursivas.

Finalizando, o jornal é uma experiência diária, regular e constante. A questão posta é clara: há um cenário que pede um reposicionamento de práticas, que agreguem e filtrem o excesso de imagens atuais. Perceber esse estado de coisas com a necessária desarticulação de equipes de fotojornalistas é uma sinalização que, ao passo que é coerente com movimentos de outras práticas culturais, apresenta-se de modo significativo ao campo do fotojornalismo. Isso não significa que a mesma resultante se dará de modo generalizado. Os processos de convergência, como o da própria história da mídia, são repletos de negociações, resistências, deslocamentos, ultrapassagens. Mas apontam para acumulações que podem, de modo localizado, reorientar o conjunto de saberes envolvidos na prática da fotografia de notícia. Assim, cabe a quem é repórter fotográfico perceber que o caminho da valorização (discursiva, profissional, organizacional, epistemológica) passa por um incremento qualitativo editorial que não ocorre de modo autônomo ou isento; e que o reconhecimento da fotografia dentro dos jornais não se dá de uma hora para a outra, e sim, numa resultante. Para essas duas possibilidades se efetivarem, é preciso engendrar uma política ampla de conteúdos, práticas, repertório e criatividade capazes de reoxigenar a cadeia produtiva da fotografia de imprensa. Assim, talvez se encontre a rota de fuga do que surge da triangulação entre a falta de recursos, a falta de modelo de gestão e a falta de reconhecimento do percurso e potencialidade do fotojornalismo. Hora de pensar e agir como o jogo será, e não como era.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. *Fotojornalismo Digital no Brasil: a imagem na imprensa da era pós-fotografia*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2000.

BARTHES, R. *A câmara Clara*. Edições 70, Lisboa, 1984.

BORGES, Adelmo de Sousa. *O virtual e a memória no novo contexto teórico da fotografia*. 1v. 152p. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. 1997.

BREA, José Luis. Imagem matéria. In: **Las três eras de La imagen. Imagen-matéria, film, e-image**. Madrid: AKAL, Estúdios Visuales. 2010.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

FAVILLA, André Luis. **A imagem híbrida: a síntese entre o universo fotográfico e o digital**. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. 1998.

FERREIRA, Soraya Venegas. **Do testemunhal ao virtual: 40 anos de fotojornalismo carioca**. 1v. 300p. Tese de Doutorado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. 2002.

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

FONTCUBERTA, J. **La Camara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **Impacto da Fotografia Digital no Fotojornalismo Diário: Um Estudo de Caso**. 1v. 105p. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. 2000.

Goodman, Nelson. **Languages of Art**. Indianapolis: Hackett, 1968.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. o discurso da convergencia inevitavel. In: EPTIC. **Revista de economia política de las Tecnologias de la Información y comunicación**. Vol XII No. 3. Setembro 2010. Disponível em < <http://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/26> > . Consultado em 23.02.2014.

KOBRE. K. **Photojournalism: the professionals' approach**. New York: Focal Press, 2008.

LISTER, M. **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Barcelona: Paidós, 1997.

MAMEDE, José Carlos. **A realidade da imagem: um estudo da visualidade a partir da fotografia**. 1v. 126p. Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. 1997.

MUNIZ NETO, Alcebiardes. **O fotojornalismo na era digital**. 1v. 238p. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - COMUNICAÇÃO. 1999.

NEWHALL, B. **História de La Fotografia**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

RISSON, Daniela. **O Fotojornalismo Muda com o Digital?** Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. 2002.

ROBINS, Kevin. ¿Nos seguirá conmoviendo una fotografia? In: **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Barcelona: Paidós, 1997.

RODRIGUES, José Luiz. **Comunicação e imagem: as instigâncias da fotografia (entre a tradição, a manipulação e a alteração)**. 1v. 222p. Tese de Doutorado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. 2002.

ROUILLE, André. Crise da fotografia documento. In: **A Fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTOS, Gianne Carvalho Soares dos. **O Fotojornalismo na Era Digital**. 1v. 114p. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. 2003.

SCHIMITT, Fernando Bohrer. **Fotografia: do analógico ao digital**. 1v. 122p. Dissertação de Mestrado. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. 1999.

SILVA JR. José Afonso. **A quem interessa a morte do fotojornalismo?** Continente Multicultural, Recife: Companhia Editora de Pernambuco - CEPE. No. 108. dezembro de 2009. Disponível em: < <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/502-artigo/4687-a-quem-interessa-a-morte-do-fotojornalismo.html> >. Acessado em: 07.03.2014.

SILVA JR. José Afonso. **Imagens Feitas para usufruto doméstico?** Continente Multicultural, Recife: Companhia Editora de Pernambuco - CEPE. No. 149. maio de 2013. Disponível em: < <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/482-visuais/8081-imagens-feitas-para-usufruto-domestico.html> >. Acessado em: 07.03.2014.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TALBOT, W. H. El lápiz de la naturaleza. [1846.] In: FONTCUBERTA, J. (org). **Estética Fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.

WEISS, A. S. e JOYCE, V.M.H. Compressed dimensions in digital media occupations: Journalists in transformation. In: **Journalism Studies**. vol 10 (5) 587-603. London: Sage Publications, 2009. Acesso via periódicos CAPES em 22.02.2011

Artigo recebido: 08 de março de 2014

Artigo aceito: 07 de abril de 2014