

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO – HABILITAÇÃO JORNALISMO**

Renata Lohmann

**A OBJETIVIDADE NO FOTOJORNALISMO
Um estudo de caso do jornal Zero Hora**

Porto Alegre – RS

2011

Renata Lohmann

A OBJETIVIDADE NO FOTOJORNALISMO

Um estudo de caso do jornal Zero Hora

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – habilitação jornalismo

Orientadora: Prof^ª Ana Taís Martins Portanova Barros

Porto Alegre – RS

2011

RENATA LOHMANN

**A OBJETIVIDADE NO FOTOJORNALISMO: Um estudo de caso do jornal
Zero Hora**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para a obtenção do título
de Bacharel em Comunicação – habilitação
jornalismo

Aprovado em: Porto Alegre, 07 de dezembro de 2011.

Prof. Dra. Ana Taís Martins Portanova Barros - orientadora
UFRGS

Prof. Dra. Virgínia Pradelina da Silveira Fonseca
UFRGS

Prof. Ms. Marina Chiapinotto.
UFRGS

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar a questão da objetividade no fotojornalismo. Para tal, primeiramente faz um estudo do que é o fotojornalismo, sua história e seus conceitos formadores. A seguir, a conceituação da objetividade no fotojornalismo é explorada, através de um histórico da evolução do pensamento humano acerca da fotografia e suas funções. Um breve histórico do jornal Zero Hora é feito, assim como de sua proposta editorial, para então se elaborar uma metodologia de análise dos escapes da retórica da objetividade no fotojornalismo do jornal. Por fim, são resumidas as principais observações tratadas no decorrer do trabalho evidenciando sobretudo a subjetividade inerente do fotojornalismo e como técnicas simples são utilizadas para tanto.

Palavras-chave: Fotojornalismo, objetividade, Zero Hora, fotografia.

ABSTRACT

This paper aims to present a study of the objectivity on photojournalism. For that, its firstly makes a study about what is photojournalism, its history and its forming concepts. Then, the concept of objectivity is explored, through a history of the evolution of the human thinking about photography and its functions. A brief history of Zero Hora newspaper is set, as its editorial proposal, so that an analisis methodoly of the scapes of objectivity retoric in photojournalism can be elaborated. Finally, it sumarizes the main points handled in this work, showing in particular the subjectivity inherent on photojournalism and how simple techniques are used for it.

Key-words: Photojournalism, objectivity, Zero Hora, photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1:	40
FIGURA 2:	41
FIGURA 3:	43
FIGURA 6:	44
FIGURA 7	46
FIGURA 8:	47
FIGURA 9:	48
FIGURA 12:	50
FIGURA 21:	51
FIGURA 23	53
FIGURA 24:	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O QUE É FOTOJORNALISMO: HISTÓRIA E CONCEITOS FORMADORES	8
3 OBJETIVIDADE NO FOTOJORNALISMO.....	18
4 ZERO HORA.....	27
4.1 HISTÓRIA DO GRUPO RBS	27
4.2 PROPOSTA EDITORIAL	30
5 ESCAPES DA RETÓRICA DA OBJETIVIDADE NO JORNAL ZERO HORA	33
5.1 METODOLOGIA	33
5.2 ANÁLISE.....	39
5.3 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	55
6 CONCLUSÕES	59
REFERÊNCIAS.....	61
ANEXOS	63

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, irei tratar a questão da objetividade no fotojornalismo. A fotografia ainda é vista pelo senso comum como uma representação fiel da realidade, e se torna muito pertinente, neste ponto, questionar como o entendimento da fotografia evoluiu até o presente e os rumos que pode tomar a partir das evoluções tecnológicas e a função do fotojornalismo na sociedade.

Tenho grande interesse por fotografia. Mais do que isso, tenho enorme interesse por técnicas analógicas de laboratório. Minha grande paixão porém é a Lomografia. A marca Lomo fabrica inúmeros modelos com os mais diversos propósitos: múltiplas lentes, rotativas em 360°, com flashes coloridos, lentes olho-de-peixe e uma infinidade de outras possibilidades. Quase todas são feitas de plástico, assim como suas lentes. Lomografia vai na contracultura atual; enquanto todos buscam câmeras fotográficas cada vez mais potentes, a Lomo cultiva o analógico, os erros de paralaxe, vinhetas e vazamentos de luz. É um olhar completamente diferente do vigente sobre fotografia.

Lomografia me fez ver as imagens de forma diferente e a me perguntar porque no fotojornalismo não havia lugar para imagens e câmeras lomográficas.

Esse, afinal, é um ponto fundamental para a fotografia hoje, o questionamento dos padrões estéticos buscados e reforçados a cada instante. Assim como se acredita que os jornalistas são isentos e imparciais ao escrever um texto, essa aura se reflete no fotojornalismo. Porém, de forma muito mais gritante, já que a própria forma de funcionamento do aparelho instiga essa crença na objetividade absoluta. É preciso se livrar dessa falácia, de forma que também no fotojornalismo se atinja mais liberdade não somente nos processos produtivos, mas a fim de se chegar a imagens que tenham muito mais a dizer do que simplesmente “isso aconteceu”, “nós estivemos”. A quebra da crença na objetividade do fotojornalismo nos levaria a uma fotografia mais pensante e questionadora. Um rumo fascinante a ser tomado em uma época que a fotografia perde seu valor para fotografias de celular, onde o digital e o virtual consomem o tempo de produção. Onde as imagens em movimento se tornam verdadeiramente a forma de

representação da sociedade. Agora, se abre o espaço para a fotografia reencontrar seu lugar como forma de representação do homem e sua sociedade.

A questão norteadora desta monografia é, resumidamente, “existe um esforço deliberado para incorporar a subjetividades nas fotografias de Zero Hora?”. Será realizada uma revisão bibliográfica sobre a história da fotografia e do fotojornalismo enfatizando os aspectos concernentes à objetividade e assim se analisará fotografias do jornal Zero Hora a fim de elencar atributos indicadores de subjetividade utilizados neste veículo.

Desta forma, este trabalho está organizado de modo a serem abordados os seguintes tópicos, de forma a atingir esses objetivos gerais e específicos:

- a) No segundo capítulo dessa monografia, será feito um breve histórico sobre o fotojornalismo, seu surgimento e sobre como a crença na objetividade da fotografia marcam sua história. Como suas funções foram formadas pelos seus usos e como o embate com as artes o levou ao seu entendimento atual;
- b) No terceiro capítulo, a questão da objetividade é aprofundada. As relações entre as evoluções técnicas da fotografia e as mudanças de pensamento da sociedade são tratadas mais a fundo, para compreendermos o embate em que se encontra o fotojornalismo e os rumos a seguir para se chegar a uma nova filosofia da imagem;
- c) No quarto capítulo, será feito um breve histórico do jornal Zero Hora, o surgimento do Grupo RBS e sua proposta editorial;
- d) No quinto capítulo, será traçada uma metodologia para indicar escapes na objetividade das fotografias de Zero Hora. Tendo em base os conceitos formulados nos capítulos 2, 3 e 4, uma série de indicadores será enumerada para demonstrar as formas sob as quais Zero Hora demonstra subjetividade;
- e) Por fim, no sexto capítulo, apontarei as conclusões atingidas através das análises das fotografias sobre a objetividade no fotojornalismo de Zero Hora.

2 O QUE É FOTOJORNALISMO: HISTÓRIA E CONCEITOS FORMADORES

O fotojornalismo surge a partir do momento em que a fotografia é desenvolvida como mecanismo de reprodução da realidade visual. As fotografias passam a ser utilizadas a partir de meados do século XIX nas primeiras publicações ilustradas europeias, para transmitir informações úteis (de valor jornalístico) conjugando imagem e texto (SOUSA, 2000). Sua finalidade primordial é informar. Essas imagens ainda não eram consideradas fotojornalismo propriamente dito, já que ainda necessitavam do intermédio de desenhistas para serem publicadas nos periódicos. Nesta época, segundo Sousa (2000, p. 25) não eram raras as manipulações feitas pelos gravuristas enquanto elaboravam suas ilustrações a partir de originais fotográficos. Ainda assim, tinham a ambiciosa missão de dar testemunho do que presenciavam ao leitor, graças ao seu atribuído caráter de “realismo”. O surgimento da impressão direta é fundamental, já que, sem o auxílio de desenhistas, consegue atestar a fotografia como forma de representação que se sustenta sozinha, sem a interferência da mão humana, a não ser para disparar a foto. Segundo Sousa (2000, p.44), a base tecnológica para a impressão direta surge em 1880, com a técnica do *halftone*. Por ser uma técnica de impressão cara e por contrariar o gosto estético vigente do público, a introdução e popularização do *halftone* demorou a se concretizar e os gravuristas continuaram tendo um papel de destaque na produção de imagens por anos.

Tecnologias como a do colódio úmido, substituindo o daguerreótipo, possibilitaram grandes mudanças nos níveis culturais, de rotinas e convenções, já que a partir desse momento, se atinge maior grau de movimentação com os pesados equipamentos. Esse caráter de instantaneidade e movimentação reitera a crença de que o que era fotografado era verdadeiro – Verdade como “o plano da imanência traçado pela fotografia, onde o Real substitui o Ideal transcendente, é o território do verdadeiro fotográfico” (ROUILLÉ, 2009, p.60). A ação do objeto passa a ser “congelada” instantaneamente: a imagem não mentiria. Além disso, a tecnologia do colódio úmido e seu processamento negativo-positivo possibilitam a infinita reprodução das imagens, distanciando, já em princípio, a fotografia das artes. Mesmo possibilitando maior flexibilidade na movimentação do fotógrafo, a utilização do colódio úmido gera outros problemas, já que a foto precisava ser feita com a emulsão úmida sobre a chapa, e

revelada antes de secar. Isso trazia a necessidade de um laboratório móvel: o fotógrafo continuava de alguma forma preso ao ser pesado equipamento.

A história da fotografia, seu desenvolvimento técnico e a evolução da relação humana com a imagem estão intimamente ligados com as guerras e conflitos dos séculos XIX e XX. A guerra é um tema sedutor para as pessoas, e já era tema dos grandes pintores. A fotografia tem a missão de mostrar a guerra por dentro, direto dos campos de batalha, sangue e suor diretamente para o conforto do lar do leitor. A Guerra da Criméia (1854-1855) foi a primeira registrada pela fotográfica de Roger Fenton e publicada através de gravuras. Fenton passa a ser considerado o primeiro repórter fotográfico (SOUSA, 2000). Porém, devido à tecnologia arcaica e à censura do próprio fotógrafo, Fenton não se aproxima muito dos campos de batalha, e sua visão da guerra é limpa, sem imagens que mostrem o sangue, os horrores e as perdas humanas.

Com limitações técnicas semelhantes às de Fenton, Mathew Brady fotografa a Guerra da Secessão Americana (1861-1865). Nessa cobertura, percebeu-se o poder de persuasão e carga dramática que a fotografia possuía em detrimento da pintura devido a seu caráter de realismo e verossimilhança. Para tanto, era preciso estar próximo dos acontecimentos. Para vencer a concorrência, era preciso ser veloz, trazer as imagens em primeira mão. Pela primeira vez, os fotógrafos arriscam suas vidas estando mais próximos das batalhas.

Outro fator técnico importante para o caráter imediato da fotografia são as emulsões mais sensíveis à luz e equipamentos menores. Em 1884, George Eastman e W. Walker desenvolvem a primeira película fotográfica em tira, que era muito mais leve e manipulável que as chapas de vidro ou metal. Em 1888 Eastman inventa a primeira câmera Kodak, promovendo o uso massivo e democrático da câmera fotográfica. Com o slogan “Você aperta o botão. Nós fazemos o resto”, qualquer um é capaz de fotografar; os complexos e pesados aparelhos fotográficos não são mais necessários, assim como conhecimentos de laboratório fotográfico.

No Brasil, é possível perceber que as tendências técnicas se desenvolvem da mesma forma que na Europa e nos Estados Unidos, porém, com um pequeno atraso. O primeiro periódico ilustrado com fotografias a ser publicado no Brasil é a Revista da Semana, publicada em 1900. Em 1908 é criada a revista Careta e em 1914 a Fon-Fon. Essas eram publicações tradicionais que acabaram por se adaptar ao novo padrão de associação texto-imagem (MAUAD, 2004).

Em 1928, O Cruzeiro é lançado, e é um marco na história das publicações ilustradas brasileiras. Ela assume os modelos internacionais de revistas como a Life e com isso impulsiona as outras publicações a se adequarem a um padrão de qualidade fotográfica maior. Tinha em seus princípios básicos o papel do fotógrafo como testemunha ocular e a ideia de que a fotografia podia elaborar uma narrativa linear dos fatos. Mauad credita à David Nasser e Jean Manson o crédito de primeiros fotojornalistas brasileiros.

As revistas ilustradas brasileiras procuravam ressaltar o ineditismo, a autoria do fotógrafo e a originalidade de seu trabalho para se diferenciarem da concorrência. A disposição de sequências de fotos na sua ordem cronológica era uma faceta utilizada para dar ao leitor a sensação de ser uma testemunha dos fatos. Essas sequencias formavam uma narração visual e espacial do ocorrido. (LOUZADA, 2008)

Já nos jornais diários, o Correio da Manhã (1901) começa a publicar fotografias a partir de 1902; o Jornal do Brasil (1891), a partir de 1905 e o Gazeta de Notícias (1875), a partir de 1907. A Gazeta de Notícias também é o primeiro jornal a imprimir fotografias colorizadas, depois de modernizar seu parque gráfico. Entre 1920 e 1930, as fotografias de outros países chegavam ao Brasil de avião. Nesse período, o telégrafo era utilizado para a transmissão de informações e um sistema de igual velocidade se fazia necessário para as imagens. Em 1936, o jornal O Globo moderniza seus sistemas de transmissão e recebe e publica a primeira radiofoto, fotografia que foi enviada da Europa para o Brasil por meio de ondas de radio. Esse sistema posteriormente evoluiu para a telefoto, cuja transmissão é realizada via telefone.

Em 1950, o ideal da fotoreportagem chega à sua maturidade com a revista O Cruzeiro, e em 1951, com o jornal Última Hora, se chega ao ideal de que uma boa foto de capa é garantia de sucesso de vendas.

A condição automática e técnica da gênese fotográfica atesta que, de fato, ela mostra o que existe. Segundo Souza (2000, p. 33), “a foto beneficiava também das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhes estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como ‘espelho do real””. *A fotografia como espelho do real* é a primeira de diversas posições defendidas quanto às questões de realidade da imagem (DUBOIS, 1993, p.26). Dubois conceitua que nesta posição, a fotografia é considerada mimética, uma imitação perfeita da realidade. Esse mimetismo se deve ao

automatismo do aparelho fotográfico, dando objetividade e naturalidade à imagem e coibindo a interferência da mão humana, sendo o fotógrafo mero instrumento da máquina. Essa *gênese automática* (Bazin, *apud* DUBOIS, 1993, p.35), torna a fotografia uma testemunha; somos levados a acreditar na existência do objeto fotografado. Porém, por mais que a imagem seja uma testemunha do referente, isso não significa que ela se pareça com ele. Ela atesta a existência física do objeto, mas não lhe dá sentido. Logo, seu peso real vem do fato de ela ser um traço do real, e não de sua semelhança com o real (DUBOIS, 1993, p.35).

Após a Segunda Guerra Mundial, temos a *Primeira Revolução no fotojornalismo* (SOUSA, 2000) e a conceituação da *fotografia como transformação do real* (DUBOIS, 1993). Nesse período, há uma ruptura nas fronteiras temáticas e uma evolução estética que dança entre os limites da fotografia com a arte e a expressão. Temos também uma crescente massificação da produção jornalística e a crise nas revistas ilustradas com o advento da televisão e a migração dos investimentos publicitários. Surge um embate entre a tecnologia (televisão e multimídia) e o valor documental da fotografia, que cresce progressivamente com o desenvolvimento das tecnologias de transmissão ao vivo.

Na realidade, desde os anos 70, assiste-se a uma dupla progressão: os constantes aperfeiçoamentos do dispositivo fotográfico são acompanhados do declínio paulatino do valor documental das imagens. Isso em razão da dificuldade em responder às novas necessidades da sociedade atual em relação às imagens (ROUILLE, 2009, p. 28).

Esse embate reduz a autoridade social do fotojornalismo em matéria de representação e figuração virtual do mundo.

Também é possível constatar manipulações no fotojornalismo como foto-reportagens com fotografias encenadas em *Paris Match* de Junho de 1966 (SOUSA, 2000) assim como a extirpação e acréscimo de figuras políticas nas imagens da Guerra Fria, que utilizou o fotojornalismo como pujante ferramenta política e ideológica.

Nessa mesma época surgem revistas como *Playboy* (1953), revistas de escândalos, de moda, decoração, arquitetura e fotografia, assim como a figura dos paparazzi. Esse novo tipo de imprensa constitui um dos motivos para a disseminação da foto-ilustração, a utilização da teleobjetiva e dos recursos técnicos de estúdio no fotojornalismo.

A fotografia é vista, a partir dessa revolução, como *transformação do real*, já que é considerada codificada sob os aspectos culturais, técnicos, sociológicos e estéticos. A fotografia não é mais vista como um espelho; técnicas e funções diferentes passam a ser aplicadas para evidenciar este fato. Encenações de reportagens, edição mais extremada das imagens (supressão de personagens políticos, por exemplo), lentes teleobjetivas, técnicas de campana (para “pegar” celebridades em momentos inesperados) são técnicas até então pouco ou não utilizadas que passam a ser vigentes e aceitáveis. As funções também mudam; a fotografia não serve mais apenas para registrar e documentar grandes acontecimentos, como guerras, mas para registrar coisas como o cotidiano, a rotina das celebridades, e também ensaios nus femininos (função já existente há muito tempo, mas que de clandestina passa a ser parte das novas funções da fotografia).

A partir desse momento passa a se falar em uma *verdade interior* (Diane Arbus *apud* DUBOIS, 1993, p.37). Rudolf Arnheim apresenta as Teorias da Representação, e a partir disso atesta as diferenças aparentes entre a imagem e o real: a imagem é determinada por ângulo de visão, distância do objeto e enquadramento específicos; a redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade; a transformação das variações cromáticas em gamas de preto e branco; e que o isolamento preciso do tempo e do espaço é puramente de caráter visual. É importante compreender que, segundo Dubois, “se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’” (1993, p. 40, grifo do autor). Porém, a fotografia não é evidente para qualquer receptor, é necessária a apreensão de determinados códigos de leitura para compreender a significação das mensagens. A partir desse momento, a fotografia deixa de ser entendida como transparente, inocente e realista. Ela deixa para trás o conceito de *verdade empírica* para abraçar a *verdade interior*.

Com a Guerra do Vietnã, temos a *Segunda Revolução do fotojornalismo* (SOUSA, 2002). Neste período, a televisão se torna o meio de comunicação dominante. Há um aumento do nível de vida e o surgimento de movimentos alternativos, como os hippies. Com a crise do petróleo, o nível de vida decresce, aumenta o desemprego e surge uma crise social. Na comunicação, a concorrência aumenta, acentuando os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista (SOUSA, 2002, p. 152). Isso causa um abandono da tradicional função sócio-integradora que os meios possuíam em benefício

do espetáculo e da dramatização da informação. Isso é visível nas fotografias da Guerra do Vietnã como do fotógrafo Don McCullin.

[...]um esteta do horror, ávido de denunciar o mal, que ele afirmava distinguir claramente por trás do visor. Nessas guerras, tal como em acidentes e em ocasiões dramáticas, o fotojornalismo tende a explorar os caminhos da sensibilidade, dirigindo-se frequentemente à emoção e utilizando, amiúde, a foto-choque. (SOUSA, 2000, p. 152)

Os limites éticos na estética não existem mais. Diferentemente da cobertura das guerras anteriores, nada é inaceitável para vender mais jornais e chocar e conscientizar a população sobre os horrores da guerra.

Como outros aspectos relevantes desse período, podemos salientarmos o livre acesso dos jornalistas às zonas bélicas e de conflito (como a Guerra do Vietnã), a proibição do acesso de fotojornalistas pelos militares aos conflitos seguintes devido à repercussão das imagens capturadas no Vietnã, a oferta homogênea de fotografias com as agências de fotografias, o controle dos fotojornalistas fora de cenários de guerra, a entrada da fotografia nos museus e a crescente rotinização e convencionalização da fotografia.

Além disso, a partir dos anos 80, é implementado o uso generalizado do computador para reenquadrar fotos, escurecer ou clareá-las e retocá-las de forma geral.

Parte dos documentalistas atuais não persegue, portanto, a ilusão de uma verdade universal no processo de atribuição de sentido, antes promovem no observador a necessidade de, questionando, chegar à “sua verdade”, a uma “verdade subjectiva”, o mesmo é dizer, a uma visão de mundo. A compreensão contextual dos acontecimentos leva, assim, a procedimentos assumidos, como os da encenação ficcional-interpretativa [...] (SOUZA, 2002, p. 28-29).

Rouillé (2009, p. 144) trata desse aspecto argumentando que qualquer enquadramento é inclusão ou exclusão; que qualquer ponto de vista é uma tomada de posição; que qualquer registro é construção: que informar é criar o acontecimento e representá-lo.

Essa segunda revolução traz a ideia da *fotografia como traço de um real* (DUBOIS, 1993). Apesar de a televisão estar tomando para si o valor da fotografia como atestação do real, resiste na fotografia segundo Dubois (1993, p.26) “um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração”. Essa

revolução é um processo de transição. Nos princípios anteriores, a fotografia possuía um valor absoluto. Como *espelho do real* era da ordem de semelhança (*ícone* para Pierce) e como *transformação do real*, da ordem da codificação e convenção (*símbolo* para Pierce). Agora a fotografia será considerada da ordem do *índice*, que representa a contigüidade física, o contato entre o signo e seu referente, sem a necessidade de semelhança. Isso implica que a imagem possui um valor singular ou particular, porque é determinada por seu referente e só por ele mesmo; é o traço desse real único. É importante também conceituar a noção de “isso foi”, de Roland Barthes (1984, p. 114), que diz que “Chamo de ‘referente fotográfico’ não a coisa factualmente real a que uma imagem ou signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que, não haveria fotografia”.

Dubois afirma que antes e depois da inscrição da imagem na superfície sensível, de ambos os lados existem gestos que dependem de escolhas e decisões humanas, sendo somente o momento preciso da captura da imagem completamente fora do alcance da intervenção da mão do fotógrafo. Justamente por seu princípio de testemunha, a fotografia aponta, como em Barthes, e atesta a existência do objeto, mas não o seu sentido. A foto índice nos afirma o “isso foi”, mas não nos consegue dizer “isso que diz aquilo”; a fotografia retorna ao referente, mas longe do mimetismo. A fotografia se torna inseparável do seu ato fundador: sua realidade afirma a existência física do referente, porém, nada dos diz além disso. Numa revolução onde os valores deixam de ser absolutos e passam a ser absolutamente singulares e particulares, não há limites. O referente está presente e isto basta como conexão com a realidade. O resto é absolutamente relativo. Tudo é passível de criação e intervenção.

No início dos anos 90 nos deparamos com a *Terceira Revolução no fotojornalismo* (SOUSA, 2002). Ela se liga, primeiramente, à disseminação dos programas de edição de imagem e às possibilidades de manipulação e geração computacional de imagens. Pela primeira vez a atividade é questionada no âmbito de sua relação com o real. A transmissão digital imediata também abre espaço para o aumento da pressão sobre o trabalho dos jornalistas, que têm menos tempo agora para o planejamento e execução das pautas. Surge uma nova tendência gráfica que consagra a legibilidade, permitindo as imagens de caráter meramente ilustrativo. Há também uma industrialização das rotinas de produção fotojornalística, centradas no imediatismo. Os estilos fotojornalísticos

glamour, foto-ilustração, foto-institucional, features e fait-divers ganham cada vez mais espaço, e finalmente, uma convergência entre a captação de imagens fixas (fotografia) e em movimento (audiovisual) pelo mesmo profissional. Segundo Rouillé (2009, p. 30) “Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos-domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais.”

A televisão e os meios multimídia reduziram a autoridade social do fotojornalismo em matéria de representação e figuração virtual do mundo. (SOUSA, 2002, p. 33).

Por isso importa ao fotojornalismo encontrar novos usos sociais e novas funções, que reconheçam o que, com o tempo, se tornou evidente: a dimensão ficcional e construtora social da realidade que a intervenção fotográfica aporta (SOUSA, 2002, p. 33).

Sem a autoridade de representação, surge o espaço para a liberdade criativa. Todas essas inovações trazem a necessidade de readaptação. Soulages (2010) afirma que o fotojornalismo não mostra o real, mas suprime do real o que vai contra a ideologia do veículo sobre o real. Rouillé (2009, p. 32) explica que, durante muito tempo, modernos e anti-modernos se recusam a achar um meio-termo que conciliasse máquina e homem, que admita que a arte e a fotografia não são irreconciliáveis *a priori*: uma conciliação entre arte e fotografia. Novos modelos e convenções de produção se fazem urgentes; novas rotinas produtivas, estratégias profissionais, de processamento, seleção, edição e distribuição.

Os fotojornalistas parecem estar a traçar as novas fronteiras delimitadoras e definidoras do seu estatuto e do estatuto do seu trabalho no seio das organizações noticiosas, nesta nova idade mediática cuja chegada foi anunciada a partir dos anos oitenta (SOUSA, 2002, p. 33).

O imediatismo da televisão, a internet e as redes sociais trazem a questão atual e de caráter imprescindível no fotojornalismo: é preciso questionar a natureza do fotojornalismo, seus padrões de produção, valores, e sua responsabilidade ética.

3 OBJETIVIDADE NO FOTOJORNALISMO

Já em seus primórdios, a fotografia abala a sociedade, as artes e forma do homem ver o mundo e a si mesmo. Num universo onde as representações só eram possíveis através de técnicas que dependiam de um artista, a possibilidade de um aparato produzir essa imagem automaticamente era incrivelmente sedutora. Eis que surge um dos primeiros fatores cruciais para a classificação e compreensão da fotografia no século XIX e por quase todo o século XX: ela era diferente da arte.

O embate da arte contra a fotografia era evidente; Daguerre, que desenvolve o daguerreótipo, é apoiado pela Academia das Ciências, Bayard, que faz fotografias diretamente sobre papel, pela Academia de Belas Artes (ROUILLÉ, 2009). Já nesse momento, não é vislumbrada uma possível conciliação entre arte e fotografia.

Por parte do mundo da arte, a fotografia é vista como uma ferramenta prática e útil, mas que, justamente por não possuir a influência na mão humana como a pintura, não é considerada arte. Entre outros fatores, se encontra o de a fotografia não hierarquizar nenhum objeto dentro da imagem, como um pintor poderia fazer em sua pintura. Ela é democrática. Segundo Rouillé (2009, p. 74), para os artistas, pintura e fotografia não eram compatíveis, já que na pintura existe uma semelhança interior espiritual, uma interpretação, dignos da arte, enquanto na fotografia, existe um status de *simulacro*, uma cópia cuja semelhança se dá no caráter externo, portanto, incompatível com a arte.

A fotografia também é colocada fora do campo da arte pela sua possibilidade de reprodução. Enquanto um quadro é considerado uma obra por ser uma peça única e original, a fotografia possibilita infinitas cópias, o que causa mais uma tensão entre as duas áreas.

Um quadro tradicional é um original: único e não multiplicável. [...] São os objetos que têm valor enquanto objetos. [...] A fotografia, por sua vez, é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-la. [...] Enquanto objeto, seu valor é desprezível. É o primeiro objeto pós-industrial; o valor se transferiu do objeto para a informação (FLUSSER, 2002, p. 44).

A fotografia também ganha, já no seu princípio, a qualidade da objetividade. Bazin diz que a originalidade da fotografia em contraposição à pintura reside nessa objetividade que resulta da formação automática da imagem, sem a interferência criadora do homem. “Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos de sua ausência” (BAZIN apud DUBOIS, 1993, p. 34).

O caráter de testemunha da fotografia é contíguo ao de objetividade. Já que a imagem se parece com o real, como vista de uma janela, e é feita por um aparelho que funciona automaticamente, certamente serve como uma testemunha dos acontecimentos. Sua função, assim que começou a ser utilizada nos veículos impressos, era justamente essa: não precisava dar informações adicionais à notícia, apenas servir de testemunha para o que era relatado, dar credibilidade às informações do jornal. Utilizar a fotografia nos veículos impressos também foi uma inovação incrível: a partir desse momento, as pessoas poderia ver coisas, lugares, eventos, sem precisar sair de suas casas. Por mais que as gravuras já tivessem essa função, a fotografia era muito mais precisa. Tanto foi um aperfeiçoamento e um diferencial que os jornais faziam questão de deixar evidentes até os dados técnicos de como a foto foi capturada, escrevendo nas legendas informações como tempo de exposição, distância do objeto e condições do ambiente (LOUZADA, 2008).

Segundo Flusser, a objetividade das imagens técnicas é ilusória, aparente, pois elas são tão simbólicas quanto qualquer outra imagem (2002, p. 14). Bourdieu (apud DUBOIS, ano, p. 40) reafirma isso ao falar sobre os *usos sociais* da fotografia, que só é considerada absolutamente realista, como um espelho da realidade, como uma testemunha dos acontecimentos, porque assim foi lhe designado desde seu surgimento. A própria hostilidade com que a arte tratou essa recém nascida forma de representação levou a esse caminho. O poeta Baudelaire era um grande discriminador da fotografia e da arte, legando à fotografia o papel de memória documental do real, considerando a arte como pura criação imaginária. “Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós!” (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 1993, p. 29).

Tamanho foi o impacto da fotografia na vida do homem moderno que esse não soube muito bem o que fazer com ela. Restou para a fotografia o papel que lhe impuseram desde sua criação, do espelho da realidade, e aos fotógrafos e pensadores

visionários a função de questionar o papel legado a essa surpreendente e instigante forma de representação.

A evolução técnica da fotografia e do fotojornalismo se dão junto com as grandes guerras e conflitos dos séculos XIX e XX, bem como uma mudança nos valores e ideais do homem e sua forma de ver a fotografia e a si mesmo.

Para Dubois, nesse primeiro momento, a fotografia é definida como *espelho do real* (DUBOIS, 1993, p. 26). Ela seria a imitação mais perfeita possível da realidade devido à semelhança, à capacidade de mimetismo com os objetos reais. Nessa definição, a *gênese automática* (BAZIN apud DUBOIS, 1993, p. 35) é um dos fatores fundamentais para sua fidelidade com a realidade. A fotografia liberta a pintura e as gravuras do seu papel de representação realista.

Bazin, porém, é um dos primeiros a deslocar a questão do realismo, mesmo que de forma sutil. Ele insiste na naturalidade e objetividade da imagem fotográfica, mas diferentemente das ideias vigentes, diz que a semelhança entre imagem e objeto não é produzida necessariamente pela sua *gênese automática*. Ele não está negando o valor mimético da fotografia, mas sim dizendo que é um mero resultado. O fazer fotográfico é muito mais importante do que a imagem:

A ontologia da foto está, em primeiro lugar, nisso. Não no efeito do mimetismo, mas na relação de contigüidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível (DUBOIS, 1993, p. 35).

O realismo não está sendo negado, mas deslocado. O caráter testemunhal da fotografia vem de sua objetividade, pois há uma credibilidade na fotografia que inexistente nas pinturas. Nos vemos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, porque a fotografia o posiciona como presente no tempo e no espaço. É transferência de realidade do objeto para a imagem (BAZIN apud DUBOIS, 1993, p. 35). Seu peso vem do fato de ela ser um traço do real, e não de sua semelhança com o real.

Com esses novos conceitos, a fotografia gradualmente começa a ser definida como *transformação do real* (DUBOIS, 1993). A fotografia passa a ser agora código e desconstrução. A ideia de transformação do real é dominante no século XX e foi fortemente influenciada pelo Estruturalismo como um movimento de crítica e denúncia

da impressão de realidade das fotografias. Essa transição de definições ocorre juntamente com o que Sousa considera a *Primeira Revolução no fotojornalismo* (SOUSA, 2000). Um dos fatores históricos importantes para essa Revolução foi a Primeira Guerra Mundial. Nela, pela primeira vez, há um fluxo constante de fotografias. Isso mostra que já começam a se traçar os rumos da massificação da produção fotojornalística. A maioria das fotografias era de planos gerais e havia um esforço por parte dos fotógrafos para mostrar uma guerra limpa. A Guerra Civil Espanhola foi a primeira a ser amplamente fotografada e serviu como ensaio para as seguintes. Nela, a maioria dos fotógrafos escolheu uma posição, um lado para apoiar, atitude que antes era mascarada, escondida. Começa a se pensar em pontos de vista neste momento. É a partir da década de 1950, na Guerra da Coreia, que se começam a mostrar abertamente os horrores da guerra.

Nessa *Primeira Revolução*, há uma ruptura das fronteiras temáticas do fotojornalismo, um maior desenvolvimento da fotorreportagem. A evolução da estética cada vez mais faz confundir fotografia com arte e expressão (SOUSA, 2000). Nesse mesmo período, a fotomontagem começa a ser utilizada em temas de política, de forma a causar polêmica, especialmente na época da Alemanha Nazista. A *Candid Photography*¹, fotografia não protocolar, começa a se tornar cada vez mais recorrente. Essas mudanças de visão e valores começam a encaminhar o fotojornalismo para uma ideia de fotografia codificada, sob os aspectos culturais, técnicos, sociológicos e estéticos. Essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se chama de princípio de uma *verdade interior*. Funções diferentes começam a ser vislumbradas para o fotojornalismo, e isso faz com que as suas técnicas de produção sejam repensadas.

Com as Teorias da Representação, de Rudolf Arnheim, começa a se falar sobre as diferenças aparentes que a fotografia apresenta em relação ao real. A imagem é determinada por ângulo de visão, distância do objeto e enquadramento específicos, pela redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, pela transformação das variações cromáticas em gamas de preto e branco. O isolamento preciso do tempo e do espaço é puramente de caráter visual. Aqui de novo podemos perceber a conclusão que

¹ Candid photography é um estilo de fotografia focado na espontaneidade em detrimento da técnica apurada. Em contraste com a fotografia tradicional, a Candid Photography não é posada ou planejada; é instantânea e o fotógrafo está imerso dentro do ambiente sem ser intrusivo. Não há nenhum tipo de “perseguição” ou “tochaia”; nela o fotógrafo está dentro do ambiente com os “sujeitos” fotografados, próximo porém não escondido.

Bourdieu (apud DUBOIS, ano, p. 40), que diz que a fotografia é considerada um registro objetivo porque assim lhe foi designado desde sua criação. Analisando antropologicamente a fotografia, se chega à conclusão de que as significações das fotografias são determinadas culturalmente, que elas não são evidentes para todos os receptores e que códigos de leitura se fazem necessários para compreendê-la. A partir da percepção dessa codificação, a fotografia deixa de ser vista como representação transparente, inocente e realista em sua essência. Esse é um abalo enorme nas concepções originais da fotografia. De um espelho, uma representação perfeita do real, ela passa por um questionamento filosófico de sua ontologia, e a ser vista como uma linguagem, que depende códigos de leitura de muitos níveis diferentes para a sua interpretação. Todas essas mudanças, reflexo da nova visão da fotografia como *transformação do real*, influenciam as técnicas, produção e estética da imagem.

Temos agora terreno fértil para uma *Segunda Revolução do fotojornalismo* (SOUSA, 2000) surgir. Com o desenvolvimento de melhores tecnologias de captação e transmissão, cada vez mais a televisão toma o espaço da fotografia como representação da realidade. Para Sousa, a televisão reduz a autoridade do fotojornalismo como representação virtual do mundo. Sem essa responsabilidade, a fotografia tem espaço para a criatividade e para testar seus limites.

Neste mesmo tempo, a Guerra do Vietnã e o movimento hippie estão intimamente ligados. Os fotojornalistas entram nas linhas de frente das batalhas, junto com os soldados. Nunca antes se teve uma proximidade tão grande com os horrores da guerra (SOUSA, 2000). A exposição se transforma em uma invasão da privacidade, um apelo para a sensibilidade do leitor, um choque de realidades (a guerra no outro lado do mundo, o conforto do lar). As fotografias funcionam como uma denúncia contra o governo norte-americano, os fotógrafos se libertam da censura, tudo é permitido para chocar (SOUSA, 2000).

Há também um crescente número de agências de fotografia sendo criadas, o que implica no aumento da rotinização da produção. A concorrência cresce vertiginosamente, o que acentua os aspectos negativos das concepções do jornalismo sensacionalista (SOUSA, 2002, p. 152). A roteirização da reportagem (DUBOIS, 2009) entra nas rotinas de produção dos fotojornalistas graças à concorrência desenfreada. Há uma mudança de postura por parte dos fotógrafos e editores. Com as extremas

mudanças no mercado, a construção das fotografias se torna aceitável visando a maior lucratividade. É uma completa inversão de valores e de postura ética até então vigentes.

A roteirização rompe, então, com um regime de verdade, o da reportagem, que durante muito tempo se apoiara nas noções de imagem-ação, de contato direto com o real, e de registro, em vez do culto ao referente e ao instantâneo. Os acontecimentos ocorrem, o fotógrafo capta-os ao vivo, sem intervir e sem modificá-los: esta era a verdade da reportagem, diante da qual a representação levanta naturalmente o problema da falsificação. De um lado, a informação seria “capturada”; do outro, “fabricada” (ROUILLÉ, 1993, p. 144).

Rouillé afirma que essa oposição é artificial, porque se baseia na concepção de que o repórter é completamente objetivo e neutro. Todas as decisões tomadas para a captura de uma fotografia, todas, são uma afirmação de um ponto de vista, são escolhas. Ainda afirma que mais importante que os conceitos de verdade e falsificação é a passagem de um regime de verdade para outro: “A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem ‘ao vivo’, ela corresponde a um outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas” (Rouillé, 1993, p. 144).

Podemos enquadrar neste momento o que Dubois assume como *fotografia como traço de um real*. Mesmo com a fotografia livre da responsabilidade de ser a forma de representação perfeita, de atestação e testemunha, ainda assim existe na imagem uma sensação de realidade da qual não conseguimos nos livrar, mesmo sabendo dos códigos e processos envolvidos. Há uma importante transição, nesta visão, da ordem de valores: anteriormente, como *espelho do real*, era da ordem de semelhança (*ícone* para Peirce) e como *transformação do real*, da ordem da codificação e convenção (*símbolo* para Peirce), seu valor era absoluto; agora a fotografia será considerada da ordem do *índice*, que representa a contigüidade física, o contato entre o signo e seu referente, sem a necessidade de semelhança, ou seja, de valor singular, porque é definida somente por seu referente, um traço desse real único. Peirce, ao desenvolver esse conceito de índice, leva em consideração, assim como Bazin, a gênese da imagem, a natureza técnica do processo.

Barthes conceitua o que chama de “isso foi”, que é o objeto real, físico, necessário para a obtenção da fotografia. O “isso foi” é importante porque mostra a volta à questão do referente, mas longe do ideal do mimetismo. Ele confirma o caráter de testemunha da

fotografia porque atesta a existência do objeto. Porém, Barthes se fia cegamente nesse conceito, de forma extrema, a ponto de dizer que a mensagem é sem código. É pego na armadilha do referencialismo, tornando absoluto o princípio da “transferência da realidade”.

Pode-se relacionar os conceitos de Rouillé sobre roteirização da reportagem à ideia de *traço do real*. Há uma conexão física, um “isso foi”, mas ele não nos dá um significado (DUBOIS, 1990, p. 85). A fotografia é inseparável de seu ato fundador, afirmando a existência física do objeto, mas não diz nada além disso. Não porque ela é vazia e sem código, mas porque os significados são relativos, porque há potencial para criação e para interpretação que vão além da simples *gênese automática*. Como os valores agora são singulares, o fotojornalismo é *autorizado* a assumir procedimentos como o da roteirização.

Na década de 1980, a fotografia começa a timidamente invadir os museus de arte e os computadores surgem, ainda de forma tímida, sendo utilizados para retocar as fotografias. Retoques esses que são intervenções, procedimentos assumidos. Essas mudanças na produção estimulam o surgimento de uma nova onda, uma nova visão da imagem.

Chegamos a uma *Terceira Revolução do fotojornalismo* (SOUSA, 2000, p. 198). Ao assumir os procedimentos técnicos que invertem a postura ética original do fotojornalismo, chegamos ao ponto atual de debate da área.

As rotinas de produção do fotojornalismo chegaram a um ponto crítico da era da internet. Cada vez mais, é preciso mais velocidade, é crucial ser o primeiro a publicar a imagem na internet. O imediatismo torna as rotinas de produção cada vez mais doentias, entrando em um círculo vicioso. A velocidade se torna preferencial à qualidade. Cada vez mais as agências de notícias se tornam o centro alimentador de imagens. Segundo Sousa (2000, p. 201), os estilos fotojornalísticos glamour, foto-ilustração, foto-institucional, features e fait-divers ganham cada vez mais espaço, e finalmente, uma convergência entre a captação de imagens fixas (fotografia) e em movimento (audiovisual) pelo mesmo profissional.

A tecnologia das câmeras digitais e dos programas de edição de imagem são, atualmente, incomensuráveis. É possível fazer praticamente qualquer coisa com uma

fotografia. Por mais que já seja dominante o conhecimento de que o fotojornalismo não é objetivo, ainda há o embate ético que permeia a questão da edição das imagens. Até onde ir? Qual é o limite?

A invasão de privacidade também entra na pauta do debate. Com o acesso globalizado à internet, com a democratização das câmeras digitais em aparelhos celulares, não existe mais privacidade, mesmo para quem não seja uma celebridade ou pessoa pública. Há uma vigilância e mobilização de massa para a divulgação de imagens, qualquer deslize estará postado na internet. Qualquer passo em falso pode tirar uma pessoa comum do anonimato, basta um clique. Até que ponto isso é aceitável?

Com a internet, qualquer foto pode ser divulgada sem os devidos créditos do autor, editada e manipulada sem seu consentimento. A fotografia é, na sua natureza, de domínio universalmente público?

Esse é o momento de reavaliação da atividade, e do que Flusser chama de *“urgência de uma filosofia da fotografia”* (FLUSSER, 2002, p. 71). Flusser argumenta que qualquer definição exclui o homem enquanto fator ativo e livre. Urge para que toda e qualquer definição seja contestada, porque essa contestação impulsiona o pensar filosófico. Para ele, no decorrer do último século, o homem foi relegado ao setor terciário; os aparelhos (por aparelho Flusser que dizer um “brinquedo que simula um tipo de pensamento”, e neste caso especificamente, a câmera fotográfica) assumindo o trabalho, o homem que “brinca com símbolos vazios; como o interesse dos homens vai se transferindo do mundo objetivo para o mundo simbólico das informações” (FLUSSER, 2002, p. 72). Homem e máquinas se alimentam em um círculo vicioso. Onde fica o espaço para a liberdade?

Flusser afirma que o fotógrafo é o homem que já vive dentro deste totalitarismo dos aparelhos, e não obstante se considera livre. Ele seria o protótipo do novo homem. Quatro pontos-chave são arrolados em sua teoria: o aparelho é inferior ao homem e pode ser enganado; é possível introduzir o caráter humano nos programas do aparelho; as informações produzidas por estes aparelhos podem ser desviadas pelas intenções humanas; o aparelho é desprezível. Somente os fotógrafos experimentais são conscientes da práxis da fotografia, já que conscientemente tentam obrigar o aparelho a produzir imagens informativas que não estão inseridas no seu programa. Neste caso, podemos incluir a lomografia por exemplo. A lomografia se mostra como exemplo ideal

porque se funda nos quatro pontos-chaves de Flusser sem consciência disso. Primeiro e mais importante é que a lomografia é um estilo de fotografia desprezioso: suas câmeras fotográficas, quase que inteiramente feitas de plástico, são produzidas justamente para não durarem. Suas objetivas de plástico criam efeitos/defeitos de forma proposital, com vazamentos de luz, vinhetas e cores extremamente saturadas. Outro fator importante do estilo abraçado pela lomografia, e que agora está invadindo a fotografia digital, o desapego ao virtuosismo técnica. Não se busca um resultado ideal, apenas se fotografa sem expectativas já que é sabido que independente da imagem resultante, toda a fotografia é válida. Como o controle sobre as funções das diferentes câmeras é muito pequeno é o inesperado que torna o estilo de fotografar inovador. E por último, os diferentes modelos de câmeras já são construídos pensando em formas de romper com a visão natural de realidade; seja com múltiplas lentes na mesma câmera, câmeras panorâmicas em 360º, flashes coloridos ou a possibilidades de múltiplas exposições. Para Flusser, a fotografia representa a possibilidade de viver de forma livre em um mundo dominado e controlado pela tecnologia.

4 ZERO HORA

4.1 HISTÓRIA DO GRUPO RBS

Minha escolha em falar sobre o jornal Zero Hora me pareceu natural. Trabalho no Grupo RBS há cerca de um ano e meio e convivo com as rotinas diárias do jornal. Zero Hora é, desde seu princípio, um jornal que busca inovar no fotojornalismo, buscando as novas tecnologias de imagem, valorizando a produção de fotógrafos locais, tendo inclusive uma agência de notícias, a Agências RBS, que vende fotografias para jornais de fora do estado, diferentemente de outros jornais concorrentes, como Correio do Povo, que não dá destaque para as fotografias, ou O Sul, que compra a maior parte de suas fotografias de agências de notícias. Segundo a revista Meio & Mensagem, Zero Hora é o sexto jornal do país em número de circulação, atingindo os 184.663 exemplares diários, e primeiro em vendas no Rio Grande do Sul, superando o Correio do Povo, jornal concorrente, por 27.254 exemplares.

A história da Zero Hora começa muito antes de ela ser criada. Segundo Lauro Schirmer (2002, p. 22) Maurício Sobrinho Sirotsky, filho de imigrantes russos que se instalaram em uma colônia Judaica em Erebangó, no Rio Grande do Sul, nasce em 1925. Ainda menino, a família se muda para Passo Fundo, onde, nos tempos de colégio, ele já ensaiava passos como locutor de rádio. Aos 17 anos, se muda para Porto Alegre, e, depois de um teste, é contratado como locutor da Rádio Gaúcha. Em 1946, volta para Passo Fundo, onde começa a trabalhar na recém lançada ZYF-5, de Arnaldo Ballvé, seu futuro sócio. Em 1950, volta novamente para Porto Alegre, em 1953 assume o comando de seu primeiro programa.

Em 1957, com a emissora em crise, Ballvé convida Maurício a comprarem a emissora juntos, tendo como sócios seu filho Frederico Arnaldo Ballvé e o radialista Nestor Rizzo. Maurício assume a direção da rádio que, futuramente, seria a primeira célula do Grupo RBS.

Passo essencial para o Grupo foi a criação da TV Gaúcha. Segundo Schirmer (2002, p. 25) Maurício descobre informações sobre o andamento de um processo de pedido de concessão para uma emissora de televisão em Porto Alegre. A concessão era

disputada, mas, em 1959, vencida a batalha, começa a busca por recursos para a construção no Morro Santa Teresa. Em 1962, é inaugurada a TV Gaúcha. Muitas dívidas foram contraídas para a criação da TV Gaúcha e, por isso, os outros sócios do empreendimento que possuíam a maior parte da TV vendem sua parte para os donos da TV Excelsior, de São Paulo e Rio de Janeiro. Somente em 1968, Maurício e seu irmão Jayme, junto com Fernando Ernesto Corrêa, conseguem recuperar por completo o controle da TV Gaúcha.

O jornal Zero Hora começa a circular em maio de 1964. Foi criado pelo empresário Ary de Carvalho, que comprou o antigo Última Hora, fundado em 1951, que deixou de circular em março de 1964. Ary de Carvalho comprou as máquinas e equipamentos da redação, assim como tentou manter boa parte da equipe de jornalistas. Só não conseguiu manter o nome, que Samuel Wainer, criador do Última Hora, se recusou a vender (BARROS, 1999 p. 158). Com a compra do terreno na avenida Ipiranga (hoje ainda sede da redação da Zero Hora e da Rádio Gaúcha), Ary se endividou. Na época, era amigo de Maurício e convidou-o a entrar como sócio de Zero Hora, vendendo-lhe 50% do empreendimento. Compraram novas impressoras para o jornal. Na verdade, foram o segundo jornal do país a comprar impressoras off-set, depois apenas da Folha de São Paulo.

Porém o jornal não crescia. Cada vez mais endividado, e sob a pressão de Maurício, Ary acabou vendendo suas ações para Maurício em abril de 1970. Com a compra da Zero Hora, atingindo rádio, televisão e jornal impresso, é criada então a RBS – Rede Brasil Sul, tendo como sócios fundadores Maurício Sirotsky Sobrinho, Jayme Sirotsky e Fernando Ernesto Corrêa (BARROS, 1999 p. 159).

Zero Hora foi desde sua criação, um jornal no formato tablóide. Este formato era associado à imprensa sensacionalista, e somente os jornais em formato standard, como a Folha de São Paulo, eram considerados sérios. Segundo o próprio Grupo RBS, “durante alguns anos, ZH apresentou, na forma e no conteúdo, elementos que de fato se alinhavam às publicações seduzidas pelo sensacionalismo” (Grupo RBS, 2007, p. 67). Nesta época, dentre os jornais existentes no Rio Grande do Sul, Zero Hora era o quarto colocado em número de circulação. A integração da Zero Hora aos outros veículos do Grupo é que a salvou da crise, já que a rádio já possuía uma linha jornalística mais séria, e esse ideal foi incorporado ao jornal também. Com as mudanças feitas na linha editorial do jornal, em 1975 ele atinge a liderança de vendas do estado.

Um importante fato que destacava a Zero Hora desde seu surgimento, ainda como o Última Hora, era sua ligação com a vanguarda da fotografia. Segundo Louzada (2008, p. 10) para o fundador do Última Hora, Samuel Wainer, a fotografia era uma das bases do sucesso do jornal, e a grande foto da primeira página se tornaria uma das marcas registradas da publicação. Também é a primeira publicação brasileira a colocar uma foto colorida de um time de futebol na capa de um jornal. Outra inovação interessante, na época em que a televisão ainda não era transmitida no estado, foi a publicação de enormes sequências de fotos das jogadas de futebol. Wainer também reivindica para o Última Hora o pioneirismo na valorização do fotógrafo e na utilização do crédito no fotojornalismo diário no Brasil. Esses valores permaneceram durante o passar dos anos, já que faziam enorme sucesso com o público.

Zero Hora também mantinha, na década de 1970, a difícil missão de conseguir os “furos jornalísticos”. Numa época em que a velocidade e onipresença das informações da internet eram sequer sonhadas, onde os recursos eram poucos, Zero Hora mantinha longas vigílias na redação e as informações chegavam por teletipo, que era uma espécie de máquina de escrever eletromecânica para a transmissão de dados, que substituiu o telégrafo. Vários casos ficaram famosos, como em 1971 quando a Zero Hora foi o único jornal do Brasil a circular com a notícia da morte de três astronautas russos no espaço. A virada para uma linha editorial séria e os furos jornalísticos de Zero Hora contribuíram para o crescimento de sua credibilidade com o público e o consequente aumento de suas vendas. Zero Hora chegava a inclusive fretar táxis-aéreos para transportar fotografias para publicação das imagens antes de seus concorrentes, num tempo em que o jornal ainda tentava superar a crise e tinha escassez de recursos.

Hoje, segundo o site do Grupo RBS, o Grupo é uma plataforma multimídia, líder de mercado do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Possui mais de 6.000 funcionários, sendo o segundo maior empregador de jornalistas do país. Opera diretamente ou por meio de afiliação nos seguintes meios: 18 emissoras de TV aberta afiliadas da Rede Globo; 2 emissoras de TV locais; 24 emissoras de rádio; 8 jornais; 11 produtos de plataforma digital; 2 empresas de eventos; operação mobile marketing, operação segmento rural, operação segmento jovem, operação e-business, uma editora; uma gravadora; uma gráfica; uma empresa de logística; uma empresa de educação executiva e a Fundação Maurício Sirotsky Sobrinho.

4.2 PROPOSTA EDITORIAL

Em evento para todos os funcionários do Grupo RBS, em abril de 2011, foram apresentados os novos valores e estratégias da empresa, que foi chamado de “Nosso jeito de ser e fazer”. Estes valores foram agregados de forma a atingir todos os níveis da empresa como corporação, e não apenas os veículos de comunicação, que tem outros guias também como base e que serão explicados mais adiante.

Segundo o site do Grupo RBS, são seis os valores propostos para nortear a empresa: uma empresa ética e que se orgulha do que faz; gente com brilho nos olhos – relação de confiança e respeito recíprocos; um ambiente vibrante e ousado – busca da excelência, com disciplina, agilidade e simplicidade; temos compromisso com os nossos públicos – consumidores (ouvintes, leitores, telespectadores e internautas), anunciantes e usuários – toda a organização é dedicada a gerar melhores soluções para os clientes; paixão por fazer mais e melhor – compromisso com resultados consistentes no curto e longo prazos; e orgulho da nossa contribuição para o país e para a sociedade, com forte senso de responsabilidade e de pertencimento às comunidades. Os valores arrolados são: “fazer o que é certo”, “conexão com as pessoas”, “nosso coração pulsa”, “todos pelos clientes”, “realizar crescimento sustentado” e “desenvolvimento coletivo”.

A organização passa a ser completamente diferente de seus primórdios. A empresa, notadamente conhecida por ser familiar, busca aparentar modificação e adequação a padrões de um grupo, e não apenas de veículos de comunicação. Obviamente, os valores norteadores são amplos e gerais, para se adequarem a absolutamente qualquer área da empresa, passando a imagem de politicamente correta.

Porém, os valores que conduzem a redação da Zero Hora, e isto inclui a editoria de fotografia, permanecem os mesmo desde a produção de seu manual, em 1994. A respeito de ética, o manual afirma que todos os membros da redação devem ser: “Comprometidos com os valores assimilados por sociedades civilizadas e decididos a informar com isenção, responsabilidade e independência [...]” (GRUPO RBS, 1994, p.13).

No quesito imparcialidade, o manual diz que ZH não tem uma lista de assuntos vetados para publicação. Também afirma que é regra abrir espaço para todos os entrevistados darem sua versão. A motivação do repórter, ao escrever, deve ser apenas

de informar, com precisão e equilíbrio, o fato ao leitor, e se tiver algum motivo que o torne (ao repórter) parcial, deve declarar-se impedido de realizar a tarefa. Qualquer obtenção de vantagens, facilidades ou favores ao escrever uma matéria estão vetadas. Acordos com colegas ou outros veículos para a publicação ou não de algum fato não podem ser feitos por conta própria por algum profissional, e tais propostas devem ser encaminhadas ao diretor de redação ou editor-chefe.

Sobre precisão, fala-se de reprodução com fidelidade declarações ou situações testemunhadas. Usar declarações fora de contexto compromete a credibilidade do jornal, independente de prejudicar ou não o entrevistado. Esse mesmo ponto é comentado em relação à fotografia.

Em seu Guia de Ética, Qualidade e Responsabilidade Social (GRUPO RBS, 2007), o Grupo RBS apresenta sua ética editorial, afirmando que, como empresa, a RBS tenta difundir conteúdos com responsabilidade e integridade, visando o interesse público e tentando estimular o desenvolvimento social econômico, cultural e social das comunidades. Na linha editoria, busca a verdade, a independência, o pluralismo e a separação clara entre conteúdo editorial e comercial, além da distinção entre opinião e informação.

Sobre fotografia, o manual diz que só aceita correções quando houve algum defeito do equipamento de transmissão ou revelação (hoje não se usam mais equipamentos analógicos, somente equipamentos digitais). Salvo isso, Zero Hora não manipula, distorce, apaga ou corrige fotografias no todo ou em parte. Excepcionalmente, aceita-se isso quando há nítido sentido do porquê desta manipulação para efeito artístico, desde que fique claro para o leitor que houve manipulação eletrônica.

Outro ponto importante diz respeito à utilização de fotos de arquivo. ZH obrigatoriamente ressalva no crédito que a imagem é originária do banco de dados, além da data e do ano da imagem e o crédito do fotógrafo. Quanto às legendas, não podem sugerir que a imagem seja atual.

Segundo o manual (1994, p. 17), uma notícia de teor negativo não pode ser ilustrada com uma imagem sem vinculação específica com o caso, para não prejudicar de forma proposital a imagem de pessoa ou instituição. Por último, ainda segundo o manual (1994, p. 17), a publicação de fotografias desagradáveis ou chocantes para o público

deve ser feita somente quando as imagens acrescentam informações à notícia, no sentido de ajudar a sociedade, e não apenas para atrair mais público, apelando para a violência e grafismo sem medida.

Nos dias em que passei acompanhei o trabalho dos fotógrafos de Zero Hora na editoria de fotografia observei que há grande abertura para criatividade e que nenhum fotógrafo possui programas de edição de imagem em seus computadores. Porém, presenciei ajustes como de saturação e contraste, assim como cortes nas imagens para reenquadrá-las. Nada muito extremista, mas mesmo assim, diferente do exposto no manual.

A ética editorial de ZH fala de uma busca de distinção entre opinião e informação. Levando em conta a revisão bibliográfica feita até aqui, pode-se afirmar que essa distinção é inadequada, já que, conforme Rouillé (2009, p. 144), qualquer escolha é uma tomada de posição. Na fotografia, tudo é criado a partir de escolhas, logo, tudo é opinião.

5 ESCAPES DA RETÓRICA DA OBJETIVIDADE NO JORNAL ZERO HORA

Nesse capítulo, será apresentada a metodologia empregada para analisar o corpo empírico, as fotografias selecionadas e a análise de alguns exemplos, assim como a discussão dos resultados obtidos.

5.1 METODOLOGIA

Para a observação de padrões e características que denunciem a presença do fotógrafo por trás das lentes e a subsequente subjetividade do fotojornalismo, serão analisadas 24 imagens do Jornal Zero Hora do período de 1º/08/2011 até 31/10/2011. O critério utilizado para a composição do corpus foi de proximidade no tempo, para observar a publicação na sua forma mais atual. As 24 imagens foram selecionadas através de uma leitura flutuante. Tratam-se de fotografias que por diferentes motivos chamavam a atenção de forma instantânea. Todas elas tinham em comum o fato de questionarem, de forma sutil ou não, o padrão estético de objetividade que é esperado pelo senso comum. O conjunto de fotografias foi selecionado dentro do primeiro caderno de Zero Hora, excluindo os cadernos temáticos. Nenhuma editoria específica foi selecionada e tanto fotos de agências de notícias quanto produções próprias dos fotógrafos de Zero Hora foram incluídas. Não foi feita nenhuma distinção entre fotolegendas e fotografias que acompanhavam reportagens, assim como também não foram excluídas fotografias de edições semanais ou de fim de semana. As únicas fotografias excluídas desta seleção foram as creditadas como divulgação.

A leitura flutuante também apontou os indicadores para as unidades de análise. Serão utilizados, concomitantemente, indicadores de conotação sugeridos por Roland Barthes, Arlindo Machado e Jacques Aumont.

Barthes (1990, p.15) elenca procedimentos de conotação que impõem um segundo sentido à mensagem fotográfica e que são elaborados nos diferentes níveis de produção da fotografia. São seis as categorias: trucagem, pose, objetos, fotogenia,

estetismo e sintaxe. Barthes explica que toda imagem (aqui ele se refere à “artes” imitativas, como fotografia, desenhos, pintura, cinema e teatro) comportam duas mensagens, uma denotada, que é o próprio *analogon*, e outra conotada, que é a forma da sociedade de interpretá-la. Para Barthes, esse código do sistema conotado é constituído por uma simbologia que é universal: retórica de época e estereótipos como esquemas, cores, grafismos e expressões. Por mais que a fotografia dê a sensação de ser um análogo do real, e portanto, que sua mensagem seria exclusivamente denotativa, essa concepção seria mítica, já que a fotografia jornalística é trabalhada, composta, escolhida dentro de padrões estéticos e ideológicos, e depois disso, ainda lida e consumida pelo público.

A *truçagem* é uma intervenção no próprio plano de denotação da imagem. Se utiliza da credibilidade do poder de denotação de uma fotografia para apresentar como denotada uma imagem que é conotada. É um procedimento no qual o fotógrafo aproxima artificialmente numa imagem duas outras que se encontravam distintas no ato da fotografia. As duas imagens separadas têm um sentido, mas quando juntas numa terceira imagem, numa montagem, assumem um novo sentido.

Na *pose*, a própria postura do modelo induz a leitura dos significados de conotação. Segundo Barthes, “[...]a fotografia, evidentemente, só é significativa porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação [...]” (1990, pg.16).

Já os *objetos* possuem significados históricos e neste processo, o fotógrafo os valoriza na composição, ressaltando a sua presença e induzindo a geração de um sentido simbólico que pode até anular a primeira visão da fotografia, induzindo associações de significações paralelas. Os objetos induzem associações de ideias ou até verdadeiros símbolos.

Na *fotogenia*, a mensagem conotada está na própria imagem “embelezada”. O fotógrafo usa recursos como enquadramento, iluminação, composição e velocidade do obturador.

No processo do *estetismo*, a fotografia se faz semelhante à pintura na sua composição ou substância visual. O fotógrafo se vale de recursos como cor, iluminação, textura, granulação, construindo assim imagens que remetem a arquétipos pictóricos, a grandes obras de arte.

Por fim, no processo da *sintaxe*, várias fotografias formam uma sequência e o significativo de conotação não se encontra mais ao nível dos fragmentos, mas sim no encadeamento das imagens, adquirindo assim, um sentido diferente do que na imagem fragmentada, sem sua sequência de ação.

É importante sublinhar que esses processos de conotação listados por Barthes não reduzem o que Dubois explica como uma *sensação de realidade incontornável*, da qual não nos desprendemos mesmo sabendo de todos os códigos envolvidos em sua produção (1993, p.26). Isso torna necessária a utilização de alguns indicadores citados por Arlindo Machado, que promovem a percepção de uma construção subjetiva da imagem.

Arlindo Machado (1984) traz outros aspectos a serem considerados na construção e leitura da fotografia, como o tempo. Em função da discrepância entre velocidade do obturador e velocidade do objeto fotografado, o fotógrafo pode se utilizar de imagens congeladas ou borradas para criar visões inéditas. Com velocidades instantâneas, paisagens plásticas que antes não eram aceitas passam a ser naturais, como pessoas congeladas no ar, em pleno movimento, ou ao contrário, borrões disformes sem nitidez. O autor afirma que os fotógrafos não sabem tirar proveito dos acidentes decorrentes dessas discrepâncias:

A verdade é que o grosso da produção fotográfica convencional, embriagada de ilusão homológica, costuma rejeitar todos esses acidentes do acaso que fazem aflorar uma paisagem bizarra, preferindo apoiar-se nos métodos elegantes da pintura figurativa [...]. É que o acidente, longe de encarnar a prova de uma objetividade "ontológica" do processo fotográfico, costuma desarticular o real ao invés de promovê-lo, pelo menos um certo estereótipo do "real" que é aquele que nos viciou a tradição figurativa (MACHADO, 1984, p.49).

Dubois também tem algo a acrescentar sobre o tempo, que corre em fluxo contínuo e infinito, porém, a fotografia detém esse fluxo com o corte abrupto do obturador, dessa forma, prendendo a imagem em uma espécie de limbo que ele se refere como *fora do tempo*. Para Dubois, a questão *do gesto do corte* é fundamental, é o movimento que ao mesmo tempo corta espacial e temporalmente a fotografia, tornando-a uma fatia única do espaço-tempo, um cortada ao vivo. Ele lembra a importante diferença do tempo entre uma pintura e uma fotografia: enquanto a pintura é produzida lentamente, traço por traço, criada e recriada na mente do artista a cada instante, a

fotografia é feita nesse único gesto de corte, independente da duração da exposição do fotograma, e que o golpe do corte é irremediável. Todo o fluxo do tempo é reduzido à um único ponto, que na imagem perdura e se repete em uma eternidade.

Outras questões importantes para Machado são a *perspectiva* e o *enquadramento*, visão partilhada por Aumont (1990). Machado fala da *perspectiva artificialis* e sua relevância para os pintores do Renascimento. Ela era vista como um sistema de representação “objetivo” e “científico”, e desta forma, completamente fiel ao espaço real. Isto porque, segundo Machado

[...] procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis “objetivas” do espaço formuladas pela geometria euclidiana. No caso, o suporte matemático parecia dar garantias de racionalidade as suas projeções gráficas (MACHADO, 1984, p.63).

A geometria perspectiva é então uma forma de projetar o espaço tridimensional em um espaço bidimensional, no caso, uma superfície plana que é a fotografia, e isso se faz através de certas regras a fim de conseguir transmitir de forma correta a noção de volumes e disposições espaciais. Com a criação da *câmara obscura* e, posteriormente, do mecanismo óptico da câmera fotográfica, que surgiram para resolver o problema da obtenção automática da *perspectiva artificialis*, a fotografia em si se torna indissociável dessa ideia de técnica de projeção. “Ao incorporar nos seus procedimentos ópticos esse código perspectivo particular, o aparelho fotográfico buscava justamente perpetuar a impressão de “realidade” que está a ele associado” (MACHADO, 1984, p.65). Ela faz, na verdade, da visão humana, uma regra de representação. Num momento em que a pintura começava a explorar novas perspectivas em que o homem não é mais o centro de tudo, a fotografia surge trazendo de volta um sistema de representação burguês. Sobre ponto de vista, Machado afirma que é da mesma natureza ideológica que o recorte do enquadramento, já que o fotógrafo se posiciona em determinado ponto, desta forma, determinando na forma da perspectiva de sua visão uma hierarquia de calores dentro do enquadramento, colocando objetos em primeiro, segundo, terceiro plano etc.

Aumont (1990, p.217) conta que a crise da perspectiva na cultura moderna se relaciona a novas concepções de espaço, que surgem com a teoria da relatividade e as geometrias não-euclidianas e que influenciam tanto a arte, como a filosofia e toda a

forma de pensamento. Insiste que considerar o olho humano como modelo e padrão de visão é uma ideologia, apesar de parecer natural.

Sobre o *enquadramento* (e neste quesito também inclui ponto de vista, ângulo de tomada e o extraquadro), Machado afirma que toda a fotografia é um recorte do visível, selecionando um campo e descartando outro. É um processo classificatório que deixa na escuridão tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação, relegando ao extraquadro. Para Aumont (1990), além disso, enquadramento também tem a ver com a composição da imagem. Para Machado, é importante que a imagem se deixe permear pelas marcas de existência da câmera e de um fotógrafo. Isso permite a percepção de um mecanismo enunciador, libertando a fotografia do fetiche do extraquadro e se abrindo para a compreensão do próprio trabalho produtor de signos. Ele afirma que toda a visão pictórica, mesmo a mais realista, não deixa de ser um processo classificatório, selecionando determinadas informações para ficarem à mostra, relegando outras ao extraquadro, e isso já enuncia uma intencionalidade. Ele, assim como os outros autores, fala da importância do que não é mostrado na imagem, que o extraquadro aponta para uma continuidade e a “simulação de um espaço infinito”, escondendo assim sua própria precariedade e fragmentação.

Dubois (1993) considera que o espaço fotográfico não é determinado ou construído, mas que é capturado ou subtraído como um bloco. O fotógrafo, diferentemente de um pintor, não pode preencher lentamente seu espaço; o faz de uma única vez, extraindo um bloco do contínuo do tempo e espaço. Esse corte evidencia que este bloco pertenciam a um conjunto maior, que ficou renegado a extraquadro. Para Dubois, o extraquadro, o que a fotografia não mostra, é tão importante para a definição do espaço quando o que está no quadro. Essa relação da existência inevitável de uma realidade “virtual” fora das margens da imagem é marcada de várias formas por sua contiguidade física com o espaço inscrito na fotografia. Uma das formas que Dubois acredita indicar o extraquadro são os *indicadores de movimento e deslocamento*, quando a imagem fica absolutamente congelada, e os movimentos ficam presos em posições que o olho humano sequer seria capaz de captar, ou os movimentos fluídos, onde os objetos deixam apenas traços, vestígios e borrões de sua presença no quadro. Para Dubois, esse extracampo coloca fora do campo o próprio tempo (sua duração crônica). Outro índice de extraquadro é o chamado *jogos de olhar*, onde o fotografado pode olhar em direção da

câmera, por exemplo, e denunciar a presença do fotógrafo, ou olhar as margens, indicando a presença de outras coisas que foram subtraídas da imagem. O último indicador listado por Dubois é o chamado *cenário*, onde portas, janelas, molduras, quadros e espelhos indicam a presença de fragmentos de outros espaços contíguos ou exteriores ao principal, quebrando assim visão plana do aparelho e mostrando uma multiplicação dos recortes. Os jogos com espelhos são os mais fascinantes representantes desse indicador, já que podem não apenas apresentar um ângulo novo de algo já presente na imagem, mas muito além disso, introduzir na imagem algo que permanecia apenas como virtual, como possibilidade, e estava completamente fora do quadro. Todavia, os espelhos não deixam de ocultar com sua opacidade um pedaço do que estava por trás dele.

Sobre composição, Dubois também acrescenta que é a articulação entre o *espaço representado* e o *espaço de representação*, e que a organização e disposição dos objetos e proporções dependem de valores plásticos complexos e culturais. Além disso, questões como a homologia de estrutura (a exigência de que o horizonte na imagem seja horizontal ou torres sejam verticais, sempre levando em consideração as estruturas de forma como o homem de pé às vés) são importantes para a compreensão do espaço representado.

Por último, temos a questão da *profundidade de campo* e do *foco*. Lembrando a *perspectiva artificialis*, é sabido que a fotografia é sempre utilizada para simular uma continuidade absoluta no espaço, do seu primeiro plano até o ponto de fuga. O foco é um dos fatores que pode causar uma ruptura na profundidade de campo, impondo uma leitura da foto, um ponto de atenção privilegiado hierarquicamente.

Com base nos quesitos apontados acima, as imagens serão analisadas para apontar como as diferentes técnicas foram utilizadas para quebrar o paradigma da objetividade ontológica no fotojornalismo. Para estudar o corpo empírico, um protocolo de análise foi formulado contendo os indicadores de conotação de Barthes e os indicadores de construção de subjetividade de Machado e Aumont. Cada fotografia será analisada separadamente considerando os indicadores: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo, sintaxe, tempo, perspectiva, enquadramento e profundidade de campo. Com base nas análises realizadas, os dados serão interpretados a fim de indicar os procedimentos e efeitos de subjetividade no fotojornalismo do jornal Zero Hora.

O modelo de protocolo utilizado no desenvolvimento da pesquisa será formatado conforme exemplo abaixo.

	Figura
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	
Profundidade de campo	

5.2 ANÁLISE

Dentre as 24 fotografias selecionadas através da leitura flutuante, 11 serão detalhadas neste subcapítulo porque representam os indicadores de conotação mais frequentes, ou então, os mais raros. O restante das imagens e seus protocolos de análise se encontram no Anexo A.

Figura 1:

ALVES, L. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 2 set. 2011. Primeiro Caderno, Informe Especial. p. 3. 1 fot., cor.

Legenda: No andar de baixo, a conexão analógica: funcionários se reúnem na reitoria da UFRGS para pedir melhores salários. Na escada, a conexão virtual: alguém conversa com o mundo a partir do seu computador.

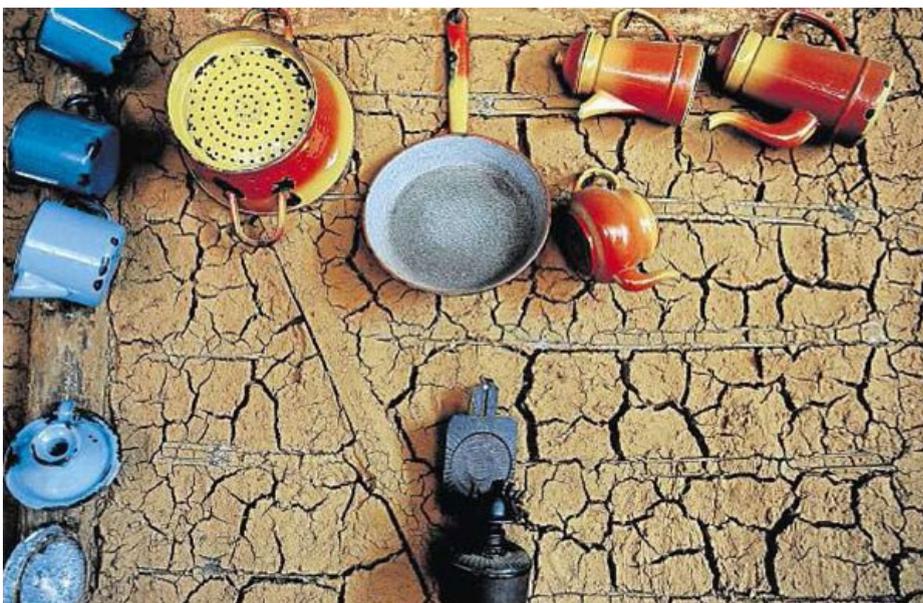
	Figura 1
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	x
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	x
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

A primeira quebra da objetividade nesta fotografia de Lauro Alves se apresenta nas categorias de perspectiva e enquadramento, processos de conotação bastante presentes na imagem. A escolha do ângulo de 90° de cima para baixo, como que flutuando sobre a cena, é fundamental. É a escolha de um ângulo de visão completamente fora do natural ao homem, que enxerga na altura do chão, geralmente no mesmo nível do objeto fotografado. Este enquadramento cria uma sensação de

observador extracorpo. O modo de os elementos da fotografia se distribuírem é agradável ao olhar, formando uma divisão de metades diagonais. Ao se seguir o caminho da escada, nos deparamos com a única figura humana da imagem, sentada como um ponto solitário na escadaria. Chegando ao nível do chão, temos várias figuras retangulares contrastando com o movimento curvilíneo. Há também uma quebra na *perspectiva artificialis*, já que a profundidade da imagem é obstruída pelo chão; não há uma profundidade de campo infinita, a imagem fica achatada e bidimensional.

A fotogenia aparece de forma discreta, com a diminuição da saturação da fotografia. Mesmo sendo uma imagem colorida, ela parece quase totalmente em escala de cinzas.

Figura 2:



VIEIRA, M. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 set. 2011. Contracapa. p. 40. 1 fot., cor.

Legenda: No telhado de capim santa-fé, nas paredes de barro e nos velhos utensílios pendurados, o piquete Laços de Sangue, um dos mais visitados do Acampamento Farroupilha, reproduz a arquitetura rústica e o modo de vida do passado campeiro.

	Figura 2
Trucagem	
Pose	
Objetos	x
Fotogenia	x
Estetismo	x
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Os *objetos* são o ponto mais importante desta fotografia. São utensílios de cozinha, canecas, escorredor, frigideira, todos de metal, desgastados pelo tempo e pelo uso. A composição *fotogênica* destes objetos é única: todas as pequenas canecas, em tons de azul, estão enfileiradas à extrema esquerda na imagem; já os objetos maiores, todos em tons de laranjas (oposto do azul na escala de cores) estão enfileirados na parte superior da imagem; absolutamente isolado de todos, está o pequeno fogareiro, que se encontra na linha diagonal de uma das ripas de madeira que compõem o fundo. Na questão do *estetismo*, o fundo da imagem se destaca: o suporte para todos estes objetos é uma parede de terra seca, com textura craquelada, atravessada por várias faixas de madeira na horizontal, além de uma vertical e uma diagonal. Todas essas faixas seguem a mesma direção que a composição dos objetos.

Por último, o enquadramento, que, por ser mais fechado, nos priva de uma contextualização do ambiente em que nos encontramos. É possível se ter uma noção apenas pelo estilo dos objetos e pelas condições da parede que os suporta, nos deixando à mercê de todo o tipo de dúvidas e conjecturas.

Figura 3:

FRANCIOSI, A. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 out. 2011. Primeiro Caderno, Geral. p. 37. 1 fot., cor.

LEGENDA: Fachada da Fundação Iberê Camargo ficará iluminada até amanhã

	Figura 3
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	x
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	x
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Nesta fotografia de Adriana Franciosi, a questão do tempo é a mais importante. O tema da imagem era a iluminação especial da fachada da Fundação Iberê Camargo, logo, uma exposição um pouco mais prolongada da fotografia se fez necessária. Desta forma, foi possível atingir na fotografia o tom marcante de rosa que iluminou o prédio, naturalmente da cor do concreto. Sem este tom de rosa, a estrutura do prédio ficaria muito semelhante à do asfalto, que se encontra na parte inferior do enquadramento.

Outra consequência importante, e a que mais nos evidencia a questão do tempo, é o traçado luminoso dos faróis dos veículos na avenida em frente ao prédio. Marcados como meteoros, eles deixam claro que esta imagem não foi feita em um instante, mas sim em um momento de tempo mais longo, já que foi possível conseguir um traçado de luz desenhado na imagem. O olho humano não é capaz visualizar a luz naturalmente dessa forma, logo, se torna evidente que o tempo de exposição da fotografia foi uma escolha do fotógrafo para criar um efeito visual. O resultado estético dessa longa abertura do obturador também pode ser considerado como *fotogenia*.

Por último, temos o enquadramento da imagem. Fugindo do centralizado, a estrutura do prédio está ligeiramente à direita na fotografia, na parte superior, dando desequilíbrio à composição. O traçado de luz dos faróis ajuda a dar muito movimento à imagem, desta forma, fazendo com que o olhar corra como que em um trilho, seguindo do fora de quadro até atingir o prédio, que é o assunto principal. O fato de a avenida estar na diagonal na parte inferior da imagem também ajuda nessa sensação de movimento.

Figura 6:



VARA, D. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 ago. 2011. Capa. p. 01. 1 fot., cor.

LEGENDA: Inter venceu o Botafogo por 1 a 0 no Beira-Rio, graças a gol do centroavante (D), o sétimo dele neste Brasileiro

	Figura 6
Trucagem	
Pose	x
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	x
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

A pose é o elemento proeminente nesta imagem de Diego Vara: os jogadores do Internacional, que acabaram de marcar um gol, comemoram, um olhando para o outro, braços abertos e receptivos; o goleiro do time adversário está de joelhos no chão, rosto abaixado e escondido, pose abatida, é engolido pela rede da goleira.

O foco também tem papel importante nessa fotografia. Enquanto os vencedores estão completamente focados, o goleiro vira um borrão sem linhas nítidas, assim como a torcida ao fundo, sendo realmente distinguível três substratos de foco na imagem separados entre si, quebrando a perspectiva da imagem, já que perdemos a sensação de fundo infinito.

O enquadramento também é um fator de conotação: na composição da imagem o goleiro ocupa quase toda a diagonal inferior esquerda, tapando inclusive metade do jogador que participou da jogada do gol. O jogador que fez o gol, porém, aparece por inteiro na imagem. A torcida foi registrada apenas do pescoço para baixo, permanecendo anônima na massa de pernas, troncos e braços.

Figura 7



ALVES, L. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 out. 2011. Geral. p. 31. 1 fot., cor. (foto de arquivo do dia 15/09/2011)

LEGENDA: Após dezenas de protestos pelo Interior, revoltosos ataram falsa bomba a boneco no coração da Capital (foto), para alguns dias depois colocar um artefato verdadeiro

	Figura 7
Trucagem	
Pose	x
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

O ponto mais marcante dessa fotografia de Lauro Alves é o desfocado. Os policiais militares que ocupam a maior parte da imagem, e portanto deveriam ser o ponto mais importante da fotografia se encontram completamente desfocados. Só é possível identificá-los como policiais militares porque o uniforme permanece distinguível mesmo sem foco. Isso sugere que o ponto mais importante não seja os policiais, e sim o boneco

que se encontra no fundo, à esquerda da imagem. O desfocado também serve para manter o anonimato destes policiais específicos, já que não são eles os focos da notícia, e sim a corporação policial de forma geral.

A pose dos policiais também é importante: um dos policiais aponta para o extraquadro, como se indicasse algum culpado ou algo importante fora da cena. Coincidentemente, mesmo estando há muitos metros de distância do boneco, seu braço, com a perspectiva, acaba apontando para ele.

Figura 8:



DIVÉRIO, R. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 out. 2011. Geral. p. 29. 1 fot., cor.

LEGENDA: Antes de mudança no tempo, nevoeiro cobriu na manhã de ontem a Lagoa do Patos, em Rio Grande

	Figura 8
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	x
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	x
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

A fotografia de Rafael Divério é complicada de compreender à primeira vista; numa passada rápida de olhos, pode parecer apenas céu e nuvens. A legenda ajuda a entender, trata-se de um nevoeiro na Lagoa dos Patos. Essa dificuldade se dá pela falta de pontos de referência: há apenas o barco no centro da foto, mas ele está distante e não é tão simples reconhecê-lo como tal. O nevoeiro é refletido nas águas, assim como as nuvens, parecendo uma continuidade: a imagem fica dividida, metade nuvens, metade céu. Esses aspectos nos levam ao enquadramento, mas também ao estetismo, já que a imagem parece uma pintura Impressionista².

Como a linha do horizonte não é aparente, graças ao nevoeiro e o reflexo na água, ficamos sem noção de perspectiva e também de profundidade de campo. A fotografia poderia tanto ter um fundo infinito quanto ser completamente achatada, já que não somos capazes de perceber sua profundidade.

Figura 9:



FREITAS, O. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 out. 2011. Esportes. p. 41. 1 fot., cor.

LEGENDA: Foto 360° mostra o estágio atual do Beira-Rio, com as obras paradas há mais de 100 dias

	Figura 9
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	X

² Impressionismo foi um movimento artístico que surgiu na pintura europeia do século XIX, cujos autores não se preocupavam mais com os preceitos do Realismo, e sim em ver o quadro como obra em si mesma.

Enquadramento	x
Profundidade de campo	

A fotografia em 360° tem sido utilizada pelo Zero Hora em diversos eventos, mas não em seus jornais impressos, somente na internet.

Esta fotografia chama a atenção especificamente porque a foto em 360° não foi tirada do centro do Estádio Beira-Rio, o que daria uma sensação de normalidade da foto; ela foi tirada da arquibancada, causando uma distorção das distâncias. Desta forma, as formas que eram retas, passam a ser curvas, no caso da cobertura das arquibancadas, que aparece na forma de um “s”. O campo de futebol também parece bem pequeno se comparado com as arquibancadas, isso porque as proporções são alteradas nesse tipo de fotografia. Isso complica a nossa compreensão da perspectiva, já que não há seleção de um espaço único para se realizar a imagem, os pontos de perspectiva de tornam infinitos, se é que são localizáveis. Isso também traz a questão do enquadramento: não existe fora de campo, porque tudo foi selecionado para fazer parte da fotografia.

Nossa percepção da realizada é desafiada a compreender as imagens em 360°, especificamente nesses casos em que a lei de proporções entre os objetos não é seguida. Como o ângulo de visão do olho humano é limitado, fica claro que houve uma intenção do fotógrafo ao fazer uma imagem em 360°; diferentemente de um enquadramento que excluir partes da cena no extraquadro, este enquadramento não excluir praticamente nada, e a inclusão de tudo também é uma escolha.

Figura 12:



BRUXEL, M. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 18 out. 2011. Contracapa. p. 56. 1 fot., cor.

LEGENDA: Escolhidas pelo seu bom rendimento escolar, 17 garotas de comunidades pobres da Capital terão uma noite especial na próxima sexta-feira, quando serão a atração principal de um baile de debutantes promovido por entidades beneficentes

	Figura 12
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Na fotografia de Mateus Bruxel, uma questão importante do enquadramento é trazida à tona: o extraquadro. A figura principal da imagem se encontra fora do enquadramento do fotógrafo; no entanto, está presente através de seu reflexo em um espelho. É uma forma de brincar com a noção de realidade. Além disso, outro fator que remete ao extraquadro é o olhar das três senhoras, que especialmente se dirige para a debutante, mas na fotografia ela se encontra no espelho, que se torna um jogo de

olhares, ainda mais porque a debutante está olhando para o fotógrafo através do espelho.

Com o espelho, temos a multiplicação de olhares. O que antes era apenas uma realidade virtual, extirpada pelo recorte do enquadramento e apenas imaginada por quem observa a fotografia, agora pode ser visualizada através de um espelho. O plano único concebido pela câmera fotográfica é quebrado. Isso torna evidente que a fotografia é um recorte, uma escolha de visão do mundo, e não o mundo em si.

Figura 21:



TRINDADE, T., ESPECIAL [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 02 ago. 2011. Informe especial. p. 03. 1 fot., cor.

LEGENDA: Informe Especial só pode lamentar. As cenas ao lado foram flagradas ontem à tarde por um fotógrafo freelancer na Praça Garibaldi, em Porto Alegre. É triste saber que elas ainda sejam registradas em 2011. Empurrando um carrinho com um bebê, a mãe arrastava o outro filho, de pouco mais de um ano, pelo braço. Alertados, policiais conduziram todos ao Conselho Tutelar.

	Figura 21
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	x
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x

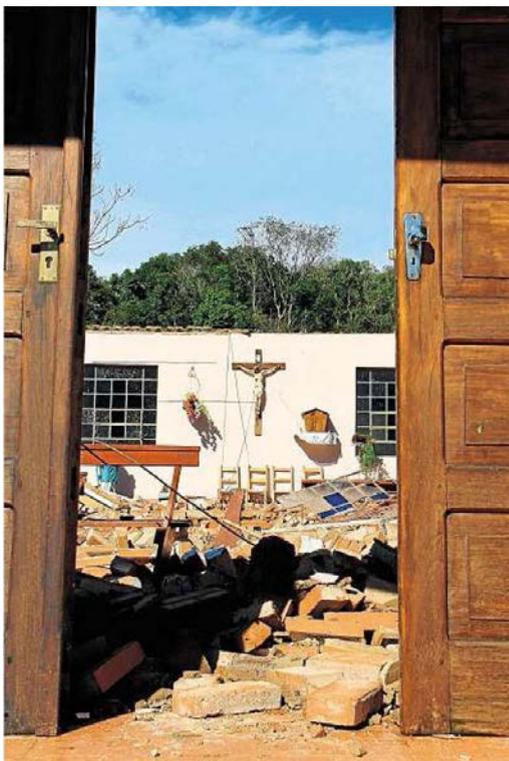
Profundidade de campo	
-----------------------	--

A sintaxe é um indicador de conotação que serve para nos trazer um conhecimento sobre o fato que não seria possível através de apenas uma imagem. Esta série de Tiago Trindade faz justamente isso: apenas uma das fotografia isoladas poderia nos dar a entender que a mãe estava segurando o filho para que não caísse no chão, ou para ajudá-lo a caminhar. Com a sequência de imagens, podemos notar que não é este o caso.

Uma série de imagens paradas denuncia a subjetividade porque não é assim que vemos o mundo, como uma história em quadrinhos. Nossa visão do mundo é de continuidade, e não um quadro-a-quadro. As imagens em série nos fazem perceber que alguém foi veloz o suficiente para registrar o desenrolar da ação, muito embora a sensação de testemunho permaneça.

O ângulo da foto também é relevante, já que tirando a fotografia pelas costas do fotografado, pode-se proteger o rosto de identificação.

Figura 23:



FERREIRA, M. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 ago. 2011. Capa. p. 01. 1 fot., cor.

LEGENDA: Erechim foi atingida por temporal que derrubou igreja na localidade de Sete de Setembro

	Figura 23
Trucagem	
Pose	
Objetos	x
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Dois pontos são importantes para a fotografia de Marielise Ferreira; o primeiro é enquadramento, o segundo os objetos. Sobre o enquadramento, é notável a moldura criada pelas portas da igreja, delimitando apenas lateralmente as fronteiras da imagem. Elas também podem ser consideradas como um portal. Ela nos mostra que estamos adentrando um recinto, mas que também existe uma realidade fora deste local: isso

generaliza os danos do temporal; não existe apenas uma igreja devastada, mas toda uma cidade. Já dentro da igreja destruída, no meio de todos os destroços, a cruz com Jesus Cristo continua fixa na parede em meio a toda a destruição. Isso também pode simbolizar que, apesar das mazelas, a fé permanece intacta. Aliás, só é possível notar que este ambiente costumava ser uma igreja por causa desse objeto; sem ele, poderia ser qualquer lugar.

Figura 24:



WOLFFENBÜTTEL, R. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 ago. 2011. Informe especial. p. 03. 1 fot., cor.

LEGENDA: As bergamotas são a lembrança: o inverno ainda não acabou.

	Figura 24
Trucagem	
Pose	
Objetos	x
Fotogenia	x
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	x
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

A fotografia de Ricardo Wolffenbütter tem vários pontos importantes. O mais destacado de todos é o do tempo, o congelamento da cena é tão preciso que é possível

ver detalhadamente o instante em que a casca da bergamota solta inúmeras partículas no ar enquanto aberta.

A fotografia traz apenas a bergamota e as mãos, objetos em si suficientes para se compreender o que acontece, trazendo o ponto do objeto. Já a questão da fotogenia é percebida através do contraste e saturação acentuados da imagem.

No quesito enquadramento, temos o close-up extremo nas mãos, tirando todo e qualquer ponto de referência que não estas e por fim a profundidade de campo, com o foco limitado às mãos e bergamota, tornando o fundo absolutamente amorfo.

5.3 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Com a análise das 24 fotografias, foi construída uma tabela somando o número de vezes que cada indicador foi registrado nas imagens. Uma tabela completa demonstrando os indicadores de cada fotografia separadamente se encontra no Anexo B. Uma tabela resumida mostra os resultados obtidos para cada indicador no corpus e sua porcentagem em relação ao corpus total:

Quadro 1		
	Número de ocorrências no total de fotografias	%
Trucagem	0	0
Pose	3	12,5
Objetos	3	12,5
Fotogenia	8	33,3
Estetismo	4	16,6
Sintaxe	1	4,16
Tempo	2	8,3
Perspectiva	7	29,16
Enquadramento	23	95,83
Profundidade de campo	10	41,66

Quadro 2

	Número de indicadores simultâneos
Figura 1	3
Figura 2	4
Figura 3	3
Figura 4	3
Figura 5	2
Figura 6	4
Figura 7	3
Figura 8	4
Figura 9	2
Figura 10	1
Figura 11	4
Figura 12	1
Figura 13	2
Figura 14	3
Figura 15	1
Figura 16	1
Figura 17	3
Figura 18	2
Figura 19	2
Figura 20	1
Figura 21	2
Figura 22	3
Figura 23	2
Figura 24	5

Quadro 3		
Número de indicadores simultâneos	Número de ocorrências	%
1	5	20,83
2	7	29,16
3	7	29,16
4	4	16,6
5	1	4,16
6	0	0
7	0	0
8	0	0
9	0	0
10	0	0
TOTAL		100

Também foi construída uma tabela com o número de ocorrências simultâneas dos indicadores em cada fotografia e também a frequência com que eles aparecem simultaneamente ou isolados.

Através dessas tabulações, foi possível chegar a algumas conclusões a respeito dos indicadores de subjetividade fotográfica na Zero Hora. A primeira delas é sobre a recorrência de cada indicador: enquanto o procedimento de enquadramento aparece em 23 das 24 imagens, ou seja, 95,83%, a trucagem não aparece em nenhuma. Entre esses dois extremos, estão os demais indicadores, cujo número varia.

Parece-nos que a subjetividade no fotojornalismo de Zero Hora não se evidencia por efeitos mirabolantes, manipulações em programas de edição de imagem, fotomontagem e afins, mas sim por recursos técnicos simples e discretos. São recursos básicos que qualquer equipamento fotográfico possui, não são necessárias lente olho-de-peixe, flashes colorido, iluminações excêntricas; apenas controle de obturador, diafragma, foco e um olhar apurado.

A sintaxe, que também é um dos indicadores mais extremos de subjetividade, foi utilizado apenas uma vez, enquanto o tempo foi reconhecido em duas das fotografias selecionadas. Pose e objetos aparecem em três fotografias, e o estetismo em quatro; perspectiva e fotogenia atingem a marca de sete e oito ocorrências respectivamente, e profundidade de campo aparece em 10 das 24 imagens. O enquadramento é o procedimento mais recorrente, quase que regra, das imagens selecionadas, aparecendo em 23 das 24 fotografias.

Através desses números, podemos deduzir que os processos de conotação e quebra da objetividade não são decorrentes de uma tecnologia avançada, com o intuito de enganar o leitor, mas sim do olhar do fotógrafo, sua visão do mundo. Dentre os processos mais recorrentes, fotogenia, perspectiva, enquadramento e profundidade de campo, apenas a fotogenia pode ser feita através do computador, como recortar alguma imagem já pronta, alterar a saturação ou utilizar programas de edição para melhorar contraste ou retirar “defeitos”. Apesar disso, ela também pode ser feita com a própria câmera, ao escolher uma composição inusitada, um tempo de exposição longo, ou uma cena com luz muito contrastada. O restante dos procedimentos apontados pelos indicadores são todos feitos durante a captação da imagem, e são notavelmente simples do ponto de vista técnico: escolher um determinado ponto de foco, um determinado

enquadramento, um ponto de vista, uma perspectiva. Todos eles dependem do fotógrafo no momento do disparo da máquina fotográfica, eles são frutos do olhar do fotógrafo, como autor, membro participante do processo. O fotógrafo não só observa a cena passivamente, ele é ativo, projeta através da fotografia sua visão de mundo.

O que o fotógrafo é, pensa e sente refletem na sua obra: sua visão política, sua fé, assim como o que vê como sendo relevante se mostram através de suas escolhas. É a forma como inclui ou exclui alguma figura no enquadramento. A forma como destaca ou tira importância de algo através do foco. A forma como ele espera, como uma tocha, o momento ideal para congelar uma pose ou como deixa o momento fluir através da lente. Dubois (1993) afirma que não é mais possível pensar na fotografia fora do seu ato criador; a fotografia não pode ser vista como o produto de uma gama de técnicas, mas sim resultado de um ato icônico, algo que não pode ser concebido fora de suas circunstâncias criadoras.

A subjetividade se dá quando os elementos indicadores estão presentes e não há uma tentativa de escondê-los, por isso a leitura flutuante foi tão importante: através dela foi possível encontrar facilmente fotografias que eram diferentes, marcantes, que traziam inquietude. Através delas, o leitor do jornal se sente no papel de questionar onde o fotógrafo estava, o que mais havia além da moldura da fotografia, porque ele fez a fotografia de determinada forma.

A tabulação também mostra que, na maioria das fotografias, os elementos indicadores de quebra de objetividade não são utilizados sozinhos, mas em conjunto. Em quase 60% dos casos, as fotografias apresentam dois ou três indicadores simultaneamente. Em quatro fotografias, ou seja, 16,6% dos casos, quatro indicadores apareceram simultaneamente; em apenas um caso, cinco indicadores foram utilizados, e em 20%, apenas um indicador foi encontrado.

6 CONCLUSÕES

Foi possível concluir, através das análises desse trabalho, que a fotografia evoluiu não só na teoria, mas também na prática. Digo evoluiu no sentido de cada vez mais se encaminhar para o que Flusser chamada de *nova filosofia da fotografia*. A fotografia, que surgiu como um espelho, uma representação perfeita do real, se encontra hoje em plena crise de identidade, mas na tentativa de se encontrar entre tantas novas questões tecnológicas e éticas provenientes dos tempos virtuais.

Analisando as imagens do jornal Zero Hora, pude ver uma constante busca de imagens “fora do comum”: não existe mais a preocupação de apenas ter uma foto para preencher espaço nas páginas do jornal e comprovar o ocorrido; se busca uma diferenciação na produção fotográfica que vá muito além do esperado pelo leitor; imagens que não tragam apenas o valor do “isso aconteceu”, “nós estivemos lá”, mas fotografias esteticamente apuradas, técnicas inovadoras e ângulos diferentes dos concorrentes.

As imagens analisadas também mostram que para se atingir a subjetividade não é necessária nenhuma técnica absurdamente complexa, nem equipamentos muito tecnológicos. Na era digital, os limites do que é aceitável ou não na hora de editar uma imagem começam a ficar difusos. Nenhuma das imagens selecionadas nos três meses de observação se utilizou de trucagem, uma das técnicas que mais denunciam a interferência na conotação da imagem. Isso demonstra preocupação ética; afinal, as imagens têm ponto de vista, mas não há uma tentativa de esconder isso através de manipulações digitais.

Ao se tornar independente de programas de edição, o fotógrafo está um passo adiante nessa busca. Ele aprende a brincar com seu aparelho, testar seus limites, atingir os resultados diferentes que procura tendo em mãos apenas o aparelho que o restringe, e ao mesmo tempo, é a fonte de sua expressão e o que garante a validade de seu trabalho.

Também não podemos ser ufanistas. Por mais que a fotografia tenha crescido em termos de liberdade e de aceitação de que ela é ponto de vista, ainda existem crenças

fortemente enraizadas nos conceitos coletivos; os mesmos conceitos que separavam a arte da fotografia e que agora ainda relutam em permitir limites mais tênues entre a fotografia artística e o fotojornalismo. É claro, de uma fotografia jornalística se espera primeira e principalmente informação; mas após a análise que acaba de ser feita, creio que é possível chegar a um ponto onde haja mais liberdade criativa sem a perda de informação e credibilidade no fotojornalismo, assim como ocorre em qualquer outra técnica do jornalismo; todas têm inerente em si a subjetividade. Afinal, não somos máquinas; da pintura até a fotografia houve uma grande evolução tecnológica, mas o homem que comanda os pincéis, tintas, câmeras e botões, permanece, no âmago, o mesmo. Em busca de uma representação de si mesmo, a forma como vê as pessoas e o mundo, suas crenças, fé, esperanças. Uma representação particular, sua. A imagem fotográfica é indissociável de seu ato de criação, é ingenuidade vê-la de outra forma.

Essa monografia contribuiu para a forma de ver a evolução do pensamento sobre a fotografia. Criando uma linha do tempo que mescla a história do fotojornalismo ocidental com as conceituações de Dubois ligadas às de Peirce e a evolução da filosofia da imagem, podemos chegar no ponto atual de transição, onde o fotógrafo questiona seu papel em uma sociedade mais instantânea que a própria fotografia; e vislumbrar as mudanças que estão por vir. Ela possibilitou compreender como a forma de ver a fotografia mudou ao passar dos anos, de como seus recursos tecnológicos e suas funções mudaram, e como é fundamental entender que a fotografia jamais será asséptica. Mas a partir do momento em que se aceita plenamente a subjetividade do fotojornalismo, muitas questões se abrem, que poderiam render estudos mais profundos e ainda pouco explorados.

Neste trabalho, se analisaram as imagens em sua forma final, como saíram impressas nos jornais Zero Hora. Seria interessante avançar, fazendo um estudo sobre a produção, o trabalho dos fotojornalistas, a fim de apurar como todo o processo subjetivo começa muito antes do apertar do disparador. Se essa monografia conclui que a fotografia é indissociável de seu ato criador, é preciso investigar como outros indicadores de subjetividade atuam na fotografia em sua pré-existência, nas rotinas produtivas de uma redação de jornal. É a esse trabalho que pretendo me dedicar proximamente.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1990.
- BARROS, Jefferson. **Golpe mata jornal**. Porto Alegre: Já, 1999.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GRUPO RBS. **Manual de Ética, Redação e Estilo**. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- _____. **Comunicação é nossa vida**. Porto Alegre: RBS Publicações, 2007.
- _____. **Guia de Ética, Qualidade e Responsabilidade Social**. Porto Alegre: RBS Publicações, 2007.
- _____. **Quem somos**. Disponível em:
<http://www.gruporbs.com.br/quem_somos/index.php?pagina=grupoRBS>. Acesso em: 15 set. 2011.
- LOUZADA, Silvana. Fotografia, modernidade e imprensa carioca – as primeiras décadas do século XX. In: XII encontro de história ANPUH - RIO, 2008, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: [s.n.], 2008. Disponível em:
<http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212971636_ARQUIVO_a_npuh_2008-revisto.pdf>. Acesso em 04 set. 2011.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: **Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética**, Barcelona, 1997. Disponível em:
<<http://www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm>>. Acesso em 05 set. 2011.
- MAUAD, Ana Maria. O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea. In: **Revista ComCiência**. mar. 2004. Disponível em:
<<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>>. Acesso em 04 set. 2011.
- MEIO e mensagem. **Jornal**. Disponível em:
<<http://www.meioemensagem.com.br/home/indicadores/20110805Jornal/fileBinary/Jornal.pdf>>. Acesso em 15 set. 2011.

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

SANTOS, Ana Carolina Lima. O olhar reflexivo de Pedro Meyer: a fotografia como problematizadora da própria mediação fotográfica. In: **X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, GP Fotografia do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2010, Caxias do Sul.

SCHIRMER, Lauro. RBS: Da Voz-do-poste à Multimídia. Porto Alegre: L&PM, 2002.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2002.

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

ANEXOS

ANEXO A – Protocolos de análise

Protocolo de análise da figura 4

RAMIREZ, L. [Sem título], AFP. **Zero Hora**, Porto Alegre, 05 ago. 2011. Informe Especial. p. 03. 1 fot., cor.

LEGENDA: Na Venezuela, uma escadaria assumiu a função de outdoor para divulgar campanha das Nações Unidas em favor dos refugiados.

	Figura 4
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	x
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

O ponto mais particular da fotografia de Ramirez é a angulação particular no qual a fotografia foi tirada. Perdemos a noção de perspectiva e profundidade de campo: a escadaria realmente parece achatada, como uma parede, e se torna confuso conseguir entender como esse homem vai subir a escada. Existem as linhas delimitando cada degrau, mas como elas são todas paralelas, não nos dão a sensação de perspectiva que esperamos.

O enquadramento, que é descentralizado, colocando o homem no canto inferior esquerdo, dando desequilíbrio e uma sensação de continuidade da caminhada do sujeito, que sobe a escadaria em diagonal, no sentido de inclinação do rosto estampado na escada. Como o enquadramento corta qualquer outro ponto de referência, não temos como supor a *perspectiva artificialis*.

Protocolo de análise da figura 5



KONZEN, C. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 07 ago. 2011. Primeiro Caderno, Economia/Dinheiro Especial. p. 13. 1 fot., cor.

LEGENDA: O prejuízo fica com Vedoy se a quebra no transporte de vidros for superior a 10%

	Figura 5
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	x
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Na fotografia de Caco Konzen, a composição da fotografia é elemento dominante. A imagem é dividida pelo traço branco formado pela lataria do carro, se mesclando com a cor de fundo do papel jornal, dando a impressão de duas imagens separadas. Na metade direita, vemos o chão esburacado da estrada formando uma textura; no lado esquerdo, esta textura é formada pelo reflexo das nuvens no para-brisa do veículo: essas duas metades se antagonizam com a leveza/peso dos elementos.

É notável também o efeito concebido com o flash indireto no rosto do motorista, constituindo o procedimento fotogenia. Completamente desligado da máquina fotográfica, o flash remoto ilumina o sujeito que naturalmente teria seu rosto pouco aparente devido à escuridão interior do carro. Com o flash lateral, o rosto é colocado em destaque, e como ele estava dentro do carro, evita que o flash rebata em superfícies reflexivas no exterior do veículo.

Protocolo de análise da figura 10



FRANCIOSI, A. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 out. 2011. Contracapa. p. 4a. 1 fot., cor.

LEGENDA: Renegado nas últimas décadas, o Centro de Porto Alegre começa a ser um novo polo de investimentos comerciais, impulsionado pelo projeto de revitalização do Centro Histórico. A retirada dos camelôs e a previsão da exploração da orla do Guaíba dão nova perspectiva aos investidores, que passam a olhar a região de forma diferenciada.

	Figura 10
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

O principal aspecto da fotografia de Adriana Franciosi é a moldura, que serve como um limite para a imagem. Ela interrompe a imagem e define seu domínio. Uma moldura dentro na própria fotografia já é algo diferente do usual, causando estranhamento, já que as fotografia em si tem sua moldura onde a imagem acaba. Neste caso é ainda mais evidente, já que a moldura escolhida pela fotógrafa é triangular, forma raramente usada para isso (geralmente as molduras são retangulares ou circulares, formas mais naturais ao olhar). Desta forma, a moldura centraliza (puxa) o olhar para o centro do triângulo, para um dos prédios antigos do centro de Porto Alegre.

Essa multiplicação de recortes no próprio interior do quadro evidencia a existência da escolha de um enquadramento pelo fotógrafo, tornando impossível a ilusão de que estamos vendo a realidade. A moldura se torna uma janela para o mundo.

Protocolo de análise da figura 11



MARQUES, G. , DIVULGAÇÃO [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 out. 2011. Geral. p. 29. 1 fot., cor.

LEGENDA: Estudo será realizado por três anos e a meta é construir um parque capaz de gerar cem megawatts

	Figura 11
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	x
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	x
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

O estetismo tem papel importante nesta foto de Guga Marques: as linhas da torre de medição se cruzam e encontram formando uma imagem abstrata. Não é possível perceber os dois homens no topo da torre em uma “passada de olhos”. A própria angulação do fotógrafo em relação à torre permitiu essa formação de linhas paralelas e transversais que se cruzam .

Graças a essa angulação, a perspectiva não se encontra no centro da imagem, mas sim deslocada para a direita, seguindo a direção que a torre aponta. Quanto à profundidade de campo, é possível ver claramente que o ponto focado são os trabalhadores no topo da torre; o foco só se torna nítido depois do triângulo, fazendo com que toda a metade inferior da imagem esteja desfocado, tornando até difícil enxergar os fios de luz.

Protocolo de análise da figura 13



ALVES, L. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 out. 2011. Reportagem especial. p. 04. 1 fot., cor.

LEGENDA: Mesmo não tendo atingido a capacidade, ônibus da linha Leopoldina leva passageiros espremidos em seu percurso

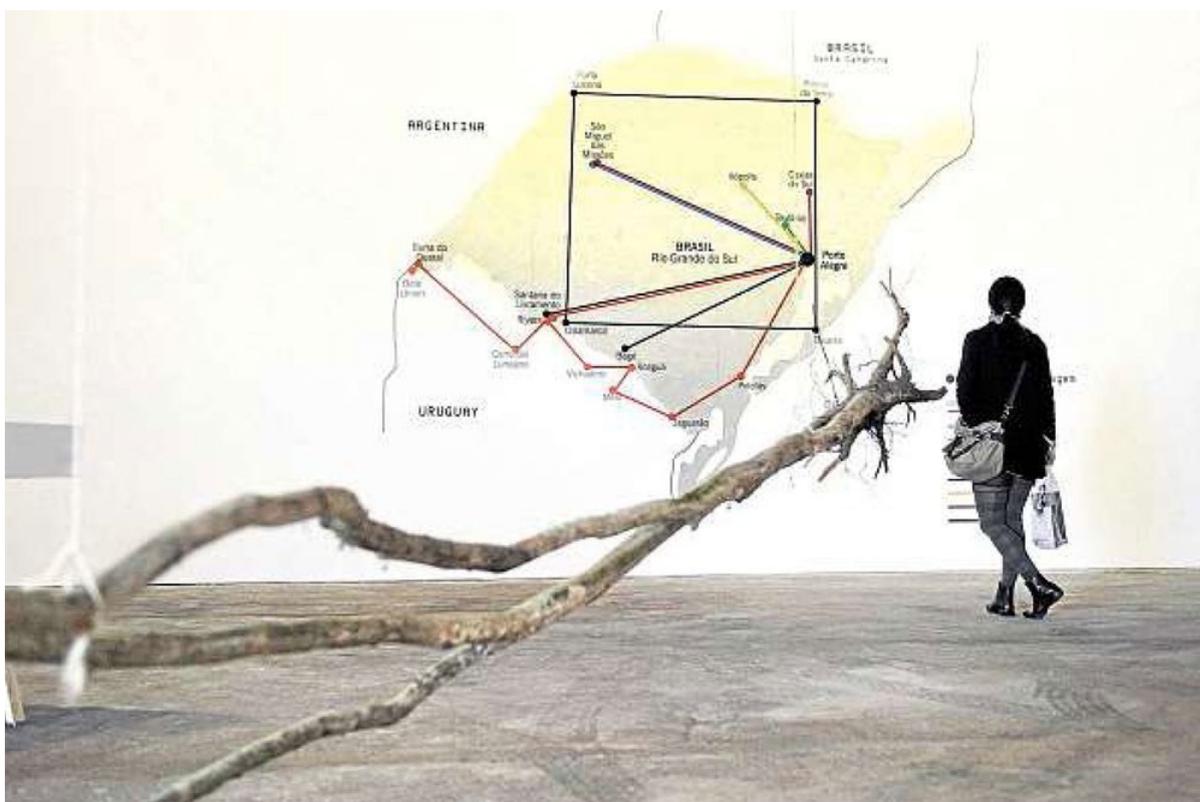
	Figura 13
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

Lauro Alves escolheu uma forma interessante de preservar o anonimato dos passageiros do ônibus: fotografou os passageiros de um ângulo superior, cortando na parte inferior da foto os rostos que iriam aparecer. Este enquadramento foi bem utilizado porque desta forma faz da questão da superlotação dos ônibus uma questão geral, não só desta linha específica. Desta forma, poderia ser qualquer linha de ônibus da

cidade a enfrentar a superlotação. O enquadramento da fotografia também está torto em relação ao chão (isso é possível ver porque as bordas da imagem não estão alinhadas com o teto do ônibus) e esse desequilíbrio também é uma escolha do fotógrafo.

Outro ponto importante é o foco; a fotografia foi tirada muito próxima do suporte superior para as mãos, deixando ele completamente desfocado por grande parte da imagem, o que também é possível de verificar na parte inferior direita da imagem.

Protocolo de análise da figura 14



SCHWARZ, J. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 set. 2011. Contracapa. p. 44. 1 fot., cor.

LEGENDA: Entre as obras da 8ª Bienal do Mercosul, trabalhos expostos nos armazéns do Cais do Porto convidam para discussões que envolvem conceitos de imigração, territórios, raças e nações.

	Figura 14
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	x
Estetismo	x
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Na fotografia de Jean Schwarz, os principais elementos são a fotogenia e o estetismo. É uma imagem difícil de compreender, não sendo possível identificar o que é arte exposta e o que é realidade. A mulher de costas parece real e sólida, porém, ela está em preto e branco, enquanto o resto da imagem é colorida, o que evidencia o uso de técnicas de edição e portanto, a fotogenia. Essa mesma fusão entre a arte exposta e a fotografia evidenciam o estetismo.

Quanto ao enquadramento, o galho de árvore, que faz parte de uma das obras da Bienal, é enquadrado de forma a sair do espaço do observador da fotografia, como o braço do fotógrafo, em direção da mulher que observa a obra, indicando um ponto de vista cuidadosamente escolhido.

Protocolo de análise da figura 15



FRANCIOSI, A. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 set. 2011. Polícia. p. 42. 1 fot., cor.

LEGENDA: Brigada Militar fez operação ontem à noite nos arredores da Rua João Alfredo, onde cinco assaltantes invadiram bar na noite de sábado

	Figura 15
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	x
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	
Profundidade de campo	

Na fotografia de Adriana Franciosi, o aspecto de fotogenia se torna muito evidente. A metade da fotografia em que se encontra a Brigada Militar e o seu veículo está colorida, enquanto a metade oposta, para onde o brigadiano olha, zela, onde estaria a suposta criminalidade, se encontra em preto e branco.

Protocolo de análise da figura 16



PEDROSO, E. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 set. 2011. Geral. p. 34. 1 fot., cor.

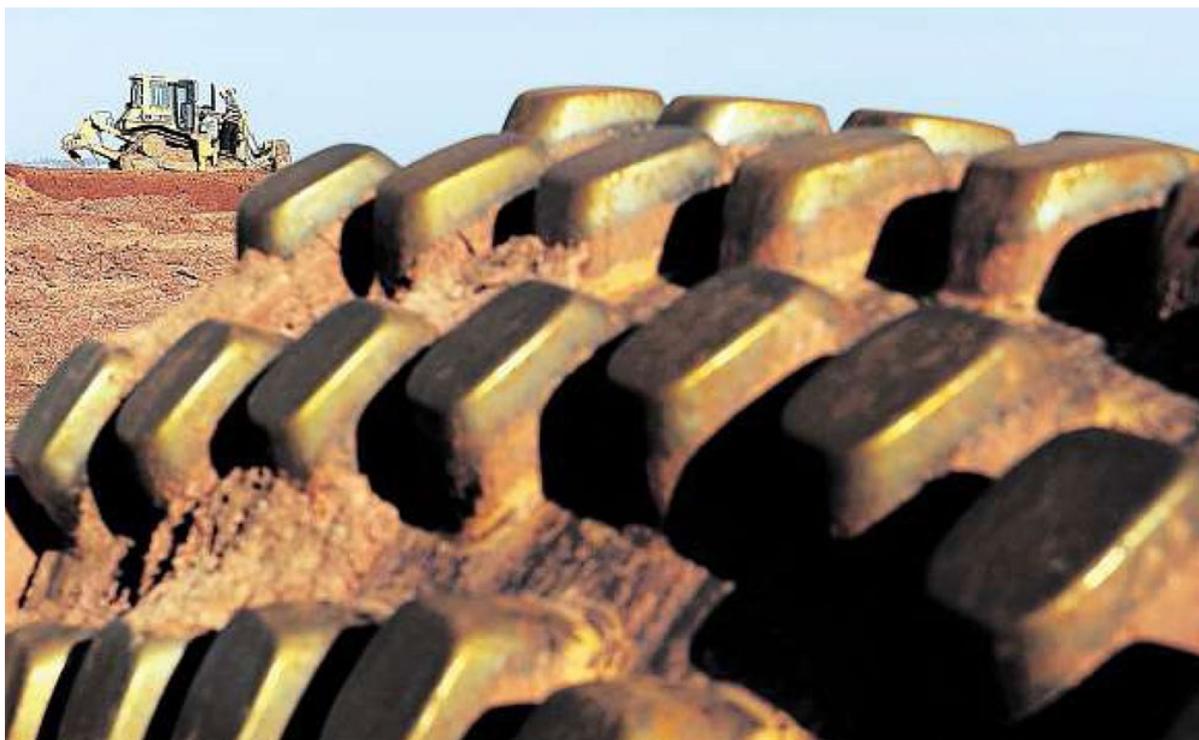
LEGENDA: Integrantes de órgãos públicos e cavalários ganharam a avenida encharcada na manhã de ontem

	Figura 16
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Essa fotografia de Emílio Pedroso traz o reflexo como ponto de maior destaque. Através da imagem dos cavalários na poça d'água, podemos ver apenas uma imagem sem detalhes de quem está sobre os cavalos; a silhueta só permite perceber do que se

trata e mantém o anonimato dos cavalarianos. Há uma evidente escolha de enquadramento do fotógrafo ao tomar esse reflexo como principal ponto da imagem. Permitindo que uma pequena parte dos cavalos e cavaleiros apareça, ele mostra que existe um mundo fora das margens da fotografia, um extraquadro, e ele é recapturado pelo reflexo da água.

Protocolo de análise da figura 17



DUARTE, R. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 set. 2011. Capa. p. 01. 1 fot., cor.

LEGENDA: Prefeitos, secretários, deputados e dirigentes irão a Brasília tentar evitar que obra da Rodovia do Parque seja suspensa.

	Figura 17
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	x
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

Na fotografia de Ricardo Duarte, quase toda a imagem é tomada por essa estrutura em tons de preto e marrom, que se olhada separadamente, se torna confusa,

impossível de identificar. Porém, ao seguirmos a linha da perspectiva, nossos olhos nos levam até o trator na parte superior esquerda da imagem (perspectiva que já está em desequilíbrio com o ponto central da imagem). A partir disso, podemos identificar que essa textura indecifrável é na verdade parte de um equipamento agrícola em um recorte muito próximo. Isso nos leva a questão do foco, já que, pela proximidade, essa textura está com toda sua superfície levemente desfocada. Por fim, temos a questão do enquadramento, marcada pelo desequilíbrio marcante da composição da imagem. Parece que o fotógrafo está escondido atrás da roda dentada, como numa tocaia, esperando para fotografar o trator ao fundo.

Protocolo de análise da figura 18



GENE, L., AFP [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 26 set. 2011. Contracapa. p. 36. 1 fot., cor.

LEGENDA: Um dos mais tradicionais palcos espanhóis das touradas, o Plaza Monumental de Barcelona ficou lotado, ontem, para sua última batalha entre homens e touros. Símbolo espanhol por mais de 600 anos, o esporte foi proibido pelo governo da região da Catalunha.

	Figura 18
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	x
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Na fotografia de Gene, temos a questão do enquadramento como mais importante. Com a utilização de uma lente grande angular, se consegue esse efeito particular de distorção dos objetos nos cantos da imagem, assim como a aparência de o lugar parecer maior e mais imponente do que realmente é.

Outro efeito notável nesta imagem é o ponto da fotogenia, com a utilização de grandes saturações para ressaltar a beleza da imagem, assim como o forte contraste entre o azul do céu e o amarelo escuro da arena.

Protocolo de análise da figura 19



DUARTE, R. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 set. 2011. Capa. p. 01. 1 fot., cor.

LEGENDA: Gaúcha Priscila Machado, eleita Miss Brasil 2011, foi uma das estrelas do primeiro dia

	Figura 19
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

Nessa fotografia de Ricardo Duarte, o enquadramento é o elemento de conotação mais relevante. O corte da imagem faz com que tenhamos duas metades distintas, na esquerda, uma massa de modelos, todas desfocadas (o que nos traz junto o elemento da profundidade de campo), no lado direito, uma única modelo, andando sozinha, em foco. Ela olha para o extraquadro, para a platéia que não nos é permitido observar. O Extraquadro também é evidenciado pela massa de modelos desfocada, que só aparece parcialmente, sem rosto, apenas braços, que caracteriza um mascaramento. Nos induz a perguntar ao fotógrafo o que existe ali, e assim, percebemos a presença do fotógrafo nos processos de escolha.

Protocolo de análise da figura 20



VILANI, T. [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 01 ago. 2011. Contracapa. p. 36. 1 fot., preto e branco.

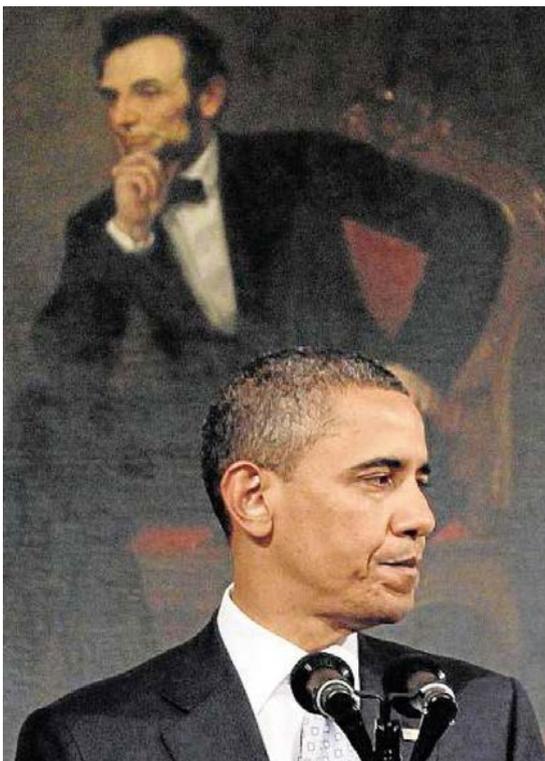
LEGENDA: Série sobre a indigência mostra que, no Estado, ser índio é quase sinônimo de ser pobre. Em cidades como Redentora (foto), famílias caingangues convivem constantemente com o frio e a fome.

	Figura 20
Trucagem	
Pose	
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	

Fotografia de capa e contracapa em preto e branco não são muito comuns nos jornais. Como são o espaço de maior destaque do jornal, sempre é preciso chamar a maior atenção possível, e as cores são sempre utilizadas. Uma fotografia que quer mostrar a miséria o pode tornar mais forte e chocante se o fizer sem cores, já que esse efeito passa uma sensação de cru, de esterilidade. A falta de objetividade é evidente no preto e branco, já que nossa visão é colorida.

Outro ponto marcante da conotação é composição da imagem, a centralização do pequeno casebre, com o menino solitário ao seu lado e o único varal de roupas cruzando o céu. O ângulo em que a fotografia foi tirada mostra que o fotógrafo estava deitado no chão, deixando a imagem inteira tomada pelo céu, ângulo de visão que não é natural para o olhar.

Protocolo de análise da figura 22



KASTER, C., AP [Sem título]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 ago. 2011. Reportagem especial. p. 10. 1 fot., cor.

LEGENDA: Sob quadro de Lincoln, que considera um modelo, Obama fala sobre as dificuldades que seu país enfrenta

	Figura 22
Trucagem	
Pose	x
Objetos	
Fotogenia	
Estetismo	
Sintaxe	
Tempo	
Perspectiva	
Enquadramento	x
Profundidade de campo	x

Na fotografia de Carolyn Kaster para a agência AP, a pose e o enquadramento são as questões mais evidentes. A pose de Barack Obama demonstra preocupação, passa uma sensação geral de desconforto e mal-estar. Junto a isso, temos a imagem de Abraham Lincoln no fundo, e é marcante o fato de que ele e Obama olham em direções opostas, um para cada lado do extraquadro, formando uma composição que nos traz a sensação de desequilíbrio. O extraquadro é certamente o maior indicador da quebra da objetividade, levado pelo olhar de Obama.

Enquanto Lincoln remete à política do passado, expressão pensativa e concentrada, Obama é a política atual, perturbada. Lincoln também é reconhecido por seu papel na abolição da escravidão nos Estados Unidos, e Obama é o primeiro presidente Negro do país.

Temos também a profundidade de campo: Obama completamente focado, enquanto o quadro de Lincoln serve de pano de fundo, desfocado.

ANEXO B – Tabela-resumo