



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

VIVIAN FRANCIELLE HONORATO

***O MOMENTO DADO DE HENRI CARTIER-BRESSON:  
A APLICABILIDADE DO CONCEITO NO JORNALISMO  
DIÁRIO LONDRINENSE***

---

Londrina  
2017

VIVIAN FRANCIELLE HONORATO

**O *MOMENTO DADO* DE HENRI CARTIER-BRESSON:  
A APLICABILIDADE DO CONCEITO NO JORNALISMO  
DIÁRIO LONDRINENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein.

Londrina  
2017

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

H774m Honorato, Vivian Francielle.

O momento dado de Henri Cartier-Bresson : a aplicabilidade do conceito no jornalismo diário londrinense / Vivian Francielle Honorato. - Londrina, 2017.  
108 f.: il.

Orientador: Alberto Carlos Augusto Klein.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Cartier-Bresson, Henri, 1908-2004 - Teses. 2. Comunicação visual - Comunicação visual - Londrina (PR) - Teses. 3. Fotojornalismo - Londrina (PR) - Teses. I. Klein, Alberto Carlos Augusto. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

VIVIAN FRANCIELLE HONORATO

**O *MOMENTO DADO* DE HENRI CARTIER-BRESSON:  
A APLICABILIDADE DO CONCEITO NO JORNALISMO DIÁRIO  
LONDRINENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina para a obtenção do título de mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto  
Klein  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Paulo César Boni  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Fábio Henrique Ciquini  
Faculdade Cásper Líbero

Londrina, 11 de outubro de 2017.

Dedico este trabalho a Pedro e Ivone.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador por me compreender, respeitar e apoiar em um momento de difícil decisão a respeito dessa pesquisa, e por continuar me dando o suporte e orientação mesmo minha decisão sendo contrária a sua;

Aos integrantes da banca avaliadora desta pesquisa, que, cada um de sua forma específica, tem uma representatividade importante para este trabalho;

Aos colegas e amigos de mestrado que estiveram comigo no dia a dia. Especialmente ao Lucas Bonesi, que foi parceiro de muitos momentos difíceis, a Renata Cabrera que foi fundamental para que eu não me esquecesse o porquê ingressei neste programa. E a Márcia Pedralino que foi imprescindível em minha preparação para ingressar no programa do mestrado;

Aos meus amigos que me apoiaram durante esse período, em especial a Tatiana Oliveira que me ajudou a driblar a greve dos correios na entrega das vias para a banca;

Aos meus avós, Pedro Celeste e Ivone Rampim Celeste, que me ensinaram o que é trabalho duro e dignidade, e que mesmo cursando apenas o ensino primário incompleto, não pouparam esforços para que eu chegasse até aqui. E sei que ainda irão comigo muito mais além;

A minha família por tudo.

Certamente que a fotografia desbotada, carregada na parte de trás de uma carteira, o brilhante catálogo de publicidade e a grande variedade de coisas entre elas - são fotografia. Não procuro defini-la para todos. Eu apenas tento defini-la para mim. (HENRI CARTIER-BRESSON)

HONORATO, Vivian Francielle. **O momento dado de Henri Cartier-Bresson: a aplicabilidade do conceito no jornalismo diário londrinense.** 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

## RESUMO

Este trabalho analisa a aplicabilidade do conceito fotográfico de *momento dado*, de Henri Cartier-Bresson, no jornal diário *Folha de Londrina*. Esta análise acontece por meio de um método que identifica quantitativamente a presença de imagens que apresentam características deste conceito e analisa qualitativamente a aplicação do mesmo. Foram coletadas e analisadas imagens das capas de 30 edições do jornal em questão, no período de 22 de fevereiro à 28 de março de 2017. Para fundamentar a análise qualitativa e para fins investigativos da rotina de produção jornalística, foram aplicadas entrevistas com fotógrafos atuantes no jornal e que tiveram suas imagens selecionadas para a análise. Utilizou-se como fundamentação a teoria do processo criativo do fotógrafo de Boris Kossoy, o qual dialoga com os conceitos filosóficos de Vilém Flusser e Arlindo Machado. Com relação ao *momento dado*, foi abordado aspectos da formação e produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson, considerado o progenitor do conceito, e a questão da tradução do termo que se difundiu como *instante decisivo*, porém foi idealizada pelo fotógrafo como *momento dado*. O resultado permite afirmar que a presença do conceito nas páginas do jornal diário são escassas e condicionadas mais à oportunidade do que à intencionalidade de aplicá-lo.

**Palavras-chave:** Comunicação visual. Henri Cartier-Bresson. Momento dado. Fotojornalismo. Processo criativo do fotógrafo. Folha de Londrina.

HONORATO, Vivian Francielle. **The *given moment* of Cartier-Bresson:** the applicability of the concept in Londrina's daily journalism. 2017. 108f. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

### ABSTRACT

This paper analyzes the applicability of the photographic concept of the *given moment*, by Henri Cartier-Bresson, in the daily newspaper *Folha de Londrina*. Through a method that quantitatively identifies the presence of images that present characteristics of this concept and qualitatively analyzes the application of them. Images from the covers of 30 editions of the newspaper in question were collected and analyzed from February 22nd to March 28th, 2017. In order to substantiate the qualitative analysis and for the purposes to investigate the journalistic routine, interviews were conducted with photographers working in the newspaper and had their images selected for analysis. The theory of the photographer's creative process by Boris Kossoy was used as a foundation, which dialogues with the philosophical concepts of Vilém Flusser and Arlindo Machado. Regarding the *given moment* it was approached aspects of the educational background and photographic work of Henri Cartier-Bresson, considered the progenitor of the concept, and about the translation of the term that diffused as the *decisive moment*, but was idealized by the photographer as the *given moment*. The results allows to affirm that the presence of the concept in the pages of the daily newspaper are scarce and conditioned more to the opportunity than the intensionality of applying it.

**Keywords:** Visual Communication. Henri Cartier-Bresson. Given moment. Photojournalism. Photographer's creative process. Folha de Londrina.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Cobertura do funeral de Gandhi, 1948 .....	19
<b>Figura 2</b> - Coroação do rei George VI, 1938.....	20
<b>Figura 3</b> - Paris, 1932 .....	23
<b>Figura 4</b> - Itália, 1952.....	30
<b>Figura 5</b> - Mudança de bandeira tarifária da Copel.....	56
<b>Figura 6</b> - Inauguração da nova sede da Funcart.....	60
<b>Figura 7</b> - Derrota do Londrina Esporte Clube .....	62
<b>Figura 8</b> - Ponte improvisada sobre Ribeirão Clementino .....	64
<b>Figura 9</b> - Flamboyant.....	66

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>HENRI CARTIER-BRESSON: O ARTISTA E FOTOJORNALISTA</b> .....	<b>13</b>
<b>2.1</b>	<b><i>O momento dado</i> como expressão de arte no fotojornalismo</b> .....	<b>21</b>
<b>3</b>	<b>DESENVOLVIMENTO DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DO SÉCULO XX</b> .....	<b>32</b>
<b>3.1</b>	Transformações técnicas e o novo ambiente comunicacional .....	<b>38</b>
<b>4</b>	<b>O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA</b> .....	<b>41</b>
<b>4.1</b>	O processo de criação da imagem no jornalismo diário .....	<b>47</b>
<b>5</b>	<b>ANÁLISE QUANTITATIVA DO JORNAL <i>FOLHA DE LONDRINA</i></b> .....	<b>51</b>
<b>5.1</b>	Análise qualitativa .....	<b>55</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>70</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>73</b>
	<b>APÊNDICES</b> .....	<b>75</b>
	APÊNDICE A – Questionário para entrevista com os fotógrafos.....	<b>76</b>
	APÊNDICE B – Entrevista com Anderson Coelho.....	<b>77</b>
	APÊNDICE C – Entrevista com Ricardo Chicarelli .....	<b>89</b>
	APÊNDICE D – Entrevista com Roberto Custódio.....	<b>101</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Henri Cartier-Bresson (1908-2004) foi um fotógrafo francês cujo trabalho como fotojornalista foi notório no século XX. Além de ser um dos fundadores da agência *Magnum*, realizou a cobertura fotojornalística de grandes acontecimentos históricos, como a coroação do rei George VI e a morte de Mahatma Gandhi. Com grandes influências da arte, sendo iniciado no desenho e na pintura antes de se tornar fotógrafo, o conceito de *instante decisivo* – termo utilizado pela editora na tradução do livro originalmente escrito em francês *Images a lá Sauvette* - proposto por Cartier-Bresson, durante seus anos como fotógrafo, oferece um olhar artístico sobre a imagem. Ele sugeriu que o momento único, dado ao fotógrafo, se formava a partir da união perfeita dos elementos enquadrados pela lente, reunindo formas influenciadas pela geometria. A composição é importante para a construção de sentido na imagem.

A utilização da imagem no jornalismo acontece de forma plural e passou por transformações ao longo de sua história. Cada veículo de comunicação tem uma linguagem própria, diferenciando-se imagens publicadas em revistas ilustradas de jornais diários, por exemplo. Cartier-Bresson viajava por países realizando trabalhos em diversos segmentos, fossem reportagens fotográficas ou imagens singulares, mas sempre se atentando para os preceitos artísticos nos quais acreditava. A dinâmica de produção desse período proporcionava a ele tomar o tempo necessário para realizar a imagem que desejava. Ao longo do século transformações ocorreram no dia a dia da produção jornalística que influenciaram diretamente no resultado do trabalho. Os equipamentos fotográficos se tornaram mais rápidos e com mais recursos, o volume de produção e informação aumentou substancialmente e a velocidade na entrega da informação se tornou quase que instantânea.

O problema que este trabalho tentará resolver é o de quais são as transformações de linguagem observadas na aplicação do *momento dado* no fotojornalismo londrinense? Para isso, levando em consideração as evoluções na fotografia e no jornalismo diário e buscando compreender como essas transformações influenciaram no processo de criação e no resultado do trabalho dos fotógrafos, e, também, qual o papel que o *momento dado* ocupa hoje na produção jornalística. Para

isso será realizada uma análise quantitativa de imagens publicadas nas capas do jornal local *Folha de Londrina*, no período de 30 dias, para avaliar a utilização de imagens flagrante, posadas e que apresentem as características do *momento dado* de Cartier-Bresson. Cinco (05) dessas imagens serão analisadas qualitativamente, envolvendo entrevistas com os autores das imagens, na busca de compreender a relação entre o momento criativo do fotógrafo e o processo de produção diária do jornalismo.

Como principal objetivo busca-se discutir a relação do *momento dado* com a foto flagrante e sua utilização por veículos de comunicação diários. Fazendo-se necessário, também, qualificar as características do *momento dado* de acordo com Henri Cartier-Bresson. Observar as características da produção fotojornalística e estabelecer um paralelo com o trabalho do fotógrafo francês, promover uma discussão a respeito da estética nesses dois casos. Além de, investigar o quanto o conceito do *momento dado* está presente no dia a dia do jornalismo através das entrevistas mencionadas anteriormente e análise de imagens publicadas.

É importante ressaltar que o próprio Cartier-Bresson não concordava com o termo *instante decisivo* como tradução de seu trabalho, o mesmo sugeriu que se chamasse *momento dado*, mas esbarrou na decisão da editora responsável pela tradução do livro para a língua inglesa. Nesta pesquisa suas ideias serão trabalhadas como *momento dado* e logo no primeiro capítulo se buscará estabelecer uma discussão a respeito dessa temática. Para isso se fará um levantamento sobre o seu trabalho, trajetória e influências. Este capítulo tratará do lado artístico do trabalho deste fotógrafo, e sobre seu modo de produção.

A partir dessa discussão a respeito do trabalho de Henri Cartier-Bresson, o segundo capítulo tratará da evolução da produção jornalística no século XX. Os critérios de noticiabilidade, processo de captação, manipulação e publicação de imagens e como essa cadeia se transformou e se automatizou no decorrer do século. Como o desenvolvimento técnico dos equipamentos fotográficos e de manipulação de imagem influenciaram na forma de captação da imagem, e, mais importante, no conteúdo captado. Essa discussão se faz necessária na tentativa de comparar o processo de produção e conteúdo fotojornalístico existente nos primeiros anos de produtividade de Henri Cartier-Bresson, passando pelas décadas de 1950 e 1960, anos

em que o fotógrafo já se encontrava em alto nível de produtividade e o *momento dado* começava a se consolidar como tradição no fotojornalismo como uma cultura de fotografia única, até chegar no modelo de trabalho que vemos nos dias atuais.

Amarrando essas duas discussões, o processo criativo de Henri Cartier-Bresson e as transformações no processo de produção diário da imagem notícia no decorrer do século XX, pode-se, então, no terceiro capítulo, tratar das considerações de Boris Kossoy (2002) a respeito do processo criativo do fotógrafo e a construção da representação. O autor oferece argumentos que fundamentam teoricamente essa pesquisa sobre a prática fotográfica. As considerações filosóficas de Vilem Flusser (1985) e Arlindo Machado (1984) a respeito da fotografia e do equipamento fotográfico acrescentam um pensar mais profundo ao ato fotográfico contemporâneo. Jorge Pedro Sousa (2004), contribui massivamente para o levantamento histórico visto nos capítulos anteriores, e que influenciam nas conclusões buscadas nesse ponto da pesquisa.

Por fim, o quarto capítulo propõe uma análise do maior jornal impresso do estado do Paraná, a *Folha de Londrina*. O recorte da pesquisa será de 30 dias de análise das imagens publicadas nas capas do jornal. A coleta de dados terá o objetivo de demonstrar através de números quantitativos a frequência da utilização do recurso do *momento dado* na mídia local, além de analisar a frequência com que outras características são vistas na publicação, fazendo um paralelo entre elas. Serão, também, selecionadas cinco imagens, dentre as coletadas nesse período de 30 dias, para uma análise qualitativa. Essa segunda análise será a respeito das condições de produção, conteúdo imagético, e pertinência da aplicação do conceito de *momento dado* em imagens midiáticas. Para contribuir com a análise quantitativa, também serão realizadas entrevistas com os fotógrafos, autores dessas imagens, indagando a respeito do conceito *instante decisivo* – nomenclatura amplamente difundida – e sua opinião a respeito das características e aplicabilidade deste, estabelecendo, assim, uma análise do fotojornalismo local em relação a uma possível crise do *momento dado*.

## 2 HENRI CARTIET-BRESSON: O ARTISTA FOTOJORNALISTA

Francês, nascido em 1908, em Chanteloup aos arredores de Paris, Henri Cartier-Bresson, um dos descendentes da importante família Cartier-Bresson, dona de uma grande fábrica algodoeira na cidade de Pantin, desde muito novo já sabia que não gostaria de seguir os passos do pai como homem de negócios. Ele cresceu e se tornou fotógrafo, mas antes disso iniciou sua vida artística no desenho, passando pela pintura até chegar a fotografia. Ele foi ainda além, se aventurou pelo universo do cinema, mas retornou à fotografia e alcançou nela o ápice de sua carreira. Foi sua mãe, de quem era mais próximo, que o apresentou ao mundo da arte e da poesia, que o levava para visitar galerias e museus, além de lhe dar livros filosóficos para ler. Mas, foi seu tio Louis Cartier-Bresson, o primeiro a se recusar a seguir o caminho traçado pela família e se dedicar à sua paixão pela pintura, que o iniciou na arte, não mais como simples objeto de contemplação e sim de dentro dela (ASSOULINE, 2008).

Apesar da perda prematura de seu tio Louis no *front* da guerra em 1915, o menino Henri carregaria seus ensinamentos adiante, além de ter como herança de família o talento para desenhar que existiu na geração de seu pai, avô e bisavô. Jean Cottenet, amigo de seu tio e aluno do famoso Cormon, assume sua educação artística em seu concorrido ateliê na Escola de Belas-Artes. Jacques-Émile Blanche se torna desde cedo uma das influências de Cartier-Bresson, uma vez que o mesmo abriu as portas de sua casa para que ele pintasse e observasse seu trabalho. A formação do fotógrafo na idade escolar passou por essas influências e a dos livros que devorava escondido, por serem proibidos em sua escola católica. Autores como Dostoiévski, Rimbaud e Baudelaire estavam entre seus favoritos. O adolescente curioso também gostava de passear pelas galerias admirando os trabalhos de Bonnard, Daniel-Henry Kahnweiler e Seurat, sem nunca se demorar a visitar o Louvre, onde sua mãe o levava com frequência quando garoto (ASSOULINE, 2008).

Quando, finalmente, a família de Cartier-Bresson aceitou que ele jamais seguiria a carreira nos negócios da família e sim a carreira de artista, seu pai exigiu que ele estudasse e se preparasse de forma séria para essa profissão. Henri Cartier-Bresson, que na época tinha apenas dezenove anos, escolheu a academia de

André Lothe para se aperfeiçoar. Lothe, por sua vez, tinha influência de Gauguin e era apresentado como um dos líderes do neoclassicismo, buscava a fundo criar uma linguagem plástica moderna. Para ele, a importância do trabalho estava na composição. “Com ele, aprende-se tanto a técnica do retrato quanto a da gravura, do esboço e principalmente a da composição. Aos olhos de Cartier-Bresson e de vários de seus colegas e amigos, como Dora Maar, Lothe não é apenas um professor maravilhoso, mas a manifestação viva da lenda cubista.” (ASSOULINE, 2008, p.37)

A importância em conhecer a trajetória de formação desse fotógrafo se dá pela relevância das influências que recebeu nessa etapa de sua vida e que estão refletidas em suas imagens durante toda sua carreira profissional. Como por exemplo, sua fascinação pela geometria, encanto este, que adquiriu durante o tempo que estudou na academia de André Lothe. É possível identificar no trabalho de Cartier-Bresson sua paixão pela geometria e composição dos elementos, características sempre presentes em suas imagens. Como enfatiza Pierre Assouline (2008), na biografia que escreveu sobre o fotógrafo,

O evangelho pessoal de Cartier-Bresson poderia começar com as seguintes palavras: ‘no princípio era a geometria...’ Nada traduz melhor seu tormento íntimo: reconhecer, sob as aparências, a ordem escondida no caos universal, desvencilhar um do outro e ser capaz de submeter uma emoção plástica à construção mais apropriada. (ASSOULINE, 2008, p.39)

Assim como a geometria, o surrealismo também foi parte importante do trabalho de Cartier-Bresson. Ele lia com afinco a revista *La Révolution surréaliste* e participava de rodas de conversas com grandes escritores e filósofos do surrealismo que estavam em ascensão quando ele ainda tinha apenas vinte anos de idade. Breton foi seu ídolo nesse período, quem ele considerava “[...] o surrealismo em pessoa” (ASSOULINE, 2008, p. 50). Em sua biografia o fotógrafo foi descrito como sempre fiel ao surrealismo.

Cartier-Bresson, equilibrista da alma, será por toda vida fiel ao surrealismo, mas de uma fidelidade à normanda, que, apesar de tentar se emancipar e se libertar de seus dogmas, nunca os trairá. Ele nunca deixará de ser um surrealista, ou melhor, um sonhador profissional – como se falava antigamente sobre os grandes repórteres: que eram errantes assalariados. (ASSOULINE, 2008, p. 51)

Durante seus anos servindo ao exército, Cartier-Bresson conheceu Harry e Caresse Crosby, americanos procedentes da alta sociedade de Boston e fundadores da editora Black Sun Press. Através destes, foi introduzido a um círculo de amizades que envolviam grandes nomes da literatura e da arte, entre eles estava Julien Levy, americano de Nova Iorque, que introduziu a vanguarda surrealista europeia aos Estados Unidos. Ele teve uma participação muito importante na carreira de Cartier-Bresson e contribuiu para que sua reputação se estabelecesse na América. Segundo o próprio fotógrafo Henri Cartier-Bresson, “Ele foi o primeiro a apreciar minha fotografia.”<sup>1</sup> (CHÉROUX, 2008, p.21)

Foi, também, através da família Crosby que o jovem Cartier-Bresson conheceu Peter e Gretchen Powel. Ambos eram fotógrafos amadores e encorajavam outros fotógrafos a olhar de forma mais séria para essa nova forma de arte. Henri Cartier-Bresson expressou, em uma biografia publicada em Nova Iorque, logo após a guerra, que foi com os Powel, em 1930, que ele aprendeu a fotografar. Até então ele olhava para a fotografia apenas como um hobby para amadores e passou a vê-la como uma forma de expressão nela mesma, ele a considerou uma forma de arte, assim como a pintura (CHÉROUX, 2008).

Para compreender melhor a carreira de Cartier-Bresson, podemos dividir suas fases em décadas. A década de 1920, como vimos até aqui, foi de formação. Nesse período ele recebeu influências de professores, amigos e de outras figuras importantes do meio artístico e surrealista da época. Quando chega a década de 1930, e ele escolhe a fotografia como forma de expressão da sua arte, inicia sua fase produtiva e embarca em viagens pelo mundo fotografando o modo de vida das pessoas por onde passava. Sua primeira viagem, e um divisor de águas para ele, foi para a África, em 1930. Nesta primeira jornada ele levou consigo uma câmera Krauss de segunda mão, que comprou pouco antes de embarcar. Ainda iniciando sua experiência fotográfica, Cartier-Bresson não passou muito tempo fotografando, mas as poucas imagens que produziu já anunciavam suas inclinações fotográficas (ASSOULINE, 2008).

---

<sup>1</sup> [Tradução livre do autor]: “He was the first to appreciate my photographs.” (CHÉROUX, 2008, p.21)

Poucas paisagens, principalmente vistas de grupos à margem do rio, no cais e no porto. Homens em ação. Os fios dos grossos cordames e das finas tábuas das embarcações já demonstram uma preocupação geométrica. Como se, inconsciente e confusamente, ele já tivesse sua própria gramática estética, sua própria linguagem pictórica, e se identificasse, naturalmente, com uma ideia de representação do mundo de que jamais se afastaria. (ASSOULINE, 2008, p.59)

No ano de 1932, em Marselha, Cartier-Bresson encontrou seu instrumento de arte favorito, a câmera Leica. Desenvolvida por Oscar Barnak a partir de 1913, quando pronta não utilizava mais placas sensíveis e sim os filmes de 35 mm, que até então eram utilizados pelos cineastas. Leve e compacta, este equipamento foi idealizado exatamente para que o fotógrafo tivesse mobilidade em seu trabalho, com tomadas de luz reduzidas e possibilidade de fotografias instantâneas (ASSOULINE, 2008). Ela possibilitou que ele colocasse em prática sua característica de se camuflar em meio aos ambientes para captar a imagem furtiva, roubada diante dos olhos de seus fotografados. A partir dali ele jamais se separaria dela, como ele mesmo afirmaria ao expressar o que sentia ao utilizá-la.

Eu tinha acabado de descobrir a Leica. Ela se tornou a extensão do meu olho, e eu nunca me separei dela desde que eu a encontrei. Eu rondava as ruas o dia todo, me sentindo muito nervoso e pronto para atacar, determinado a "pegar" a vida - para preservar a vida no ato de viver.<sup>2</sup> (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

Ainda na década de 1930, Cartier-Bresson embarcou em diversas viagens nas quais produziu imagens que foram consideradas parte importante do seu portfólio. Entre os lugares que visitou estão Abidjã, Nova Iorque, Varsóvia, Berlim, Florência e México. Neste período, seu trabalho como fotógrafo expunha muito visivelmente suas raízes surrealistas e sua preocupação com composição, especialmente a geométrica, que herdou de seu período com André Lothe. "As fotografias tiradas por Cartier-Bresson durante a década de 1930, como suas pinturas

---

<sup>2</sup> [Tradução livre do autor]: "I had just discovered the Leica. It became the extension of my eye, and I have never been separated from it since I found it. I prowled the streets all day, feeling very strung-up and ready to pounce, determined to 'trap' life – to preserve life in the act of living." (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

no final da década anterior, refletiram a influência conjunta de Lothe e os surrealistas.”<sup>3</sup> (CHÉROUX, 2008 p.37)

Com a chegada da segunda guerra mundial, no final da década de 1930, uma nova fase também chegaria para Cartier-Bresson. Ele foi convocado para servir na unidade cinematográfica do Terceiro Exército, na parte oriental do país, onde ele fotografou batalhas, bombardeios em estradas e a movimentação de tropas ao longo da Linha Maginot. Em 23 de junho de 1940 ele foi feito prisioneiro de guerra pelos alemães e permaneceu cativo por quase três anos (CHÉROUX, 2008). Foi apenas na terceira tentativa de fuga que Cartier-Bresson conseguiu retornar a França. Essa experiência de privação de liberdade teve um impacto importante na vida e no trabalho do fotógrafo a partir da década de 1940. Assouline (2008, p.137) descreve essa transformação como “o suficiente para se forjar uma nova identidade.”

Foi nesta mesma década que Henri Cartier-Bresson, juntamente com Robert Capa, David Seymour, George Rodger e William Vandivert, fundou a agência Magnum Photos. Fundada em 1947, ela representava um grito pela independência dos fotojornalistas, e um passo para a valorização da profissão. A partir dali os fotógrafos eram donos dos seus negativos e passaram a exigir o direito a crédito nas fotografias publicadas. Foi o início da propriedade intelectual dos fotógrafos em relação a suas imagens, isso permitia-lhes vender o direito de reprodução uma a uma, e ainda controlar o uso que os jornais fariam das fotografias (ASSOULINE, 2008).

Chéroux (2008, p.56), atribui a essa época a transformação do fotógrafo de surrealista para fotojornalista. “Ele agora estava menos interessado em ‘uma abordagem abstrata da fotografia’ do que nos ‘valores humanos’.”<sup>4</sup> O autor também utiliza a própria fala do fotógrafo para descrever essa transição. “Antes da guerra eu simplesmente brincava, e foi só depois que eu me tornei repórter.”<sup>5</sup> (CHÉROUX, 2008, p.56). Ainda no ano de 1947, os fotógrafos da *Magnum* se dividiram entre os cinco (05)

---

<sup>3</sup> [Tradução livre do autor]: “The photographs taken by Cartier-Bresson during the 1930s, like his paintings at the end of the previous decade, reflected the joint influence of Lothe and the surrealists.” (CHÉROUX, 2008 p.37)

<sup>4</sup> [Tradução livre do autor]: “He was now less interested in an abstract approach to photography’ than in ‘human values.” (CHÉROUX, 2008 p.56)

<sup>5</sup> [Tradução livre do autor]: “Before the war I merely tinkered, and it was only afterwards that I became a reporter.” (CHÉROUX, 2008, p.56).

continentes para cobrir os acontecimentos e produzir imagens para a agência. Foi neste período que Cartier-Bresson iniciou sua jornada pela Ásia fazendo reportagens de longa duração (ASSOULINE, 2008).

Em sua passagem pela Índia, Cartier-Bresson conseguiu uma audiência com Gandhi. Situação que ficou marcada para sempre em sua carreira, pois poucos minutos após seu encontro terminar Gandhi foi assassinado por um extremista Hindu. É importante apontar essa situação específica em sua jornada, pois aqui o autor faz uma observação importante sobre a mudança de atitude de Cartier-Bresson em relação a sua própria fotografia, mudança que o acompanharia pelas próximas duas décadas. Chéroux (2008) afirma que na cobertura dos eventos após o assassinato de Gandhi, o fotógrafo focou 'no coração da notícia, (Figura 1) diferentemente da sua cobertura da coroação do Rei George VI, em 1937, em que ele focou sua câmera nos espectadores ao redor do evento. (Figura 2). "Agora, ele não era mais o fotógrafo provocativo, surrealista, mas um fotojornalista respondendo à necessidade de informação."<sup>6</sup> (CHÉROUX, 2008, p. 64).

---

<sup>6</sup> [Tradução livre do autor]: "Now he was no longer the provocative, surrealist photographer, but a photojournalist responding to the need for information." (CHÉROUX, 2008, p.64)

**Figura 1** – Cobertura do funeral de Gandhi, 1948



**Legenda do autor:** Nova Déli, 1948. A primeira chama da pira no funeral de Gandhi. Seu secretário olha para a chama; Seu médico levanta suas mãos esperando silenciar a multidão; Mas à medida que a pira queima mais brilhante, as pessoas pareciam estar em chamas também - e eles avançaram em um grande movimento esmagador, jogando-se em direção à pira.<sup>7</sup>

**Fonte:** Henri Cartier-Bresson (1952, não paginado), *The decisive moment*

---

<sup>7</sup> [Tradução livre do autor]: Delhi, 1948. The first flame of Gandhi's funeral pyre. His secretary looks into the flame; his doctor holds up his hands hoping to quiet the crowd; but as the pyre burns brighter, the people seemed to be on fire too – and they surged forward in a great crushing movement, throwing themselves toward the pyre." (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

**Figura 2 – Coroação do rei George VI, 1938**



**Legenda do autor:** Londres, 1938. As pessoas haviam esperado a noite toda em Trafalgar Square para não perder nenhuma parte da cerimônia de coroação de George VI. Alguns dormiram em bancos e em jornais. Na manhã seguinte, um mais cansativo do que os outros ainda não tinha acordado para ver a cerimônia para a qual ele manteve uma vigília tão longa.<sup>8</sup>

**Fonte:** Henri Cartier-Bresson (1952, não paginado) *The decisive moment*

---

<sup>8</sup> [Tradução livre do autor]: “London, 1938. The people had waited all night at Trafalgar Square in order to not miss any part of the coronation ceremony of George VI. Some slept on benches and on newspapers. The next morning, one wearier than the others had not yet wakened to see the ceremony for which he had kept such a late vigil.” (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

Chegada, então, a década de 1950, Cartier-Bresson se viu agarrado pelo fotojornalismo e toda sua rede. A partir do início de seus trabalhos na agência *Magnum* muitas de suas fotos passaram a ser comissionadas, e o curso de seus trabalhos regidos pela necessidade das redações que o contratavam. Ele sentia falta de sua liberdade ao fotografar, mas encarou o desafio de lidar com a pós-produção dos veículos de comunicação. Ele procurava manter seu olhar sobre o mundo, porém direcionado ao tema pautado pelo trabalho. Vemos em sua fala o descontentamento com a nova realidade: "As palavras são as palavras do fotógrafo, mas a fase é a da revista."<sup>9</sup> (CHÉROUX, 2008, p.78)

## **2.1 O momento dado como expressão de arte no fotojornalismo**

Foi nesta mesma década de 1950, mais precisamente em 1952, que Henri Cartier-Bresson publicou seu mais famoso livro, o que daria nome ao conceito que ficaria atrelado a seu próprio nome para sempre. Intitulado em francês como *Images à la sauvette*, traduzido para o inglês como *The decisive moment*, e, por consequência, traduzido para o português como *O instante decisivo*. Existe uma lacuna de sentido criada na tradução do título do livro do francês para o inglês. O significado do termo francês *à la sauvette* pode ser definido como imagens capturadas de acordo com a oportunidade, ao azar, ou até mesmo de modo furtivo. A revista *Bravo!* publicou uma reportagem, em 2009, sobre o trabalho do fotógrafo e o lançamento da exposição *Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo*, ocorrida em São Paulo. Na reportagem, a jornalista Gisele Kato abordou a questão da tradução do título do livro e como, mesmo sem o fotógrafo nunca ter utilizado esse termo para definir o conceito, o nome *instante decisivo* se tornou "íntimo" de sua obra (KATO, 2009).

A reportagem trouxe o depoimento da diretora da *Fundação Henri Cartier-Bresson*, com sede em Paris (França), que na época da reportagem era Agnès Sire. Ela relatou que existiu uma difícil negociação entre o fotógrafo e a editora para chegar a um consenso na tradução do título do livro. A sugestão de Henri Cartier-

---

<sup>9</sup> [Tradução livre do autor]: "The words are the words of the photographer, but the phasing is that of the magazine." (CHÉROUX, 2008, p.78)

Bresson foi *the given instant* (o instante dado), mas a editora Simon & Schuster alegou que *the decisive moment* (o momento decisivo) seria uma expressão mais forte e direta, que atrairia mais a atenção do público. A jornalista afirma que o termo publicado pela editora traz uma ideia menos precisa do trabalho de Cartier-Bresson por sugerir a existência de um instante único em cada acontecimento, onde os elementos se combinam para uma tomada fotográfica, que, se perdida, não voltará a acontecer. Contudo, Cartier-Bresson não acreditava que eles acontecessem uma única vez durante uma situação. Para ele, encontros sublimes ocorriam na vida com frequência (KATO, 2009, p. 30).

Essa lacuna sugerida por Kato, juntamente com a grande circulação da foto do homem que salta a poça d'água e é congelado no ar no exato momento que seu pé tocava o chão (Figura 3), promoveu uma interpretação de que, o então traduzido *instante decisivo*, se propunha a registrar momentos de ação e movimento. Momentos extraordinários que, magicamente congelados, só podem ser apreciados em razão do domínio da técnica fotográfica. Nesses casos, especificamente, do controle da velocidade do obturador para efetuar o congelamento da cena. Porém, para Henri Cartier-Bresson, a essência não estava do “decisivo” e sim no que lhe era “dado” ao acaso (*à la sauvette*), no momento do clique. Ele enquadrava as formas e buscava a organização dos elementos para que o resultado final fosse uma combinação dessas duas coisas, vista por ele como o instante sublime do acaso. Por ser defensor do termo e da prática do *momento dado*, vamos tratar de seu trabalho com este nome nesta pesquisa (ASSOULINE, 2008).

**Figura 3 – Paris, 1932**



**Legenda do autor:** Place de l'Europe, Paris, 1932. Havia uma cerca de pranchas em torno de alguns reparos atrás da Gare Saint Lazare, e eu estava espreitando os espaços com minha câmera nos olhos. Isso foi o que vi. O espaço entre as tábuas não era inteiramente largo o suficiente para a minha lente, razão pela qual a imagem é cortada à esquerda.<sup>10</sup>

**Fonte:** Henri Cartier-Bresson (1952, não paginado) *The decisive moment*

Ao observar as falas de Henri Cartier-Bresson nas poucas páginas que escreveu, vemos um fotógrafo que se preocupa em externar o que vê, o que sente e o que acredita. Em momento algum ele procura ensinar seus leitores a fotografar, ou

<sup>10</sup> [Tradução livre do autor]: "Place de l'Europe, Paris, 1932. There was a plank fence around some repairs behind the Gare Saint Lazare, and I was peeking through the spaces with my camera at my eye. This is what I saw. The space between the planks was not entirely wide enough for my lens, which is the reason the picture is cut off on the left." (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

sequer tenta definir de forma técnica o que o *momento dado* significava para ele. Em seu livro *The decisive moment* (CARTIER-BRESSON, 1952), ele chega a dizer que não é importante falar sobre manuseio de equipamento fotográfico, porque isso está muito bem ditado pelos fabricantes nos manuais das câmeras. Segundo ele, qualquer um pode dominar o funcionamento de um equipamento. Sua preocupação estava em apenas enfatizar a importância do olho como instrumento de compreensão, e o ato fotográfico como uma ferramenta de captação do desenrolar da vida que acontece diante dos nossos olhos.

Porém, sempre ao falar da importância do indivíduo que fotografa estar completamente entregue à realidade que se desenrola diante de seus olhos, ele nunca deixa de enfatizar que a existência de composição é o que traz significado à imagem. Cartier-Bresson estava sempre em busca da compreensão íntima do fato fotografado, conectada à composição harmônica dos elementos presentes nessa realidade. Para ele, a imagem de um fato só emana significado se estiver composta de forma satisfatória.

Tirar fotografias significa reconhecer - simultaneamente e em uma fração de segundo - tanto o fato em si como a organização rigorosa de formas visuais percebidas que lhe dão significado. Isto é colocar a cabeça, o olho e o coração no mesmo eixo.<sup>11</sup> (CARTIER-BRESSON, 1999, p. 16)

A frase “colocar a cabeça, o olho e o coração no mesmo eixo” ganhou visibilidade dentro das frases citadas por Cartier-Bresson (1999, não paginado). Também no livro *The decisive moment* ele explica que a operação conjunta destes três elementos funciona para registrar o conteúdo de algum evento que está no processo de se desenrolar, e para comunicar impressões. Ele também fala da complexidade em registrar um evento, que pode se apresentar de forma rica e multifacetada, e da necessidade do fotógrafo se movimentar ao redor do mesmo para “solucionar os problemas que ele apresenta”, afinal, o mundo é movimento, e o fotógrafo não pode ter

---

<sup>11</sup> [Tradução livre do autor]: “To take photographs means to recognize – simultaneously and within a fraction of a second – both the fact itself and the rigorous organization of visually perceived forms that give it meaning. It is putting one’s head, one’s eye, and one’s heart on the same axis.” (CARTIER-BRESSON, 1999, p. 16)

uma atitude estática em relação a algo que se move (CARTIER-BRESSON, 1952). Ele conclui essa ideia dizendo “não há um plano padrão, nenhum padrão pelo qual trabalhar. Você deve estar alerta com o cérebro, o olho, o coração; E ter a flexibilidade do corpo.”<sup>12</sup> (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado).

Em um dos poucos conselhos que Cartier-Bresson deu a respeito de como fotografar, deixa claro que o mais importante é a atitude do fotógrafo. Ele considera que o mesmo precisa ter absoluta compreensão daquilo que deseja fazer, ter a mente preparada para buscar os resultados desejados. Além disso, manter a atenção completa e ininterrupta ao fato fotografado. Em sua época, com a fotografia analógica não se sabia o resultado das imagens antes de imprimi-las, como temos hoje na fotografia digital. Então, ele conta como se sentia ansiosamente preso a cena enquanto a mesma se desenvolvia, na espera incessante de que os elementos se soltassem do que ele chamava de “cerne”, e se mostrassem a ele em sua forma sublime (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado). Mas Cartier-Bresson aponta, também, que o importante não é apertar o gatilho da câmera como se fosse uma metralhadora, pois isso causa uma produção desnecessária que sobrecarrega e desordena a memória, estragando, assim, a exatidão da reportagem como um todo (CARTIER-BRESSON, 1952).

Em relação à aplicação dessas primícias de composição e geometria, elas se tornam um tanto intuitivas na hora do clique. Considerando que no calor dos acontecimentos e no tempo que se tem para levar a câmera ao olho, enquadrar e clicar, dificilmente se pode tomar muito tempo para pensar. Na hesitação a cena pode se desenrolar e perde-se um momento importante. Por isso, Cartier-Bresson acreditava que o fotógrafo precisava fazer dois tipos de seleção, o primeiro no visor da câmera e segundo nas folhas de contato. Primeiro o trabalho intuitivo de selecionar os elementos que irão compor a cena, e depois selecionar, com olhos mais críticos, a imagem que se destaca em meio as demais (CARTIER-BRESSON, 1952).

---

<sup>12</sup> [Tradução livre do autor]: “there is no standard plan, no pattern from which to work. You must be on the alert with the brain, the eye, the heart; and have a suppleness of body.” (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado).

Outro ponto muito importante percebido na carreira e nas falas do fotógrafo é sua aversão a qualquer tipo de manipulação fotográfica. Seja ela de cena, no momento de fazer a foto, ou seja manipulação pós-produção, aquela, que no tempo dele, era feita na sala de revelação dos filmes e impressão das imagens. Cartier-Bresson acreditava que a fidelidade do fotógrafo em relação aos fatos se fazia no ato da não interferência do mesmo na cena, e a fidelidade em relação a composição se dava na postura de não modificar a imagem na pós-produção.

Os elementos que, em conjunto, podem tirar faíscas de um assunto, são muitas vezes dispersos - em termos de espaço ou tempo - e reuni-los pela força é 'direção de palco' e, eu me sinto trapaceando. [...] Nossa tarefa é perceber a realidade, quase simultaneamente a gravando no caderno de desenhos que é a nossa câmera. Nós não devemos tentar manipular a realidade enquanto estamos fotografando, nem devemos manipular os resultados em uma sala escura. Esses truques são evidentemente discerníveis para aqueles que têm olhos para ver.<sup>13</sup> (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

Porém, mesmo sendo avesso às manipulações fotográficas, Cartier-Bresson precisou aprender a compreender e aceitar o processo de pós-produção dos veículos de comunicação que publicavam suas fotografias. Era necessário aprender a trabalhar em conjunto com as revistas ilustradas, uma vez que, elas é que levavam as fotografias até os olhos dos leitores. Ele compreendia o mundo como um lugar em estado de pressa, pressa para receber informação e ver informação. E eram os fotógrafos que poderiam saciar essa demanda, porém através dos veículos de comunicação. Em suas palavras, o fotógrafo é o artista que entrega material cru para que a revista ilustrada trabalhe sua impressão e publicação (CARTIER-BRESSON, 1952).

A primeira fotografia que Cartier-Bresson vendeu e publicou em uma revista ilustrada foi para a francesa *Vu*. Ele relata este momento da carreira como de intensa emoção, pois eram as revistas que produziam um público e o introduziam a ele.

---

<sup>13</sup> [Tradução livre do autor]: "The elements which, together, can strike sparks out of a subject, are often scattered – either in terms of space or time – and bringing them together by force is "stage management," and, I feel, cheating. [...] Our task is to perceive reality, almost simultaneously recording it in the sketchbook which is our camera. We must neither try to manipulate reality while we are shooting, nor must we manipulate the results in a darkroom. These tricks are patently discernible to those who have eyes to see." (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

Mas, o fotógrafo relata que, apesar das revistas saberem publicar uma história da forma que o autor das imagens intencionou, elas infelizmente também promoviam distorções nessas histórias. Ele, inclusive, destaca o risco que o fotógrafo corria em deixar seu olhar se moldar aos critérios do veículo de comunicação, deixando de lado, ou corrompendo, seu olhar pessoal sobre o fato registrado (CARTIER-BRESSON, 1952).

Além deste filtro que a pós-produção dos veículos de comunicação promoviam, Cartier-Bresson também tinha uma inquietação a respeito da receptividade das imagens. Como os leitores interpretariam o que viam nas fotografias sem nunca terem visto ou vivido experiências que os dessem a bagagem cultural necessária para compreender as informações expostas na imagem. E, mais importante, se os leitores não têm essa bagagem, como o veículo publica uma reportagem fotográfica, ou uma foto única, de maneira a prover contexto para que o leitor obtenha algum entendimento correto das informações na imagem que vê.

Quando você envia uma fotografia para circulação, ela está fora de suas mãos. A lição mundial em fotografia pode ter resultados felizes ou desastrosos, dependendo do pequeno fato de se ela é mostrada isolada, desapegada ou não, de seus contextos de tempo, lugar, humanidade.<sup>14</sup> (CARTIER-BRESSON, 1999, p. 54)

Cartier-Bresson era avesso à academia, não gostava de falar de fotografia, mas sim de fotografar. Ele não deixou um direcionamento exato e específico sobre o que o conceito significa, ou sobre como ele deve ser aplicado. Porém, observando seu trabalho, tanto no momento de fazê-lo quanto no resultado de suas fotografias, as poucas páginas que escreveu a respeito, atrelados a sua formação acadêmica e social no decorrer de sua carreira, podemos indicar pontos de similaridade que podem nos dar uma direção no que esse conceito realmente significava para ele.

Ele, que nunca gostou de 'falar de fotografia', mesmo fugindo dos clichês, pôde finalmente admitir que detesta fazê-lo, e inclusive que esse tipo de tagarelice lhe causa horror. [...]. Cartier-Bresson não quer se tornar comentarista de seu próprio trabalho, o bibliotecário de suas fotos, nem o guia de seu museu. (ASSOULINE, 2008, p. 263)

---

<sup>14</sup> [Tradução livre do autor]: "When you send a photograph into circulation, it is out of your hands. The world's lesson in photography might have happy or disastrous results, depending on the little fact of whether it is shown to be isolated, detached or not, from its contexts of time, place, humanity." (CARTIER-BRESSON, 1999, p. 54)

Após verificarmos todos esses aspectos inerentes ao processo criativo de Henri Cartier-Bresson, podemos constatar o que, para ele, o ato fotográfico e o conceito de *momento dado* significavam. Sem fazer muita separação entre essas duas coisas, pois, é visto que o *momento dado* é resultado de uma determinada atitude e um estado mental que são intrínsecos ao ato fotográfico. Os preceitos do conceito, presentes na maioria de suas imagens, é a consequência da postura dele diante do objeto de sua atenção.

Não é possível resumir, ou definir em linhas gerais, o que o conceito de *momento dado* significa. Podemos propor, de uma forma ampla e mais complexa o que ele representa. Henri Cartier-Bresson foi o grande nome do fotojornalismo no século XX, e não o foi à toa, seu trabalho foi representativo e singular. Porém, sua forma de trabalhar e seu olhar diante do mundo tinham muita atitude artística. Para ele, o fotógrafo observa o mundo em razão de furtar dele cenas que o representem, e que, mais especificamente, representem de forma organizada e poética um fato, povo, ou acontecimento muito específico. Mas é preciso lembrar, que Cartier-Bresson só via significado em uma imagem se ela apresentasse composição de elementos. Sem a primícia da geometria ele não via conteúdo em uma fotografia qualquer.

Se uma fotografia existe para comunicar seu assunto em toda a sua intensidade, a relação da forma deve ser rigorosamente estabelecida. A fotografia implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar e focar no assunto particular dentro da massa da realidade; O que a câmera faz é simplesmente registrar no filme a decisão tomada pelo olho.<sup>15</sup> (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

Fica claro, então, que para Cartier-Bresson a essência da fotografia está no olhar do fotógrafo, sua forma de compreender o mundo e suas intenções ao registrá-lo. A máquina fotográfica não passa de um simples instrumento para a promoção dessas intenções. Neste processo de criação, ele acrescenta a importância do conteúdo, que não pode de maneira alguma estar separado da forma. E por forma,

---

<sup>15</sup> [Tradução livre do autor]: If a photograph is to communicate its subject in all its intensity, the relationship of form must be rigorously established. Photography implies the recognition of a rhythm in the world of real things. What the eye does is to find and focus on the particular subject within the mass of reality; what the camera does is simply to register upon film the decision made by the eye." (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

ele define como uma rigorosa organização das superfícies, linhas e valores. Apenas através desta organização é possível comunicar concepções e emoções concretamente (CARTIER-BRESSON, 1952).

No celebre livro *A história da arte*, Gombrich (1999) destaca como o ato fotográfico passou de insulto aos olhos de pintores e educadores da arte, para admirado pelos colecionadores. O trabalho de Henri Cartier-Bresson é citado pelo autor como fotografia de arte, e que o fotógrafo é tão apreciado quanto qualquer outro pintor vivo. Gombrich (1999) destaca a famosa imagem da pitoresca aldeia italiana de *Aquila Degli Abruzzi*, feita em 1952 (Figura 4), como exemplo do olhar e do modo de trabalho peculiar praticado por Cartier-Bresson.

Com sua minicâmera a postos, Cartier-Bresson experimentava a excitação do caçador à espreita, dedo no gatilho para ‘disparar’ no momento preciso. Contudo, também confessou ser ‘um apaixonado pela geometria’, o que o faz compor qualquer cena dentro do seu visor. O resultado é que sentimos estar no quadro, percebemos o vaivém das mulheres carregando bandejas de pão na íngreme ladeira e ficamos cativos pela composição – a balaustrada e os degraus, a igreja e as casas distantes –, a qual rivaliza em interesse com pinturas muito mais elaboradas. (GOMBRICH, 1999, p. 624)

**Figura 4 – Itália, 1952.**

**Fonte:** Henri Cartier-Bresson, *A história da arte* (GOMBRICH, 1999, p. 624).

Quanto ao estilo de trabalho do fotógrafo, a característica mais marcante é a de isenção em relação à cena fotografada. Ele acreditava que o fotógrafo não poderia, de forma alguma, interagir com o fato fotografado. Para isso ele se movimentava ao redor da cena como um dançarino, se escondendo e aparecendo de acordo com a necessidade, e clicava rapidamente na tentativa de não ser notado. Caso a pessoa fotografada o percebesse, para ele era o fim da oportunidade de fotografá-la, pois a expressão já não seria mais pura. Truman Capote escreveu sobre a vez que testemunhou Cartier-Bresson em ação. "Eu pude assisti-lo no trabalho em uma rua em Nova Orleans, dançando ao longo do asfalto, como uma libélula frenética, três grandes

Leicas balançando pelas correias ao redor do seu pescoço, a quarta colada ao olho [...]."<sup>16</sup> (apud CHÉROUX, 2008 p.94)

Henri Cartier-Bresson continuou se dedicando ao fotojornalismo durante as décadas de 1950 e 1960, trabalhando na agência *Magnum*. Durante esses anos o conceito de *momento dado* ganhou o mundo através do livro que publicou em 1952. Foi apenas na década de 1970 que ele deixou de produzir fotografias para a imprensa, apesar de ainda carregar sua Leica no bolso por onde ia. Nesse momento de sua vida ele retornou ao desenho e vivia da venda de suas fotografias autenticadas. Sobre sua postura a respeito da fotografia, podemos concluir com uma de suas falas no livro *The decisive moment*.

Eu falei por algum tempo, mas de apenas um tipo de fotografia. Existem muitos tipos. Certamente a fotografia desbotada carregada na parte de trás de uma carteira, o brilhante catálogo de publicidade e a grande variedade de coisas entre elas - são fotografia. Não procuro defini-la para todos. Eu apenas tento defini-la para mim.<sup>17</sup> (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

Este capítulo tem por objetivo compreender a vida de Cartier-Bresson para propor uma análise de seu trabalho. Para isso, apesar de serem poucas as publicações do autor a respeito do tema, considerou-se mais assertivo utilizar livros que apresentassem falas do próprio fotógrafo ou que tivessem sido escritos por ele. Como o livro *The decisive moment*, que foi o protagonista do surgimento do conceito que tratamos nesta pesquisa.

---

<sup>16</sup> [Tradução livre do autor]: "I was able to watch him at work in a street in New Orleans, dancing along the pavement, like a frantic dragonfly, three big Leicas swinging on their straps round his neck, the fourth glued to his eye [...]." (CAPOTE *apud* CHÉROUX, 2008 p.94)

<sup>17</sup> [Tradução livre do autor]: "I have talked at some length, but of only one kind of photography. There are many kinds. Certainly the fading snapshot carried in the back of a wallet, the glossy advertising catalogue, and the great range of things in between – are photography. I don't attempt to define it for everyone. I only attempt to define it to myself." (CARTIER-BRESSON, 1952, não paginado)

### 3 DESENVOLVIMENTO DO FOTOJORNALISMO A PARTIR DO SÉCULO XX

Foram grandes as transformações vistas no jornalismo e no fotojornalismo durante o século XX. Da década de 1930, quando Henri Cartier-Bresson iniciou suas atividades na fotografia, até os dias atuais, a dinâmica, a velocidade, a tecnologia e os valores notícia na produção jornalística foram alterados notoriamente. A história coloca que os primeiros tabloides fotográficos surgiram no início do século XX, o primeiro mais especificamente em 1904. O surgimento desse tipo de veículo marcou a mudança conceitual de que a fotografia tinha um papel secundário de mera ilustração textual, e passou a ser considerada tão importante quanto a escrita. A imagem passa a ser vista como uma outra forma de informação, uma nova categoria de conteúdo, trazendo detalhes que a escrita não abrange (SOUSA, 2004). Diante disso, vemos a fotografia conquistar seu espaço no âmbito do fotodocumentarismo. A informação fotográfica é reconhecida pela sua capacidade de informar o que o texto por si só não consegue descrever com exatidão.

Jorge Pedro Sousa, autor do livro *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental* (2004), destaca também os estudos de Hicks (1952), o qual defende que o aumento da velocidade e a competição na produção jornalística e, conseqüentemente, na produção fotojornalística, levou à cobertura baseada na foto única. A chamada doutrina do *scoop*, ou a doutrina do furo jornalístico (SOUSA, 2004). A partir daí o objetivo fotojornalístico era reunir todos os significados de um fato em uma única imagem, “a fotografia como signo condensado”, o que Sousa (2004, p.18) definiu da seguinte maneira

Esta convenção, segundo penso, levou os fotógrafos a procurar conjugar numa única imagem os diversos elementos significativos de um acontecimento (a fotografia como *signo condensado*) de forma a que fossem facilmente identificáveis e lidos (planos frontais, etc.). (SOUSA, 2004, p. 18).

Completando essa ideia do signo condensado, Sousa (2004) aborda o que chama de tradição francesa da fotografia única, que, segundo ele, se inicia com Henri Cartier-Bresson e sua aliança entre a arte e o elemento informativo imagético.

Portanto, neste ponto da história se fez uma divisão entre os veículos de circulação rápida, com conteúdo mais condensado e objetivo, e os veículos de circulação mais espaçada, como as revistas ilustradas que dispunham de tempo e espaço para produzir grandes reportagens, e, inclusive, publicar reportagens fotográficas. Essas revistas tiveram seu ápice na primeira metade do século XX.

Na tentativa de estabelecer a aplicabilidade do *momento dado*, é necessário fazer um paralelo entre o modo de produção do início do século passado e o atual. Para isso, vemos então, que na década de 1920 se deu o início do chamado *fotjornalismo moderno*. Sousa (2004) explica que isso se deu pela modificação de atitudes e ideias a respeito da imprensa. Foi nesse momento que o valor do espontâneo e do noticioso se sobrepuseram em relação ao valor da nitidez e reprodutibilidade, fatores estes que, costumavam ser de maior importância na imagem. As décadas de 1920 e 1930 tiveram na Alemanha um reduto das revistas ilustradas, que chegavam a tiragens de 5 milhões de exemplares, e, posteriormente, influenciaram na fundação de revistas como a *Vu* e a *Regards* (SOUSA, 2004).

Sobre os anos de 1920, Sousa (2004) continua falando sobre os profissionais do fotojornalismo, ele defende que os foto repórteres “modernos” nasceram nesse período. E, além dos veículos de comunicação tratarem a imagem de forma a trazer respeitabilidade e reconhecimento aos fotojornalistas, aconteceram evoluções tecnológicas que levaram a profissão a um patamar acima na dinâmica de produção fotográfica. O autor destaca como principais evoluções a criação do *flash* de lâmpada, que substituiria o malcheiroso e pesado *flash* de magnésio por *flashes* mais leves e com mobilidade. E a câmera Leica, já citada anteriormente, e que revolucionaria a fotografia com suas lentes permutáveis, mobilidade e filme de 36 poses. Com ela o fotógrafo ganhou liberdade para se mover com facilidade ao redor da cena e fotografar sem a utilização do flash, uma vez que suas lentes possuíam boa capacidade de abertura (SOUSA, 2004).

O fotógrafo Erich Solomon (1886-1944) é considerado o progenitor da chamada *candid photography*, uma atitude experimental que precisou da colaboração de fotojornalistas, editores e proprietários de revistas ilustradas, e que abriu caminho para o atual fotojornalismo. Essa nova atitude fotográfica baseava-se na “fotografia não

posada, não protocolar, em que o fotografado não se consegue preparar para o ser.” (SOUSA, 2004, p. 77). Esse modelo de fotografia apresenta, também, características de bom humor e de captar figuras públicas em momentos naturais, em detrimento aos rituais sociais e momentos protocolares. Solomon não apenas fez parte do período histórico em que a atividade de fotógrafo ganhou prestígio e o profissional passou a ser visto como culto, inteligente e politizado, ele também contribuiu diretamente para a construção deste perfil. Em suas próprias palavras podemos entender como ele via a profissão.

A atividade de um fotógrafo de imprensa que queira ser mais que um artesão é uma luta contínua pela imagem. Do mesmo modo que o caçador vive obcecado por sua paixão pela caça, o fotógrafo vive a obsessão pela foto única que deseja obter. É uma batalha contínua. Há que lutar contra os preconceitos que existem por causa dos fotógrafos que ainda trabalham com flashes, pelejar contra a administração, os empregados, a polícia, os guarda-costas; contra a luz deficiente e as grandes dificuldades que surgem na hora de tirar fotos de pessoas que não param de se mover. [...] Também tem que brigar contra o tempo, pois cada periódico tem um horário de fechamento ao qual ele tem que se antecipar. Antes de tudo, um repórter fotográfico deve ter uma paciência infinita, não ficar nervoso; deve se colocar na corrente dos acontecimentos e inteirar-se a tempo de onde eles se desenrolam. Se necessário tem que recorrer a todo tipo de argúcias, embora nem sempre se saia bem. (GISÈLE FREUND, 1976, p.105 apud COSTA; SILVA, 2004, p. 99)

Na mesma linha da *candid photography*, surge, também, a fotografia humanista francesa, que tem em André Kertész (1894-1985) um de seus mestres. Esse tipo de fotografia foi a mais explorada pelos grandes nomes como Cartier-Bresson, Brassai e Doisneau, e tem como foco a vida cotidiana (SOUSA, 2004). Nesse período da primeira metade do século XX, a fotografia ganhava um importante espaço com as reportagens fotográficas, histórias contadas através da publicação de várias imagens sobre um mesmo tema. Em paralelo ao desenvolvimento do fotojornalismo nesses anos dourados, a tecnologia também crescia. Em 1929 a câmera Rolleiflex introduziria o sistema *reflex* de duas objetivas, que se constitui em uma câmera com duas lentes objetivas de mesma distância focal, sendo uma dela usada para o visor, e em 1933 surge o sistema *reflex* de uma única objetiva, tecnologia que utiliza espelhos para que o fotógrafo visualize o que será captado pelo filme. Este segundo sistema ainda persiste

no fotojornalismo com as câmeras digitais. Em 1936 a Agfa lança um filme fotográfico com a sensibilidade em 100 ASA (SOUSA, 2004).

A trajetória da cor na fotografia teve seus primeiros resultados substanciais em 1891, com Gabriel Lippmann, mas foi só em 1935 que surge o Kodachrome, tecnologia que perdurou por todo o século (AMAR, 2007). Ainda em 1925, a transmissão de imagem via rádio trouxe ao fotojornalismo a primeira ferramenta de rapidez. Em apenas dez minutos e um aparelho de 80 kg, que incluía o laboratório portátil, imagens em preto e branco podiam ser distribuídas por todo o mundo. Essas rupturas na tecnologia iniciaram todo o processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento do equipamento fotográfico que se seguiria no decorrer do século (AMAR, 2007).

A primeira agência de imprensa fotográfica foi criada ainda na década de 1920, mais especificamente em 1928, a Dephot. Esse passo libertou o fotógrafo dos problemas de distribuição e comercialização das imagens, e mesmo que esta primeira agência ainda não trouxe ao fotógrafo a possibilidade de controlar a utilização de suas fotografias, serviu de modelo para a criação de muitas outras agências que vieram na sequência (AMAR, 2007). Foi o surgimento da agência *Magnun*, fundada em 1947, que proporcionaria aos seus fotógrafos exercer maior controle sobre distribuição e utilização de suas imagens (AMAR, 2007).

Na década de 1930 a imagem já estava consolidada como recurso de informação e os jornais europeus passaram a utilizá-la cada vez mais, findando ali o quase monopólio das revistas ilustradas. Com isso, aumentou o número de fotógrafos, e, por conseguinte, a demanda fotográfica. Sousa (2004) defende que isso levou a uma certa rotinização e massificação da produção fotográfica, o que gera a corrente do sensacionalismo, do *scoop*, da velocidade e da verossimilitude.

Os anos de 1940 chegaram e com ele uma importante invenção para a fotografia, o chamado fotômetro, mecanismo da câmera que permite medir a luz que incide sobre a superfície sensível do filme, e, por consequência, controlá-la. O fotojornalismo nesse período foi marcado pela cobertura da segunda guerra mundial. Um desafio aos fotojornalistas, tanto pela característica geográfica da guerra que dificultava a logística dos fotógrafos, quanto pela censura que permitia apenas publicar

imagens que ratificassem a existência da guerra (SOUSA, 2004). Foi no pós-guerra, na década de 1950, que se viu uma grande crescente na industrialização e massificação da produção fotojornalística.

O final da década de quarenta e a década de cinquenta foi uma época de ruptura das fronteiras temáticas e de desenvolvimento da foto-reportagem, na qual, com um conjunto de fotos, se procura fazer um discurso mais ou menos desenvolvido e compreensivo do assunto. Mas dar-se uma carga predominantemente informativa, interpretativa e contextualizadora à imagem não significa que um valor estético não lhe possa conferir uma mais valia [...] (SOUSA, 2004, p. 125).

Ultrapassando a metade do século novas revoluções ocorrem na profissão em âmbito mundial. Sousa (2004) destaca duas características do jornalismo na década de 1960. A primeira é o sensacionalismo, que tomou o lugar do social, e passou a valorizar a espetacularização e a dramatização, e que teve na imagem o privilégio da captura do sensacional. A segunda característica foi a foto-choque, presente nas coberturas de guerra, que diferentemente das décadas anteriores, desta vez não passavam por tamanha censura. Assim, as imagens de guerra produziram uma corrente de opinião contrária à guerra no ocidente (SOUSA, 2004).

Sousa (2004) aponta, também, determinados acontecimentos que considera as causas do que ele chama de segunda revolução do fotojornalismo, e o que levou a evolução da profissão entre os anos de 1960 e 1980. Entre esses acontecimentos estão o desaparecimento de grandes revistas como a *Life* e a *Look*, uma reação europeia ao domínio norte-americano no fotojornalismo, a segmentação dos mercados da comunicação social e o aumento da preocupação com o design gráfico na imprensa, o controle mais rígido sobre os fotojornalistas, a prática de aquisição de imagens feitas por amadores, aumento do interesse pelo estudo teórico da fotografia, a influência da televisão na utilização da cor no fotojornalismo e a rotinização da produção fotojornalística.

Com a chegada da televisão, uma outra forma de imagem divide espaço com a fotografia, e provoca uma crise nos veículos de comunicação impresso, que foi intensa nos anos de 1970 (AMAR, 2007). Essa crise se dá, pois, a partir de então os anunciantes se dividiam entre o jornalismo impresso e a televisão, diminuindo os lucros do primeiro. Outro fator que colocou de vez essa categoria em declínio foi o

aumento nos custos de produção, que tiveram que ser cortados. Nessa época vemos uma enorme diminuição no número de fotojornalistas contratados pelos jornais e revistas e o fechamento de grandes veículos, como a revista *Life*, em 1972, após perder cerca de três milhões de assinantes (AMAR, 2007).

Por outro lado, o surgimento da televisão em cores influenciou os fotógrafos para que passassem a utilizar, também, o filme colorido. A imagem em cores se tornou uma demanda de mercado.

Nos anos sessenta, fotógrafos como Larry Burrows, da *Life*, encarregaram-se de provar que se podia fazer bom fotojornalismo usando a cor. E, apesar do debate estético e até estético-moral (como representar fotograficamente a miséria, por exemplo, com algo 'bonito' como a fotografia a cores?), a cor passa a dominar as revistas e a imiscuir-se com força nos jornais, sobretudo nas primeiras páginas, a partir da década de oitenta. De qualquer modo, a televisão tinha influenciado o fotojornalismo, e isso parece ser inegável. (SOUSA, 2004, p.157)

O que se vê, claramente, é que esse período do século XX foi de intensa rotinização da profissão. Os veículos de comunicação desenvolveram suas metodologias de produção de forma organizada e funcional. Em detrimento, de certa forma, das foto-choque vistas até então, na década de 1980 as revistas passaram a reservar espaço considerável às chamadas *glamour shots*, e os retratos de celebridades, além do crescente uso da fotoilustração e do institucional. Também se reservou espaço ao documentarismo social, nos chamados *quality papers*, um exemplo disso são as publicações dos trabalhos de Sebastião Salgado, intitulados *Trabalho* e *Êxodos* (SOUSA, 2004).

Sousa expressa sua opinião sobre o ato fotográfico e a posição dos fotojornalistas inseridos no mercado da comunicação neste período, que, diferentemente dos fotógrafos do início do século, não atuam de forma criativa e autônoma. O “[...] fotojornalismo tradicional das agências noticiosas não mudou tão fortemente como aconteceu com a concorrência, permanecendo um fotojornalismo pouco criativo, em que os fotojornalistas pouco mais são do que ‘funcionários da imagem’.” (SOUSA, 2004, p.161). Ele conclui sua ideia dizendo que isso muito se dá pelos profissionais serem escravos da atualidade e não terem a prerrogativa de escolherem seus temas, e sim trabalharem com a foto encomendada.

### 3.1 Transformações técnicas e o novo ambiente comunicacional

Pelo lado tecnológico, essas décadas foram marcadas por transformações que influenciariam a profissão de forma inovadora e definitiva. Além do desenvolvimento das possibilidades das câmeras, como o filme de capacidade ISO 1000, câmeras com fotômetro incorporado, lentes grande angular, e o autofocus, também aconteceu o surgimento dos computadores que revolucionou a forma de manipulação da imagem. O rápido desenvolvimento tecnológico nesse período marcou a transição do analógico para o digital. Já em 1996 se viu o surgimento de equipamentos com capacidade de registrar informações como data, local e circunstância da exposição e da impressão. Nestes equipamentos também já se obtinha a possibilidade de visualizar o negativo, que permanecia gravado no cassete de origem, em um ecrã televisivo, graças a um leitor de vídeo (AMAR, 2007).

Ocorreram progressos consideráveis desde a década de vinte: a digitalização por *scanner*, a memorização em computador e a transmissão por satélite ou o encaminhamento de dados pelo telefone – como, por exemplo, as ‘linhas’ AFP ou Reuter – são outras tantas possibilidades de enviar as imagens sem perda de qualidade e uma velocidade extraordinária. As grandes agências de informação, como a Gamma ou a Sygma, guardam as suas imagens em ficheiros informáticos, desde o fim da década de 80. Podem assim transmiti-las facilmente, por *modem*, aos utilizadores potenciais, que as selecionam no computador. Daí resulta uma grande economia dos custos de reprodução e de impressão e uma melhor conservação dos originais, que já não necessitam de ser manipulados. [...] A gravação em CD-ROM e CD-foto está disponível a um preço módico e nada impede qualquer possuidor de um microcomputador e de um programa como Photoshop, da Adobe, de modificar como queira qualquer imagem digitalizada por um *scanner*. (AMAR, 2007, p.42-43)

Esses acontecimentos das décadas de 1980 e 1990 são considerados por Sousa (2004, p.198) como a terceira revolução do fotojornalismo. Um período marcado pela globalização e rápidos desenvolvimentos tecnológicos, além de acontecimentos políticos sociais relevantes para história do século. Um dos fatores, segundo o autor, que marcou essa revolução, foram as novas possibilidades de manipulação e geração computacional de imagens, o que provoca um problema nunca antes visto na atividade, discussões sobre a relação da imagem com o real. Outra

questão que se acentuou nesse período foi a velocidade na transmissão e veiculação das fotografias com o advento da transmissão digital por satélite, já a partir de janeiro de 1988. E, também, a industrialização crescente da produção rotineira de fotografia jornalística, principalmente centrada no imediato, em detrimento dos demorados processos de investigação (SOUSA, 2004).

As grandes invenções do final do século XX, não apenas no âmbito dos equipamentos fotográficos, mas também o computador, seguido pela internet, marcam um ciclo de transformações na forma de se fazer fotografia, e, além disso, na forma de se consumir as imagens. Sousa (2004) considera esse ambiente *online* como uma espécie de redação livre e mundial. O autor continua argumentando que todas essas transformações podem, de certa forma, serem consideradas causadoras de uma crise no fotojornalismo, mas que, talvez, seja apenas um momento de adaptação. E como a tendência do mercado é transformar o fotojornalismo em uma indústria, essa adaptação pode significar um empobrecimento de conteúdo.

Mais especificamente na tecnologia fotográfica, o divisor de águas do novo ambiente comunicacional foi a criação de câmeras digitais, em 1989. Surgiram no mercado a Rollei Digital Scanback, a Fujix Digital Still Câmera e a Kodak Professional DCS. Acompanhando o lançamento dessa nova tecnologia surgem, também, *softwares* específicos para o armazenamento, manipulação, edição, e visualização de imagens em computadores. Nos anos que seguiram foram lançados o Photo CD e a fotocopiadora. Com todas as novas possibilidades disponíveis na manipulação da imagem digital, surgem novas discussões a respeito da sua representatividade e sua capacidade de referenciar a realidade (SOUSA, 2004).

Ao comparar a fotografia analógica e a digital, vemos que a direção que se tomou foi a de economia e otimização dos recursos. A atividade que, antes, utilizava filmes e papéis fotográficos, produtos químicos para a revelação dos filmes, máquinas enormes para a impressão da imagem e demandava ambientes adaptados para tal, hoje só necessita do equipamento fotográfico digital, mídias de armazenamento em larga escala e computadores para a manipulação. Nesta comparação também destacamos o fator tempo, em relação a imagem que precisava ser revelada, impressa

e distribuída, hoje só precisa ser transferida para o computador e já está pronta para a distribuição.

O cenário que observamos nestes primeiros anos do século XXI é um caminho sem volta para a era digital e a globalização. Não apenas pelas câmeras digitais com possibilidades inimagináveis para os fotógrafos de outrora, mas, também, pela variedade de mecanismos de captura da imagem. Além das máquinas reflex, consideradas profissionais, com alta capacidade de diversos recursos, também vemos a utilização de telefones celulares, câmeras subaquáticas, micro câmeras acopladas a drones para imagens aéreas ou fixadas em pessoas para gerar imagens de extrema ação por ângulos cada vez mais criativos. Alguns dispositivos já possuem acesso direto à internet, capaz de disseminar a imagem na rede em tempo real. O fotojornalismo atual precisa trabalhar em função destas muitas ferramentas que alimentam diversas interfaces, cada uma com características e público distintos.

## 4 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Como consequência da evolução e das transformações no processo de produção jornalístico e fotojornalístico, visto nos capítulos anteriores, presenciamos um ambiente comunicacional complexo e cheio de possibilidades. O novo cenário exige agilidade e objetividade na produção, priorizando a velocidade na publicação da notícia em detrimento da contextualização do assunto. Vivemos na era do instantâneo e da notícia em tempo real. A fotografia acompanhou esse desenvolvimento e carrega consigo essas mesmas características. Ela leva como produto a capacidade de reprodução do real, a informação, que se tornou a moeda de troca na valorização da imagem. “Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto par a informação.” (FLUSSER, 1985, p.70) Porém, é importante compreender qual a realidade do processo criativo do fotojornalista, principalmente diante deste novo momento comunicacional.

A imagem, segundo Kossoy (2002, p. 36), é a representação da chamada “*primeira realidade*”, o momento do acontecimento registrado no instante em que ele ocorre, sendo, então, a imagem fixada a *segunda realidade*, um recorte realizado pelo fotógrafo de acordo com suas possibilidades, intencionalidades, bagagem cultural e recursos tecnológicos. Portanto, é questionável considerar uma imagem como representação fiel da realidade, uma vez que esse recorte do tempo e espaço não contempla de forma completa a essência da *primeira realidade*. Nesse registro estático e limitado se perdem falas, movimentos, partes do cenário e das pessoas, não podendo ser considerado um registro fiel por completo. Neste sentido de significado produzido pelo equipamento fotográfico, Arlindo Machado (1984) discorre sobre a ilusão especular de se considerar a imagem captada como representação pura da realidade.

As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam ‘simulacros’, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem. (MACHADO, 1984, p.11)

Justamente por representar essa captura parcial da realidade, gerando simulacros, que é preciso analisar o processo de construção da fotografia no momento em que o acontecimento é registrado. Boris Kossoy (2002) discorre sobre três elementos que constituem esse processo.

Tratam-se dos componentes que a tornam possível, isto é, materialmente existente no mundo: o *assunto* que é objeto de registro, a *tecnologia* que viabiliza tecnicamente o registro e o *fotógrafo*, o autor quem, motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional, a idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, processo este que configura a expressão fotográfica. (KOSSOY, 2002, p.25)

A fotografia existe em função do assunto, do acontecimento que se deseja perpetuar no papel fotográfico, e, apesar de ser considerada pelo autor como *segunda realidade*, a imagem fixada consegue transmitir fragmentos da realidade. Ela é um *ícone* da realidade por apresentar um elevado grau de semelhança com o referente. As formas, feições, ambientes registrados são captados com riqueza de detalhes e veracidade. Machado (1984) considera a fotografia uma *homologia absoluta* tamanha é sua semelhança com a cena fotografada.

Na verdade, mais que analogia, o que a imagem figurativa buscou esse tempo todo foi uma homologia absoluta, a identidade perfeita entre o signo e o designado. De fato, a fotografia, no momento mesmo em que se materializa no daguerreotipo, perpetuando o modelo renascentista de codificação da informação visual, desencadeou um delírio de aperfeiçoamentos tecnológicos destinados a produzir uma impressão de 'realidade' cada vez mais impositiva. (MACHADO, 1984, p.27)

Isso torna a imagem um documento real, porém, não completo. Existe uma limitação imposta pela tecnologia. O fotógrafo se vê refém do aparelho que o possibilita registrar apenas um ângulo de cada vez, com limitação de bordas e movimento, existindo, também, variações de cores e iluminação que o aparelho é capaz de produzir e que não são idênticas as cores vistas a olho nu. Portanto, apesar da indiscutível semelhança entre assunto e imagem, e do esforço tecnológico para a captação mais próxima do real possível, o produto fotográfico não alcança a magnitude da *primeira realidade*. O que esse produto se torna é uma referência do real, carregando significados e remetendo o receptor a mensagem.

Villém Flusser, em seu livro *Filosofia da caixa preta* (1985), procura propor questionamentos e pensamentos a respeito da relação fotógrafo/equipamento em busca de compreender – ou pelo menos iniciar uma discussão a respeito – como essa relação coexiste em função da produção da imagem.

O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito 'rico', o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, e apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e no mundo lá fora só interessa em função do programa. (FLUSSER, 1985, p.42)

O terceiro componente da produção da imagem, sugerido por Kossoy (2002), é o processo criativo do fotógrafo, um elemento chamado por ele de *ordem imaterial* e hierarquicamente superior aos dois primeiros, o assunto e a tecnologia. O autor defende que no momento de *selecionar o assunto* o fotógrafo leva em consideração diversas coisas. Em primeiro lugar, a sua *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, recortando a realidade de acordo com a sua *finalidade* ou *intencionalidade*. “Esta motivação influirá decisivamente na *concepção e construção* da imagem final.” (KOSSOY, 2002, p.27)

Flusser (1985) mais uma vez propõe a reflexão sobre a relação fotógrafo/aparelho, mas de forma a se buscar compreender as motivações do fotógrafo e como o mesmo precisa buscar nas possibilidades tecnológicas do seu equipamento os mecanismos necessários para transformar suas intenções em imagem consolidada.

[...] para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política e etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. (FLUSSER, 1985, p.52)

Portanto, vemos que existe uma interdependência do fotógrafo em relação ao seu aparelho. As duas coisas coexistem e se desenvolvem mutuamente. As intenções do fotógrafo precisam se adequar às possibilidades do seu equipamento ao mesmo tempo que o equipamento está em constante evolução para atender demandas cada vez mais ousadas da intencionalidade do fotógrafo. Por exemplo, na primeira

metade do século XX, mais especificamente na década de 30, os fotógrafos dispunham de câmeras *reflex* analógicas, que comportavam apenas rolos de filmes com poses limitadas e as lentes não ofereciam grades possibilidades. Henri Cartier-Bresson trabalhava com sua Leica e uma lente fixa de 50mm, que lhe oferecia apenas o ângulo da visão humana em suas imagens e sem a possibilidade de *zoom* para as captações. Seu trabalho refletia a realidade de seu equipamento. Hoje em dia, principalmente com o advento da fotografia digital, são inúmeros os equipamentos e as possibilidades. As câmeras com infinidade de cliques, lentes que vão desde *zoom* de longos alcances até ângulos de 180°, drones com câmeras minúsculas acopladas para realizar fotografia aérea, câmeras subaquáticas e muitas outras. A tecnologia acompanhou o anseio do fotógrafo.

Apesar de estar intimamente ligado ao seu equipamento, o fotógrafo também possui um processo criativo interior que se manifesta no instante fotográfico. Esse processo se dá por intermédio de seu repertório, filtros individuais, bagagem cultural, crenças, preferências estéticas e habilidades, entre outras coisas que podem influenciar na *criação/construção* da imagem. Unindo, então, essa bagagem cultural às possibilidades técnicas da fotografia, o fotógrafo pode articular conceitos. O aparelho exige que o fotógrafo transcodifique suas intenções em conceitos, como afirmou Flusser (1985).

É preciso considerar, também, como esses fatores do processo criativo, em conjunto com as possibilidades técnicas do equipamento, podem interferir no contexto da realidade na imagem. “Entre o assunto e a sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteram a informação primeira.” (KOSSOY, 2002, p.30). O autor conta que desde a invenção da fotografia os fotógrafos interferem na imagem, na configuração própria do assunto no contexto da realidade. Os mecanismos para essa intervenção variam desde a escolha do ângulo, fotometria – iluminação da imagem – e temperaturas de cor, até manipulações posteriores ao clique, como o recorte e outras técnicas, que anteriormente poderiam ser realizadas no laboratório fotográfico e que hoje são facilmente efetuadas em *softwares* de edição de imagem. Mas o que queremos tratar aqui são, especificamente, as escolhas que o fotógrafo faz no momento do ato

fotográfico, em busca da valorização do seu trabalho, ou apenas em busca de um conceito existente em sua mente antes do clique.

Machado (1984) se preocupa em apontar especificamente um recurso (ou uma limitação) da fotografia que é o mecanismo primeiro a ser utilizado na intervenção do fotógrafo em relação ao assunto, o recorte da realidade, ou, a seleção dos elementos que comporão a imagem.

Toda visão pictórica, mesmo a mais 'realista' ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar. Evidentemente, essa escolha, esse recorte não são nunca inocentes, nem gratuitos. Toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo e sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia e a disponibilidade do que é enunciado. (MACHADO, 1984, p.76)

A fotografia é um documento gravado a partir do real, sendo sua *segunda realidade*, mas é indissociável do processo criativo do fotógrafo, dualidade ontológica abordada por Kossoy.

Apesar de sua vinculação documental com o referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao *processo de criação*. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: *registro/criação*. Trata-se, como vimos, de um *binômio indivisível* amalgamado na imagem fotográfica: dualidade ontológica que convive perenemente nos conteúdos fotográficos. (KOSSOY, 2002, p. 35)

A partir desse binômio o autor aborda a questão da *representação*, e das múltiplas *realidades* fluidas nessa representação. É a interação dos mecanismos que geram a *produção* e a *recepção* da imagem, ou como Kossoy (2002) descreve, *processo de construção de representação* e *processo de construção de interpretação*. O primeiro intrinsecamente ligado ao emissor da mensagem fotográfica, aos seus conceitos e intencionalidades individuais, e o segundo, ligado também individualmente a cada receptor e sua capacidade de leitura do momento histórico. Assim, hierarquicamente o autor da imagem tem papel principal nesse processo e é capaz de influenciar completamente na representação a qual a imagem servirá. A partir do momento em que a imagem é formada passa a ser vista como representação do real,

não exata, e sim *ideologizada*. Como aponta o autor, “o assunto uma vez representado na imagem *é um novo real*.” (KOSSOY, 2002, p.43, grifo do autor)

Apesar deste trabalho não se propor a tratar das questões de recepção de mensagem, é importante apenas apontar que, em sequência, a produção de representação está a interpretação da mensagem. Kossoy (2002) continua discorrendo sobre como o *processo de produção de interpretação* acontece de forma individual e única para cada receptor. É um processo que ocorre na mente do receptor, de acordo com sua bagagem cultural, suas vivências, seus conhecimentos, preconceitos e ideologias. Uma mesma imagem causa interpretações diferentes, uma vez que, o leitor da imagem é motivado não apenas pelo que vê, mas, também, pela sua capacidade de contextualização dos elementos presentes na mensagem. Sua leitura pode causar adaptações ou interpretações convenientes que podem ser decorrentes da falta de conhecimento do momento histórico ou que se enquadrem a valores individuais. Portanto, a interpretação acontece de forma livre e sem padrões, como afirma o autor.

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação socioeconômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos. (KOSSOY, 2002, p.45)

Portanto, em relação ao processo de criação, Kossoy (2002) conclui que a produção da realidade através da imagem fixada está intrinsecamente ligada ao tripé assunto/equipamento/fotógrafo. Elementos que se combinam e se interferem durante todo o processo, mas que tem no fotógrafo o atuante central, capaz de manipular o assunto e o equipamento para construir a imagem de acordo com seu repertório, ideologias e intencionalidade.

A fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia. A fotografia é, como já vimos reiteradas vezes, o resultado de um *processo de criação/construção* técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina. (KOSSOY, 2002, p.52)

Flusser (1985), por sua vez, atribui ao equipamento fotográfico a capacidade de prevalecer sobre a intenção do funcionário que opera o aparelho. Ele considera uma ambiguidade de código não revelada a relação entre a intenção do fotógrafo e a intenção do aparelho articuladas na imagem. O fotógrafo está condicionado às possibilidades existentes no equipamento, portanto, à sua intencionalidade.

Resumo, pois, o que pretendi dizer: fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadas. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana. (FLUSSER, 1985, p.64)

Através do diálogo entre estes três autores, Arlindo Machado (1984), Vilem Flusser (1985) e Boris Kossoy (2002), percebemos a visão que cada um deles expõe sobre as etapas do processo de produção da imagem. No qual, cada autor propõe uma interpretação própria e sustenta suas ideias com argumentos importantes. Este diálogo nos permite compreender melhor as implicações de cada etapa do processo, e, muito mais importante do que determinar qual argumento é mais assertivo, conseguir analisar em cada imagem específica como cada elemento – assunto, equipamento ou fotógrafo – foi determinante no resultado final do processo.

#### **4.1 O processo de criação da imagem no jornalismo diário**

Partindo, então, para uma análise do processo de criação do fotojornalista, é preciso compreender que dentro do ambiente industrial do jornalismo, a produção de sentido na imagem não se limita ao ato fotográfico, a mesma ainda passa por fases de edição e modelação até que se enquadre no espaço que lhe foi reservado, seja qual for o veículo de comunicação. Kossoy (2002) atribui a essa manipulação da imagem o nome de *pós-produção*, “[...] isto é, quando a imagem se vê objeto de uma

série de ‘adaptações’ visando sua inserção na página do jornal, da revista, do cartaz etc.” (KOSSOY, 2002, p.54)

No jornal impresso, especificamente, essas fases são bem delimitadas para atender a demanda um tanto impositiva de alocação das notícias no espaço disponível. Portanto, além das condições de execução da pauta que interferem no processo criativo do fotógrafo, a imagem também recebe influências de outros profissionais do jornal, o que pode transformar o sentido original idealizado pelo fotógrafo.

Neste sentido, são muitas as possibilidades de manipulação elaboradas pelos meios de comunicação impressa. Desde sempre as imagens foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que ‘ilustram’, das legendas que as acompanham, da forma como são paginadas, dos contrapontos que estabelecem quando diagramadas com outras fotos etc. (KOSSOY, 2002, p.54)

Através de entrevistas com fotógrafos atuantes no jornalismo impresso londrinense, esta pesquisa se propôs a compreender de forma investigativa essas etapas pelas quais a imagem é submetida. De acordo com essas entrevistas (Apêndices B, C e D) podemos delimitar como início do processo de produção do jornal a elaboração das pautas e a reunião de pauta que elenca quais assuntos são pertinentes para a edição do dia, quais devem receber destaque e ocupar a capa do jornal. Após isso, as pautas vão para a distribuição entre os jornalistas e fotógrafos. Aqui se inicia o processo de produção da imagem, no qual o fotojornalista vai a campo observar as condições de captura da imagem e selecionar o seu recorte da realidade. Pode-se considerar essa etapa como o momento de criação do fotógrafo. Como visto anteriormente, é o período em que ele vai colocar em prática as técnicas fotográficas que domina, associadas às motivações pessoais e profissionais, e aos limites impostos pelo seu equipamento fotográfico.

Ao retornar à redação se iniciam as etapas de *pós-produção* que são impostas pelo processo industrial do jornalismo. A primeira edição é realizada pelo próprio fotógrafo que seleciona um número limitado de imagens que irão para a avaliação do editor de fotografia. Neste momento o fotógrafo pode indicar imagens de sua preferência para a matéria, mas a decisão final compete ao editor. Após a escolha

feita pelo editor de fotografia de qual imagem será publicada, a mesma segue para os editores de imagem, que a editam em *softwares* de edição de imagem para adequá-las aos padrões de impressão do jornal. Nessa etapa imagens coloridas podem ser transformadas em preto e branco, ou apenas clareadas para que na impressão elas se tornem legíveis. Se observa, neste momento, que a imagem passa pelo primeiro filtro que a transforma em relação à imagem idealizada pelo fotógrafo inicialmente.

O passo seguinte na escala de produção é a diagramação. De acordo com os entrevistados, essa etapa é a mais nociva à ideia original do fotógrafo. Aqui os diagramadores podem recortar a foto subtraindo elementos, realizar o recorte em forma de silhueta (geralmente utilizado nas capas), entre outras edições que se façam necessárias para encaixar todas as informações imagéticas, textuais e de anúncios dentro do espaço disponível do jornal. E após todo esse processo de construção, a edição do jornal ainda volta a ser analisada pelo editor que autoriza a publicação.

Vemos, então, como esse processo funciona através da fala do entrevistado Anderson Coelho, fotógrafo da *Folha de Londrina*, que explica a linha de produção do jornal. Ele aponta que o surgimento da notícia se inicia com os pauteiros, que passam a pauta para os editores, que, por sua vez, pautam os jornalistas e fotojornalistas. Após a execução da pauta o fotógrafo seleciona as imagens que vão para análise e o editor faz a seleção final da que será publicada. O editor de fotografia decide em conjunto com os editores de caderno, de capa e editor chefe do jornal quais imagens serão publicadas em cada uma das partes do jornal. Segundo Anderson Coelho, para se obter a versão final da capa do jornal, pelo menos três outras capas foram pensadas. Em sequência nessa linha de produção está o setor de edição de imagem que a adequa as fotografias, aos padrões de impressão do jornal, e, por fim, a diagramação, que organiza toda a informação imagética e textual no espaço disponível do jornal. (Anderson Coelho - Discurso indireto).

Portanto, na publicação jornalística, o processo criativo do fotógrafo não é a única influência sobre a imagem, tendo em vista todo esse percurso que a mesma percorre até chegar aos olhos do leitor. Como visto anteriormente, Henri Cartier-Bresson precisou lidar com processos de produção jornalística e de agências de notícias em seu tempo também. Mesmo há quase um século atrás, suas fotos também

sofriam a influência do sistema. Daí vinha a preocupação que o fotógrafo tinha ao enviar suas fotos para publicação com legenda escrita por ele para que a essência do acontecimento se mantivesse intacta.

[...] toda noite, ele datilografa na máquina de escrever suas impressões sobre o dia, pelo menos as que não pôde captar com a Leica. Ele faz isso por si mesmo, apesar de mais tarde poder usá-las para outros fins. Um fotojornalista é uma pessoa que mantém um diário, e um repórter é uma pessoa que reporta. A partir de agora o envio de seus rolos de filmes e folhas de contato é acompanhado por legendas detalhadas, escritas por ele mesmo, em inglês, em papel de seda. (ASSOULINE, 2008, p.195)

Na sequência desta pesquisa, imagens do jornal *Folha de Londrina* serão analisadas na tentativa de compreender como esse processo de produção interfere no resultado do trabalho do fotojornalista. Também serão considerados o próprio processo criativo dos fotógrafos em questão e a presença do conceito *momento dado*, de Henri Cartier-Bresson nas publicações deste veículo de comunicação.

## 5 ANÁLISE QUANTITATIVA DO JORNAL *FOLHA DE LONDRINA*

Para a concretização dessa pesquisa foi escolhida a *Folha de Londrina* como objeto de análise. O recorte engloba as capas de trinta edições do jornal, iniciando em 22 de fevereiro de 2017 e encerrando em 28 de março de 2017. Na busca de uma conclusão a respeito da aplicabilidade do *momento dado* na atual conjuntura do fotojornalismo optou-se, inicialmente, por uma metodologia de análise quantitativa, que mostrará em números o quanto este conceito tem se mostrado presente nas capas desse jornal diário, que hoje é o maior jornal impresso no estado do Paraná. Em um segundo momento, cinco fotos retiradas desse recorte inicial serão analisadas qualitativamente em relação ao *momento dado*, e, paralelamente, a entrevistas realizadas com os autores das mesmas a respeito do processo de produção dessas imagens.

Para a execução da análise quantitativa, foram contabilizadas todas as imagens publicadas nas capas que tivessem ligação com alguma notícia. Não foram contabilizadas imagens publicitárias de anunciantes ou do próprio jornal. Seguindo essa determinação, chegou-se ao total de cento e dez (110) imagens publicadas nas capas das 30 edições analisadas. Alguns critérios foram determinados para se estabelecer a separação, classificação e análise de conteúdo imagético presente nessas imagens. Esses critérios considerados são: imagens com característica de flagrante espontâneo, imagens posadas nas quais o fotografado olha diretamente para a lente do fotógrafo (inclui-se neste critério as imagens que apresentam apenas detalhes do corpo humano, pois esta situação também ocorre de forma posada), imagens de objetos manipulados e sem a presença humana, imagens consideradas em flagrantes consentido nas quais o fotografado não olha diretamente para a câmera mas age conscientemente de acordo com a presença do fotógrafo, imagens de paisagens nas quais não consta o elemento humano ou ele não aparece de forma predominante (a exemplo, imagens de trânsito nas quais os veículos predominam na imagem e o elemento humano está escondido), imagens ilustrativas e infográficos.

Outros dois critérios especiais foram estabelecidos para a separação e análise dessas imagens. O primeiro foi a separação das imagens de ação de futebol,

aquelas que mostram jogadores em campo. Essas imagens mostram momentos de flagrante esportivo, mas pelo fato de ser um assunto publicado quase que diariamente e um assunto bem específico, optou-se pela separação do mesmo em relação as outras imagens flagrantes para que não influenciasse nas conclusões finais dessa pesquisa. O segundo critério especial foi a contabilização das imagens oriundas de agências de notícias, assessorias de imprensa e divulgação, pelo fato da produção dessas notícias não se enquadrarem nos processos diários analisados na proposta investigativa desta pesquisa.

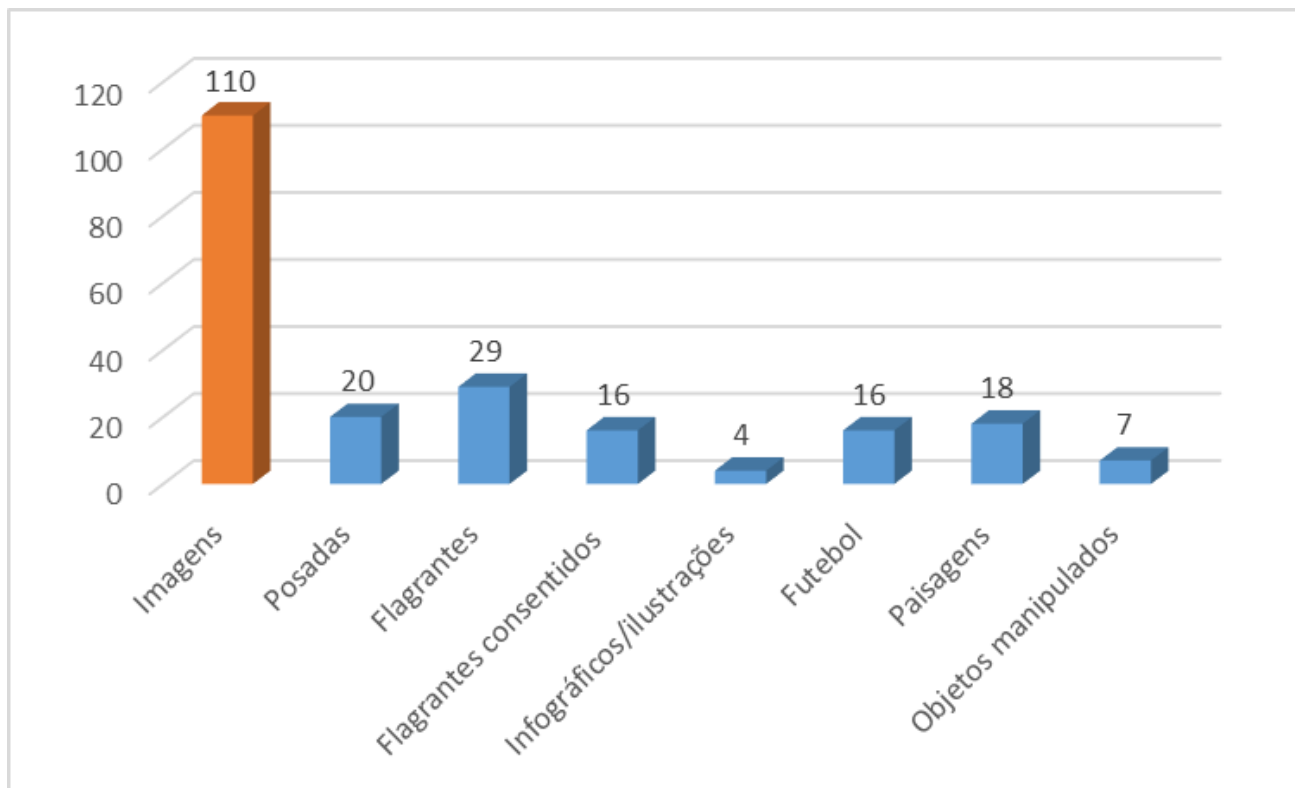
Como resultado desta análise, considerando esses critérios citados, obteve-se os seguintes números. Foram nove os fotógrafos que tiveram suas imagens publicadas na capa durante esse período e do total de cento e dez (110) imagens selecionadas, vinte (20) apresentam característica de fotografia posada, na qual os fotografados olham diretamente para a câmera e se posicionam conscientemente para foto. Essa quantidade representa 18,18% do total analisado. As imagens de objetos manipulados para a foto, sem qualquer presença humana, contabilizam sete (07) imagens do total (6,36%). As imagens em flagrante consentido são dezesseis (16) (14,54%), essas fotos são aquelas em que o fotografado não olha diretamente para a câmera mas age sabendo que suas ações estão sendo captadas. São imagens das consideradas “pautas frias”, que não são de acontecimentos midiáticos.

Na sequência, as imagens de flagrantes esportivos, que se compõem exclusivamente de imagens de futebol no período analisado, somam dezesseis (16) imagens (14,54%). Nesse número se incluem apenas as imagens em campo, seja em situação de treino ou de jogo. Imagens que tem como tema o futebol, mas a fotografia não é de situação de jogo foram contabilizadas nas categorias respectivas as suas características. As imagens de paisagem, aquelas que apresentam cenas ao ar livre, trânsito, e sem a presença predominante do elemento humano, somam a quantia de dezoito (18) (16,36%). As ilustrações e infográficos somam quatro (04) (3,63%).

E por fim, o critério de flagrante espontâneo que contabiliza a quantia de vinte e nove (29) fotografias (26,36%). São imagens que trazem acontecimentos não planejados ou manipulados pelo fotógrafo. Nesta categoria se inclui imagens de eventos, que mesmo sendo uma situação controlada, não se classifica como imagens

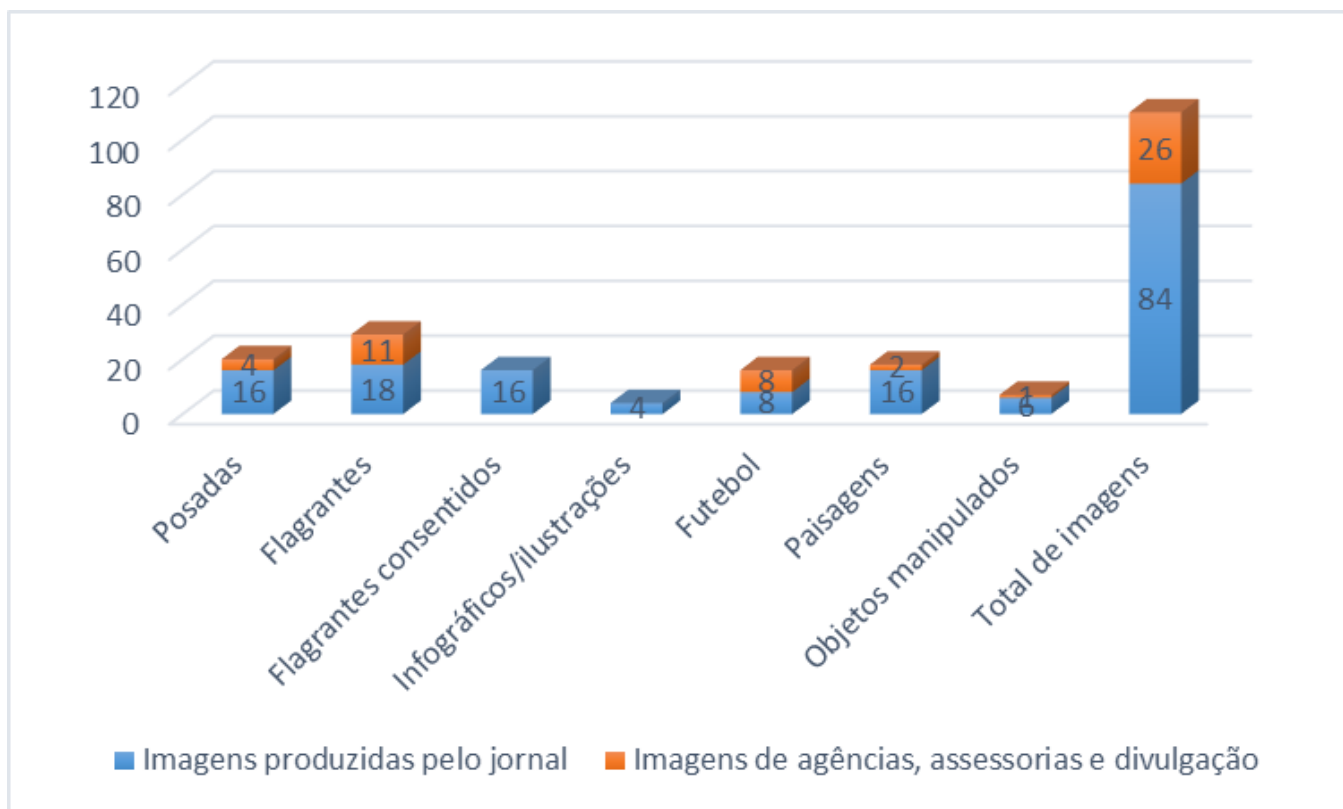
posadas. No gráfico abaixo observa-se o resultado desta análise de acordo com as classificações já citadas (Gráfico 1).

**Gráfico 1-** Quantitativo geral



**Fonte:** o próprio autor

É importante frisar que, deste total de cento e dez (110) imagens, vinte e seis (26) são fotografias oriundas de agências de notícias, assessoria de imprensa e divulgação, isto representa 23,63% do total das imagens. Observando cada categoria analisada separadamente percebemos que as imagens não produzidas pelo jornal representam 20% do total de fotografias posadas, 37,93% das imagens flagrante, 50% das fotografias de futebol, 11,11% das fotografias de paisagem e 14,28% das imagens de objetos. Apenas os flagrantes consentidos e os infográficos/ilustrações não apresentaram imagens não produzidas pelo próprio veículo de comunicação. Na figura seguinte vemos a relação entre as categorias e a quantidade de imagens não produzidas pelos fotógrafos do jornal (Gráfico 2).

**Gráfico 2 - Quantitativo comparativo**

**Fonte:** o próprio autor

Esta pesquisa também procurou contabilizar as imagens que apresentam características de *momento dado*. Elas estão presentes em mais de uma categoria e totalizam nove (09) imagens, o que representa 8,18% do total de cento e dez (110) imagens publicadas nas capas de 30 edições do jornal *Folha de Londrina*. Este número representa apenas uma imagem por fotógrafo, o que indica que o conceito tem caído em desuso no dia a dia da produção jornalística. Se excluirmos dessa análise as imagens de agências de notícia, assessoria de imprensa e divulgação, as fotografias que apresentam particularidades do *momento dado* representam 10,71% do total de oitenta e quatro (84) imagens produzidas pelos fotógrafos do jornal. Número este, que ainda consideramos baixo pelas proporções analisadas.

Como resultado dessa observação quantitativa podemos avaliar que o jornal ainda publica mais fotografias de flagrante do que as demais categorias analisadas separadamente. Porém, estas representam apenas 26,36% do total, o que

nos diz que as imagens de flagrante ainda não são a maioria. Outro fator de relevância para o objetivo dessa análise é o fato que das vinte e nove (29) imagens flagrantes um total de onze (11) não foram produzidas pelo jornal, e, portanto, não se enquadram na pesquisa investigativa sobre o processo criativo do fotógrafo. Sendo assim, apenas 16,36% do total de imagens publicadas são flagrantes produzidos dentro do sistema diário do jornal. Lembrando que este número exclui os flagrantes de futebol, que se fossem somados aos demais flagrantes, produzidos pelos fotógrafos do jornal, totalizariam vinte e seis (26) imagens.

## 5.1 Análise qualitativa

Prosseguindo com a pesquisa, foram selecionadas cinco imagens, dentre as cento e dez (110) analisadas, para se realizar uma leitura aprofundada sobre suas características, composição e produção. E, por meio de uma leitura iconológica, procurar verificar como as mesmas se enquadram no conceito de *momento dado*, de Henri Cartier-Bresson. A escolha dos fotógrafos entrevistados foi realizada a partir dessas imagens para que os mesmos pudessem contribuir com a pesquisa expondo suas experiências, modo de pensar, engajamento profissional e, mais importante, sobre o momento do clique. Fragmentos das entrevistas foram utilizados no decorrer do texto, porém o questionário (Apêndice A) com as perguntas realizadas e a decapagem completa das entrevistas estão nos apêndices desta pesquisa. A partir dessa metodologia investigativa se procura compreender melhor sobre o momento criativo do fotógrafo e como sua rotina pode influenciar na sua produção.

A primeira imagem analisada neste momento da pesquisa foi produzida pelo fotógrafo Anderson Coelho, no dia 28 de fevereiro de 2017. A pauta estava relacionada à mudança de bandeira tarifária aplicada nas contas de luz para o mês de março (Figura 5). Na composição vemos diversas torres de transmissão de energia ocupando grande parte da imagem ao lado esquerdo e inúmeros postes de energia e iluminação ocupando uma pequena parte ao lado direito. No centro dessas duas linhas, colocado exatamente no chamado “ponto de ouro” ou em regra dos terços, está um homem correndo em direção contrária a câmera. Mais a sua frente, quase no final das

linhas em perspectiva, está um caminhão quase saindo da imagem. Observa-se que no canto superior direito foi realizada uma inserção textual dentro do quadro da imagem. Este texto não cobre nenhum elemento, porém interfere na leitura imagética, uma vez que é informação adicionada ao quadro posteriormente ao momento do clique.

**Figura 5** - Mudança de bandeira tarifária da Copel



Fonte: (COELHO, 2017a, p. 1)

Ao observar os elementos dessa imagem vemos uma composição geométrica. Além das linhas em perspectiva no traçado da rua e na posição paralela dos postes de energia, as torres apresentam formas geométricas em sua formação. Todos os elementos grandes estão posicionados de forma a levar o olhar do leitor para o menor elemento no quadro, o homem que corre sozinho em um ambiente pouco receptivo, como mato alto e nenhum sinal de casas, qualquer abrigo próximo ou nem mesmo sombra. Até no plano mais fundo da imagem o que se vê ainda é uma torre de energia bem maior e mais imponente do que as que estão mais próximas dele.

Esta imagem nos remete ao momento dado pois além de ser um flagrante, apresentar características geométricas, ela capta um momento único. Não necessariamente midiático, mas representativo. O homem, que corre sob o sol e sem visualizar abrigo ou um destino para onde chegar e poder descansar, representa o consumidor que sofre para trabalhar e conseguir pagar as altas taxas das companhias

elétricas. Assim como em muitas fotografias de Cartier-Bresson, esta imagem carrega significado através da junção exata de muitos elementos em uma cena.

O fotógrafo autor desta imagem, Anderson Coelho, é graduado no curso de Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA), é pós-graduado no curso de Fotografia: práxis e discurso fotográfico e mestre em Comunicação, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Ele iniciou sua carreira como fotojornalista na cidade de Belém, onde trabalhou por dois anos e meio no *Diário do Pará* cobrindo jornalismo policial. Agora, trabalhando na *Folha de Londrina* há mais de cinco anos, compartilhou em entrevista sobre o momento de captação desta imagem e como foi seu processo criativo.

*“[...] dessa foto especificamente tava falando alguma coisa de aumentar a tarifa elétrica né... o meu editor falou assim... vai na avenida das torres que você encontra qualquer coisa por lá... porque a foto seria muito posada... seria das torres e pronto... torres carro passando... acabou e ai eu fui lá... executei as fotos que ele me sugeriu... só que assim... não vai rolar essas fotos... e ele falou assim cara é capa... traz algo bacana... aí eu falei pro motorista... toca ali pro final da Saul Elkind que tem aquela parte de plantação e deve ter uma torres... ai chegamos lá... tava lá essas torres e essa plantação... só que a foto ainda não tinha sentido só as torres a plantação e uma pista né... a fotografia ela ganhou sentido a partir do momento que passou aquele cara de bicicleta (correndo)... porque quando eu passei pra chegar no lugar eu vi ele pedalando... ai eu falei pô tá ai... avancei com o carro mais uns quinhentos metros e fiquei esperando... porque ele vindo pedalando (correndo) ele era até um gordinho que tava cansado... ai pá pá pá... três fotos... porque o carinha na bicicleta (correndo) cansado simboliza o consumidor... na hora que eu pensei... simbolizava o consumidor que tá sendo mais sobrecarregado de taxas entendeu... então assim olha o grande caminho pra ele poder percorrer... pagar a conta de luz dele... eu pensei nisso... ai eu cheguei lá com o editor... Ranalli o seguinte... tá aqui as fotos que tu mandou... mas cara fiz essas daqui que eu pensei essa pegada... aí ele falou fechou... então é essa... nem questionou... já pegou a foto que eu marquei e já mandou lá pra capa... os editores aprovaram e saiu.”(Anderson Coelho – Apêndice B)*

Anderson Coelho também expõe sua opinião sobre o que é o *momento dado* de Cartier-Bresson. A nomenclatura utilizada durante as entrevistas foi *instante decisivo* apenas por ser o nome difundido mundialmente para o conceito. “[...] eu tinha lido sobre *instante decisivo* e também tinha ouvido falar que ele teve uma controvérsia entre o que o Bresson pensou e o que traduziram do *instante decisivo* né... mas o que nos chega é que seria aquele momento exato daquela fotografia que ela... que você consegue... acho que aguardando... tudo... que é a imagem ela se harmoniza em todos os pontos... então seria aquele momento de ouro... momento chave né... e eu acredito que exista isso mesmo... por exemplo no fotojornalismo a gente com o tempo acaba prevendo certas coisas... por exemplo... estou em um jogo de futebol ou estou na rua... eu sei que vai acontecer alguma coisa... então o que que eu faço? Já posiciono a câmera praquele ponto pra esperar aquele ato acontecer... então... já pega um pouco desse *instante decisivo* sabe? (Anderson Coelho – Apêndice B)

A respeito da aplicabilidade deste conceito no dia a dia do fotojornalismo ele complementa. “não... não ficou obsoleta... mas o *instante decisivo* não é predominante... não é cem por cento no fotojornalismo... muitas pautas elas são... elas não vão precisar desse *instante decisivo*... por exemplo... algumas pautas de comércio... algumas pautas de... algumas pautas de gastronomia... não vão ter esse *instante decisivo*... o que que vai acontecer? eu vou planejar... vou pensar na pauta... vou pensar na imagem e vou executá-la... não desmerecendo o *instante decisivo*... ele vai ser essencial sim... às vezes numa pauta que você não dá nada... como na foto que você me mostrou com as torres elétricas... ali foi um *instante decisivo* só que calculado... porque eu sabia que ia acontecer aquilo e eu fiquei esperando aquela imagem acontecer né... e... com certeza dá um charme na imagem quando você... você tá executando a pauta... na hora de ir embora não tem a foto... e naquele quarenta e cinco do segundo tempo vem aquela imagem que é a imagem que fecha tua pauta né... que é uma alegria indescritível. (Anderson Coelho – Apêndice B)

A segunda imagem selecionada, publicada na edição do dia 14 de março de 2017, foi feita pelo fotógrafo Roberto Custódio, que cursou o ensino superior incompleto em artes visuais, e atualmente trabalha como *freelance* para a *Folha de Londrina*, mas atuou por vinte (20) anos no extinto *Jornal de Londrina* (Figura 6). A

matéria em questão trata da inauguração da nova sede da Fundação Cultura Artística de Londrina (FUNCART) na zona norte da cidade. Na fotografia vertical vemos a cena de uma aula de ballet clássico, um dos cursos oferecidos pela fundação. Em primeiro plano e de costas está a professora, vestida e com o cabelo amarrado de acordo com o necessário para a prática do ballet. Formando uma linha a sua direita até o topo da imagem vemos quatro alunos atentos à professora e repetindo os gestos que a mesma faz. Todos também estão vestidos de acordo, e as meninas com o cabelo preso igual ao da professora. Assim como na figura 5, esta também sofreu inserção textual no canto superior esquerdo, sem sobrepor qualquer objeto da imagem, porém alterando a versão original da foto.

**Figura 6** - Inauguração da nova sede da Funcart



**Fonte:** (CUSTÓDIO, 2017a, p. 1)

Mesmo de maneira simples, essa fotografia nos remete ao *momento dado* pois apresenta essa plasticidade da forma que os elementos em repetição proporcionam. O ambiente de cores neutras nos remete ao padrão preto e branco que Henri Cartier-Bresson utilizava em todas as imagens que fotografava. O autor da imagem se colocou em uma posição alta em relação ao quadro, podendo captar a imagem com a técnica de *plongée*, que se caracteriza por essa sensação de estar olhando o objeto de cima para baixo. Roberto Custódio compartilhou em entrevista que fez esta fotografia posicionado no mezanino da sala, o que lhe proporcionou captar o

quadro sem ser notado pelos personagens. Vemos o resultado disso nas feições concentradas dos alunos olhando para a professora.

O *momento dado* tem por principal característica, de acordo com os escritos do próprio Henri Cartier-Bresson no livro *The decisive moment* (1952), a captação do momento sublime de um acontecimento, mesmo que este acontecimento possua mais do que um momento sublime. E, este momento se faz sublime no instante em que todos os elementos do quadro se posicionados de maneira única sem o envolvimento do fotógrafo com a cena fotografada. Na figura em questão (Figura 6), vemos na feição do único menino da turma tamanha concentração e empenho, que somados a geometria dos elementos em repetição e a neutralidade das cores, fazem com que esta imagem atenda aos preceitos do conceito em questão.

Em relação a sua opinião sobre o *momento dado*, Roberto Custódio diz em entrevista que este conceito é o que faz o fotojornalismo factual. O momento de congelar uma situação que a pauta exige. E ele complementa que a situação de pauta factual tem se tornado mais escassa no fotojornalismo atual, e que são mais comuns as pautas consideradas “frias”, que tratam de assuntos não midiáticos, em detrimento às pautas factuais nas quais o *momento dado* poderia ser aplicado mais facilmente.

A terceira imagem também foi feita pelo fotógrafo Roberto Custódio, publicada no dia 06 de março de 2017. A pauta trata sobre uma derrota do Londrina Esporte Clube no campeonato paranaense de futebol. No quadro se vê dois jogadores das equipes opostas (Figura 7). O primeiro a esquerda, de uniforme escuro, está de joelhos e mãos para o alto em uma posição de quem agradece a Deus pela vitória em campo. O segundo à direita, de uniforme claro, está em pé, porém com o tronco curvado, olhos fechados e mãos na altura do joelho, remetendo à uma posição de quem lamenta cansado a derrota.

Apesar de ser uma imagem esportiva, o que naturalmente nos remete a uma fotografia flagrante, esta cena retrata os jogadores ao final do jogo e não no momento da ação do futebol. A construção de sentido nesta imagem atende claramente a proposta da pauta, mostrando em uma mesma foto o sentimento de alegria da vitória e de tristeza da derrota. Um momento único, no qual os elementos se organizaram

propiciando a captação da essência dessa dualidade esportiva. Esta fotografia é exemplo de um instante singular captado no momento correto.

**Figura 7 - Derrota do Londrina Esporte Clube**

# FOLHA DE LONDRINA

Segunda-feira, 6 de março de 2017 Ano 67 Edição 20.828

O JORNAL DO PARANÁ

f t i @folhadelondrina

SITE  
www.folhadelondrina.com.br

E-MAIL  
contato@folhadelondrina.com.br

R\$ 2,00



**LADEIRA ABAIXO**  
O Londrina sofreu a segunda derrota consecutiva no Paranaense, a primeira em casa no campeonato. Com uma escalação muito diferente da que vinha jogando, devido a contusões ou por opção tática, perdeu por 1 a 0 para o vice-líder Cianorte no Café. O revés fez o Tubarão cair da quinta para a sexta posição. "Treinamos muito mais que jogamos", disse o técnico Claudio Tencati. ■ DE PRIMEIRA

**Fonte:** (CUSTÓDIO, 2017b, p. 1)

A respeito do processo criativo do fotógrafo, Roberto Custódio acrescenta em entrevista como foi o momento de captação dessa imagem.

*"[...] Quando você trabalha com futebol... além de você mostrar a plasticidade dos lances... a gente sempre procura mostrar algo que remeta ao resultado do jogo... isso aqui é uma fotografia que remete bem isso... o Londrina perdeu para ao Paraná Clube nos pênaltis... [...] mas aqui remete bem o que acontece no jogo de futebol... você mostra o time vencedor... e aqui no caso... o time da casa derrotado... você quer que conte realmente o que aconteceu nessa fotografia do jeito que está aqui? A minha ideia é remeter a essa leitura... o que acontece muito no fotojornalismo é a questão da semiótica... [...] o jogador muitas vezes se lamenta quando acaba uma partida e ele perde né... eu tentei mostrar isso... na verdade esse cara aqui (jogador que lamenta) estava arrumando as meias... ele não estava lamentando com nada... mas eu vi a oportunidade... a sacada foi boa... quem vê tem essa leitura... [...] mostra uma pessoa*

*comemorando e agradecendo uma vitória... e o outro se lamentando a derrota... mas no “instante” isso acontece muito... só quem fez sabe. (Roberto Custódio – Apêndice D)*

Apenas depois de conversar com o autor é que entendemos a realidade do momento criativo do fotógrafo. Apesar de, através da análise iconológica, a foto ter sido classificada como *momento dado*, após a descrição do momento do clique pelo autor entendemos que o que é possível ler na imagem não é fiel ao que um dos personagens estava fazendo no momento do clique. Mas, de acordo com a fala de Roberto Custódio entendemos também, que, para efetuar a construção de sentido idealizada pelo fotógrafo no momento da pauta, é necessário se utilizar das oportunidades que a cena proporciona.

Outro ponto importante na análise da figura 7 é a presença de edição de imagem. Para suprir a necessidade da diagramação em encaixar todas as informações na capa, ou até mesmo por questões estéticas, foi realizado um recorte em forma de silhueta nos braços do jogador que está de joelhos e na altura da cabeça do jogador que está em pé. Este recorte exclui informações da imagem original produzida pelo fotógrafo, portanto, alterando em algum nível seu sentido. Não é possível ao leitor identificar o que poderia ter sido excluído da imagem nesse plano recortado, e é possível que esse recorte tenha retirado da imagem informações que tinham sido planejadas pelo autor da foto em seu momento criativo. Vemos, então, o exemplo prático de como as etapas de produção jornalísticas influenciam no resultado final do trabalho do fotojornalista.

A quarta fotografia foi produzida pelo fotógrafo Ricardo Chicareli, formado em artes visuais, com ênfase em multimídia, trabalha na *Folha de Londrina*. A pauta tratava sobre a demora na reconstrução de pontes derrubadas pelas chuvas fortes de janeiro de 2016, e como a comunidade de Guaravera construiu um acesso improvisado sobre o Ribeirão Clementino (Figura 8). A fotografia apresenta poucos elementos, em primeiro plano no canto esquerdo está um pedaço da ponte de madeira improvisada e ao seu lado um pequeno pedaço do rio, o suficiente apenas para identificar a sua presença. No plano seguinte se vê a extensão da estrada de terra que sofre uma curva a esquerda e então não é mais possível identificá-la, e um carro passa

pela estrada na altura deste segundo plano. No terceiro plano está uma faixa de terra escura, aparentemente sem plantação no momento.

**Figura 8** - Ponte improvisada sobre o Ribeirão Clementino



**Fonte:** (CHICARELI, 2017, p. 1)

A imagem deixa claro o fato de a localidade ser afastada da área urbana do município. Através da predominância de terra e a ausência de asfalto, construções e, inclusive, movimento de pessoas, se compreende que se trata de uma região rural. As características presentes nessa imagem fizeram com que a pesquisa a classificasse como *momento dado*. Na foto, vemos a predominância da cor marrom, porém em diversos tons e texturas, e, principalmente, sendo utilizada para construir formas, algo que Cartier-Bresson fazia com o preto e branco também. A própria ponte, apesar de ser improvisada, mostra madeiras bem organizadas e uniformes, que na sequência se transforma em uma estrada em formato de ‘s’ e que, por sua vez, na sequência desaparece para dar lugar a grande porção de terra escura que fecha a imagem até a linha do horizonte.

A cor mais clara da ponte e da estrada faz com que esses dois elementos se destaquem bem em relação ao restante do quadro formando exatamente a sensação de caminho em meio ao ermo. A presença do carro solitário, único

elemento em movimento, lembra o leitor de que, apesar da localidade ser bem afastada, existe vida ali e essa vida precisa se manter em trânsito. Assim como no trabalho de Henri Cartier-Bresson, nesta imagem observamos a presença de formas geométricas e plásticas, além das texturas que remetem, de certa forma, a liberdade do surrealismo tão explorado pelo fotógrafo francês.

Ricardo Chicareli compartilha em entrevista sobre o momento de criação desta imagem e conta que utilizou o veículo do próprio jornal na imagem, pois o local era afastado e de difícil acesso, portanto não era viável aguardar até que outro veículo passasse pelo local. Ele explica, também, que para não caracterizar o logotipo do jornal plotado na porta do veículo, ele se utilizou da técnica fotográfica do borrão, que consiste em diminuir a velocidade do obturador para provocar um efeito de desfoque nos elementos em movimento na imagem. O fotógrafo acrescenta que fotografou a cena em posição de contraluz para que o chão batido da estrada se destacasse. A respeito da manipulação da cena, afirma que em situações como esta muitas vezes é necessário se utilizar dos recursos em mãos, pois aguardar o acaso pode levar um tempo que não é disponível na produção diária da notícia.

De forma surpreendente, vemos que a figura 8, mesmo apresentando características que levou a pesquisa a classifica-la como *momento dado* anteriormente à entrevista, não foi um instante de flagrante espontâneo, e sim um momento planejado.. Através da entrevista com o autor podemos compreender as condições de trabalho na execução da pauta. O fotógrafo não dispunha de muito tempo para conseguir a fotografia desejada, o local da pauta era afastado e com baixo número de trânsito de pessoas e automóveis. Aconteceu, então, a necessidade da manipulação para que a imagem apresentasse todos os elementos que o fotógrafo desejava para a construção de sentido que ele idealizou. A respeito de sua opinião sobre o *momento dado*, Ricardo Chicareli acrescenta que vê o trabalho de Cartier-Bresson por um viés mais poético e que pode ser aplicado no fotojornalismo sim. Porém, o fotojornalismo também precisa do *instante decisivo*, aquele momento de ação em que o fotógrafo grava uma imagem icônica em uma situação midiática.

A quinta e última imagem foi feita pelo fotógrafo Anderson Coelho, autor da primeira imagem analisada nesta etapa da pesquisa. Desta vez a pauta se tratava

de árvores icônicas da cidade de Londrina que estão doentes e infestadas por pragas. Na imagem (Figura 9) vemos o flamboyant localizado na rua Senador Sousa Naves, em Londrina. Uma árvore imponente, que possui uma copa extensa e robusta, seu tronco é um tanto largo, porém não muito alto. Observa-se que a grandeza na estatura da árvore está em sua copa. Presentes na imagem, porém de forma secundária, estão carros ao fundo e um menino que caminha no canto esquerdo logo abaixo da árvore. Através deste menino podemos fazer um comparativo do tamanho da árvore e a proporção de sua copa que cresce de forma horizontal.

**Figura 9** - Flamboyant



**Fonte:** COELHO, 2017b, p.1)

Esta fotografia se destacou em relação às outras analisadas por esta pesquisa pela sua riqueza em textura, que, agregada figura grandiosa, porém serena da árvore, oferece a sensação de imponência. Mensagem um tanto contraditória quanto ao tema da matéria, mas que se faz pertinente ao transmitir a ideia de que árvores tão icônicas, majestosas e impactantes precisam ser erradicadas por conta da infestação por pragas que são tão pouco visíveis aos olhos. O elemento que domina a imagem é estático, porém seu contorno impressionante nos remete ao que Cartier-Bresson admirava na fotografia, a forma. O contra luz proporciona um amarelado na vegetação que está em segundo plano na imagem e um verde escuro com tons de preto que destaca a copa do flamboyant, causando uma quase silhueta em sobra da árvore. Esta

condição de luz enfatiza a sensação de imponência que a árvore transmite. O fotógrafo Anderson Coelho também compartilhou sobre a produção dessa imagem.

*“[...] e o legal que essa pauta foi feita com o Wilhan Santin que é um ótimo jornalista... o cara tem uma verve literária muito boa... uma poética legal... e ai fomos fazer essa pauta... eu conversei com ele e fizemos essa pauta em dois dias... ele falou que tinham várias árvores símbolos da cidade de Londrina... como no caso os flamboyants... um que tem na Higienópolis...esse aqui que é perto da Funcart... eh:: e dai a gente foi rodar... primeiro a gente foi num Pau Brasil que tem do lado da catedral... conversamos com as pessoas... vimos as histórias e tal... e depois a gente foi nesse aqui que eu gostei muito... que estava um final de tarde maravilhoso... esse dia especialmente estava um dia de luz muito agradável sabe... então... eh:: quando eu fui fazer essa foto especificamente... eu via que ela estava tendo uma luz forte de frente... e eu pensei “se a luz está forte assim na frente dela vamos ver como é que fica atrás”... se dá aquela aura... ai eu fui e fiz... botei a câmera no chão quase... e fiz vários cliques e um dos clique saiu a foto que você está vendo... e ai essa foto meio que simbolizou muito essa coisa da copa frondosa... dessa coisa do acolhimento que a árvore traz... a luz emanando nela né... foi muito simbólico... foi muito intencional isso...do que isso trazia na imagem né...[...].” (Anderson Coelho – Apêndice B)*

Pensando, então, na imagem sobre um viés estético, vemos que o fotógrafo pode jogar poeticamente com o aparelho e transpor uma poesia para a imagem. Extrair do ato fotográfico imagens que não apenas informam de forma simples e clara, mas que, além disso, apresentam um sistema de signos que significam uma mensagem mais profunda. Este sistema mais complexo caracteriza uma comunicação poética na imagem que faz um contraponto com a informação. A exemplo disto temos a fotografia da ponte (Figura 8). A escolha do ângulo da fotografia não destaca a protagonista da matéria, a ponte, e sim busca uma junção de elementos mais complexos promovendo uma estética na imagem. Porém, esta estética deixa a mensagem, de certa forma, latente. Assim, é preciso ponderar que a poética na imagem pode rivalizar com a informação, diminuindo sua potencialidade objetiva e abrindo caminhos interpretativos.

A união de todas essas informações colhidas na análise quantitativa e qualitativa das imagens, somadas às entrevistas e aos teóricos abordados pela pesquisa, nos permite compreender pontos importantes sobre a relação entre o processo criativo do fotógrafo, a produção jornalística atual e a aplicabilidade do *momento dado*. Vemos, por exemplo, ainda na fotografia do carro que passa sobre a ponte improvisada (Figura 8), como a rotina da produção jornalística não permite que o fotógrafo tenha o tempo necessário para aguardar que a cena se concretize sem sua interferência. Portanto, para construir a informação idealizada pelo fotógrafo, o mesmo se utiliza do que tem à mão para fazer a foto. Isso ratifica o que Kossoy (2002) afirma a respeito do tripé da construção de realidade, assunto/equipamento/fotógrafo, quando diz que o fotógrafo está hierarquicamente superior aos outros dois elementos e estetiza a fotografia de acordo com a finalidade pretendida.

Na fotografia do jogador que comemora e do jogador que lamenta (Figura 7), vemos mais uma vez como a intencionalidade do fotógrafo se mostra um fator imprescindível na construção da imagem. Neste caso não houve a interferência do fotógrafo, mas ele se utiliza de uma cena que tem um determinado significado na *primeira realidade* para significar algo diferente na *segunda realidade*. A imagem neste caso não representa a realidade do fato, e sim a intencionalidade da mensagem idealizada pelo fotógrafo. Lembrando que essa intencionalidade está intrinsecamente ligada ao fato de a imagem ser um produto jornalístico, e precisa atender a demanda informativa da pauta. Porém, contradiz o *momento dado* que tem por primícia o registro da realidade profunda do fato.

Também através das entrevistas e da análise qualitativa das imagens selecionadas, entendemos a proporção da interferência que o processo de produção do jornal diário impõe sobre o resultado representativo da imagem produzida pelo fotógrafo. Não é possível dissociar a pessoa do fotógrafo e do funcionário do jornal. Quando o fotojornalista está executando uma pauta, ele não apenas se utiliza de sua bagagem cultural e seu próprio olhar sobre o mundo, estes também estão atrelados a ideologia do jornal, ao tema da pauta e à logística de execução, que envolve tempo e condições climáticas, por exemplo. Após a produção do fotógrafo, a imagem ainda passa por todo processo de adaptação para se adequar às páginas do jornal, podendo

sofrer recortes, alteração de cor e inserção de legenda dentro do quadro imagético, como visto em imagens analisadas por esta pesquisa. Portanto, são diversos fatores, que trabalham em conjunto com o fotógrafo, para produzir o sentido visto nas páginas impressas.

Por fim, a respeito do *momento dado*, as informações coletadas pela pesquisa prospectam conclusões sobre sua aplicação. Vemos que sua utilização se tornou, de certa forma, residual, uma vez que as fotografias que apresentam esse conceito são de número inexpressivo na totalidade do jornal. Nas entrevistas foi possível compreender que a aplicação do *momento dado* está mais diretamente ligada à oportunidade de fazê-lo do que com a intencionalidade de fazê-lo. Consequentemente, observamos essa presença tão escassa de fotografias de *momento dado* nas capas do jornal, já que a rotina de produção diária pode não proporcionar oportunidades mais claras para executá-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XX se mostrou realmente um tempo de rupturas para a fotografia e para o fotojornalismo, como afirmou Jorge Pedro Sousa (2004). Com uma visão ampla e crítica sobre os acontecimentos que fizeram a história desse período, vemos que o desenvolvimento tecnológico da fotografia foi constante e direcionado à busca da velocidade e flexibilidade no registro. Equipamentos antes muito grandes e limitados se transformam em câmeras compactas e ricas em recursos. Henri Cartier-Bresson iniciou sua carreira já se utilizando de uma câmera que era considerada revolucionária para seu tempo, a Leica. Seu trabalho foi um dos pioneiros no cenário da fotografia roubada, furtiva, que só esses novos equipamentos compactos permitiram realizar.

Cartier-Bresson também foi pioneiro na prática da fotografia como instrumento de arte. Foi em seu tempo que se começou a olhar para essa ferramenta como objeto de criação artística. E, também, foi na primeira metade do século que a fotografia conquistou seu lugar de destaque ao lado do texto nos jornais diários e revistas ilustradas. Portanto, ele estava posicionado no exato contexto de tempo e espaço para se tornar o grande fotojornalista do século, e ainda, um renomado fotógrafo de arte. Com sua característica de unificar a arte e o fotojornalismo, Cartier-Bresson conseguiu alcançar destaque nestes dois campos ao mesmo tempo. A medida que produzia material para grandes publicações, ele também aumentava seu acervo de fotografias que seriam expostas em museus e galerias por todo o mundo.

Dentre as obras de Cartier-Bresson o conceito de *instante decisivo* ganhou o mundo como uma definição de seu trabalho e postura como fotógrafo, devido a tradução de seu mais famoso livro com o nome *The decisive moment*. Uma nomenclatura que sugere uma fotografia muito mais midiática do que furtiva. Mas foi visto, através de relatos e análise do seu trabalho, que o significado do título do livro em francês (língua original de publicação) *images à l'á sauvette* sugeria uma fotografia furtiva, em detrimento a pose e encenação. O termo *sauvette*, do francês, traz a ideia de uma fotografia feita ao acaso, de uma cena que se ofereceu a você em um momento único. Portanto, conclui-se que a melhor forma de se referir ao conceito idealizado por

Henri Cartier-Bresson é por *momento dado*, nome este, que o próprio fotógrafo sugeriu como tradução de seu livro e o foi rejeitado (*The given moment*).

Ao comparar o processo de produção jornalístico atual com aquele visto nos anos em que Cartier-Bresson atuava como fotógrafo se observa que as etapas de produção do jornal continuam muito parecidas, partindo da produção da imagem pelo fotógrafo e passando pela seleção, edição, diagramação, até chegar a publicação. Porém as grandes mudanças que transformaram o fazer jornalístico ocorreram no âmbito tecnológico, transformando cada uma dessas etapas individualmente. As câmeras se desenvolveram de forma a abandonar o preto e branco, o demorado processo de desenvolvimento do filme fotográfico e poses limitadas, e deram lugar a extensa gama de recursos e a velocidade de manuseio das imagens digitais. E neste mesmo caminho se desenvolveram os *softwares* de edição de imagem, as ferramentas de envio de imagem e as tecnologias de impressão.

O ambiente comunicacional que vivenciamos atualmente envolve a utilização da imagem em diversos meios que não apenas o jornal impresso, e o advento da internet possibilitou a globalização da mensagem em alta velocidade. O jornal impresso diário ainda atua na busca do signo condensado, uma vez que suas possibilidades de publicação continuam um tanto parecidas com as do começo do século. Pois, apesar dos desenvolvimentos no sentido de qualidade de impressão e design gráfico, o jornal continua tendo seu espaço de publicação limitado ao número e tamanho das páginas físicas, fazendo necessário a utilização da foto *scoop*.

No que diz respeito ao processo criativo do fotojornalista vemos que este não pode se dissociar do processo industrial de produção do jornal. Como o autor Boris Kossoy coloca, o tripé que sustenta este processo criativo envolve o assunto, o fotógrafo e o equipamento, tendo no fotógrafo a maior influência no resultado da imagem. E, por sua vez, este opera seu equipamento movido por suas crenças e intencionalidade. Atuando por intermédio de um veículo de comunicação, as intenções do fotógrafo podem se confundir com as intenções do veículo. E mais importante que isso, durante este processo industrial de produção a imagem recebe influências de outros profissionais que fazem parte da cadeia produtiva. O resultado final impresso

nas páginas do jornal pode não corresponder genuinamente com a intenção primeira do fotógrafo.

A pesquisa realizada com o jornal *Folha de Londrina*, atrelada aos conhecimentos adquiridos a respeito do *momento dado*, nos mostra que o conceito é aplicável no fotojornalismo atual, mesmo que de forma limitada. Pois, é preciso respeitar os limites impostos pelo processo de produção, que delimita tempo e conteúdo das pautas, e, muitas vezes, não oferece condições de se explorar o flagrante furtivo. Deste modo, o *momento dado* não se torna aplicável na totalidade das pautas produzidas em um jornal. Observando os resultados da análise quantitativa vemos que a utilização do conceito caiu, de certa forma, em desuso em favor da foto posada e manipulada.

## REFERÊNCIAS

- AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2007.
- ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson: o olhar do século**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive moment**. Paris: Thames & Hudson, 1952.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **The mind's eye: writings on photography and photographers**. Londres: Aperture, 1999.
- CHÉROUX, Clément. **Henri Cartier-Bresson**. Londres: Thames & Hudson. 2008.
- CHICARELI, Ricardo. Ponte improvisada sobre o rio Clementino. **Folha de Londrina**, Londrina, 21 mar. 2017. Disponível em: <<http://digital.folhadelondrina.com.br/digital/21/03/2017/p1>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- COELHO, A. Flamboyant. **Folha de Londrina**, Londrina, 28 mar. 2017. Disponível em: <<http://digital.folhadelondrina.com.br/digital/28/03/2017/p>>..>. Acesso em: 28 mar. 2017b.
- COELHO, A. Mudança de bandeira tarifária da Copel. **Folha de Londrina**, Londrina. 28 fev. 2017. Disponível em: <<http://digital.folhadelondrina.com.br/digital/28/02/2017/p1>>..>. Acesso em: 28 mar. 2017a.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Nasify, 2004.
- CUSTÓDIO, Roberto. Derrota do Londrina Esporte Clube. **Folha de Londrina**, Londrina, 06 mar. 2017. Disponível em: <<http://digital.folhadelondrina.com.br/digital/06/03/2017/p1>>. Acesso em: 28 mar. 2017b.
- CUSTÓDIO, Roberto. Inauguração da nova sede da Funcart. **Folha de Londrina**, Londrina, 14 mar. 2017. Disponível em: <<http://digital.folhadelondrina.com.br/digital/14/03/2017/p1>>. Acesso em: 28 mar. 2017a.
- FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- KATO, Gisele. O pescador de flagras. **Bravo!**, São Paulo, a. 11, n. 145, p.28-30, set. 2009.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Porto: Argos, 2004.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A - Questionário para entrevista com os fotógrafos

- 1 – Como é sua rotina na redação? (quantas pautas por dia/tempo médio por pauta)
- 2 – Qual equipamento utiliza?
- 3 – Qual a sua formação?
- 4 – Você está familiarizado com o trabalho de Henri Cartier-Bresson?
- 5 – O que você entende por *instante decisivo*?
- 6 – Você acredita ser possível aplicar o conceito de *instante decisivo* no dia a dia do fotojornalismo?
- 7 – Com qual frequência você se vê forçado a explorar a foto posada ou produzir uma imagem?
- 8 – Com qual frequência você tem a possibilidade de explorar a pauta sem interferir nos elementos fotografados? (explorar o flagrante)
- 9 – Qual a frequência e proporção que você utiliza *softwares* de edição de imagem em fotografias publicadas no jornal?
- 10 – O que você acredita ser a maior dificuldade na profissão do fotojornalista atualmente?
- 11 – Conte sobre o processo de produção dessa imagem.
  - Se lembra o que pensou no momento e/ou como explorou os elementos que se apresentavam naquele acontecimento?
  - Quais eram as condições de trabalho? (tempo para a pauta/condições técnicas como iluminação e equipamento)
  - Quais critérios utilizou para selecionar o recorte da realidade visto na imagem?

## APÊNDICE B - Entrevista com Anderson Coelho

**Entrevistador:** Conta um pouco sobre o dia dessa pauta da árvore e o que você pensou na execução dessa fotografia.

**Entrevistado:** Então...nesse dia... foi colocada a pauta um dia antes lá no quadro de avisos... eh: eu achei ela muito interessante porque eu sempre gostei muito de árvores... então eu solicitei ao meu chefe Sérgio Ranali... eu falei assim “tem algum problema se eu acompanhar essa pauta?”... geralmente a gente não escolhe pauta... a gente vê quem está na vez... aí ele viu que não tinha problema e autorizou acompanhar essa pauta... e o legal que essa pauta foi feita com o Wilhan Santin que é um ótimo jornalista... o cara tem uma verve literária muito boa... uma poética legal... e ai fomos fazer essa pauta... eu conversei com ele e fizemos essa pauta em dois dias... ele falou que tinham várias árvores símbolos da cidade de Londrina... como no caso os flamboyants... um que tem na Higienópolis...esse aqui que é perto da Funcart... eh: e dai a gente foi rodar... primeiro a gente foi num Pau Brasil que tem do lado da catedral... conversamos com as pessoas... vimos as histórias e tal... e depois a gente foi nesse aqui que eu gostei muito... que estava um final de tarde maravilhoso... esse dia especialmente estava um dia de luz muito agradável sabe... então... eh:: quando eu fui fazer essa foto especificamente... eu via que ela estava tendo uma luz forte de frente... e eu pensei “se a luz está forte assim na frente dela vamos ver como é que fica atrás”... se dá aquela aura... ai eu fui e fiz... botei a câmera no chão quase... e fiz vários cliques e um dos clique saiu a foto que você está vendo... e ai essa foto meio que simbolizou muito essa coisa da copa frondosa... dessa coisa do acolhimento que a árvore traz... a luz emanando nela né... foi muito simbólico... foi muito intencional isso...do que isso trazia na imagem né... e ainda tinha uma outra série de fotos dentro dessa reportagem que essa árvore... ela tava com um lanho muito forte no seu tronco... quase como se fosse um peito destroçado sabe... que ai dizia ser decorrente as várias feridas... em todas as pautas as árvores estavam muito machucadas... mas é uma pauta que eu tenho muito afeto... gosto muito dela... gosto dessa imagem né... está até no meu arquivo.. é basicamente foi isso.

**Entrevistador:** como é a rotina dentro da redação? Quantas pautas por dia e quanto tempo você tem pra realizar cada pauta?

**Entrevistado:** bom... como nós somos jornalista e temos um turno de cinco horas que temos que cumprir né e ainda mais agora temos que fazer os horários certinhos e tudo mais né... então eu entro geralmente às duas da tarde e saio às sete e quinze... quinze minutos de intervalo... agora mudei de horário... estou entre uma e saindo seis e quinze né... então basicamente chego na redação... verifico meu equipamento... vejo o quadro de pautas e a gente vai... trabalha geralmente de uma duas até três pautas por dia... a equipe à tarde tem muito mais gente a tarde né... então eu pego a pauta... pego o equipamento... vou ao lugar... já dentro do carro vou imaginando o que que eu posso fazer... converso com o repórter pra tentar me dar algum dado a mais que não apareceu dentro da pauta escrita né... e as vezes eu vou muito sozinho pras pautas... chego lá converso com o entrevistado se houver né... executo as fotos... volto pra redação né... converso com meu editor... olha eu tenho umas ideias... aí essa matéria vai ser capa não vai ser... ele não vai saber... às vezes ele não sabe me responder de imediato porque ele vai ter que passar pela reunião de pauta e na reunião de pauta eles vão falar oh tal matéria é capa... tal matéria vai ser... vai ser a parte de baixo do jornal... a folha 1a 2a... vai pra cima... vai pra baixo e tal... aí vamos supor que chega e fala... sim essa pauta aí é capa... você... que que você tem? eu tenho essa opção essa opção essa opção... marco tudo lá e aí ele fica a vontade pra escolher conversando com outros editores né e aí volta novamente... então vou lá executando uma duas três pautas... aí basicamente isso... deu o horário entrego o equipamento... o equipamento é do jornal né... e aí volto pra casa

**Entrevistador:** Você considera essa base de duas a três pautas por dia muito? Pouco? Você consegue ter um tempo legal pra trabalhar o assunto quando você está na pauta?

**Entrevistado:** tranquilo... consigo pegar duas três pautas da pra fazer com uma margem de tempo muito grande... como a função... como o jornalismo ele também não conta com uma previsibilidade certa... então tem dia que eu vou fazer uma... tem dia que eu faço duas... mas também tem dia que eu já fiz cinco pautas né... então isso depende muito... mas no geral eu tenho muito tempo pra executar essas pautas com folga... é muito difícil ter que sair de uma pauta no meio pra poder ir pra outra... só em

casos excepcionais... então a *Folha de Londrina* é um ambiente muito legal de trabalhar... você tem uma flexibilidade de tempo e de pauta e também de linha editorial.

**Entrevistador:** são quantos fotógrafos na *Folha de Londrina*?

**Entrevistado:** atualmente tá... são de manhã tá o Saulo Ohara e a Gina... e de tarde tá eu Zanuto... o Gustavo... Ricardo Chicarelli... Ranalli... então são sete fotógrafos.

**Entrevistador:** o Sérgio Ranalli também faz foto além de ser editor?

**Entrevistado:** não... não o Ranalli é só editor... então são seis fotógrafos... um editor e de vez em quando algum *freela*... dois *freelancer* que é o Fabio Alcover e o Custódio... Roberto Custódio.

**Entrevistador:** o *freelancer* é comum? Ele trabalha com frequência ou é só de vez em quando?

**Entrevistado:** não... é muito pontual o trabalho dele... quando é... quando todo mundo tem que tirar folga e tem algum horário pra cobrir no final de semana ou quando também tem pautas a noite que a gente não pode cumprir por causa do nosso horário... ele executa.

**Entrevistador:** qual é o equipamento fotográfico que você usa hoje na *Folha de Londrina*?

**Entrevistado:** bom da *Folha* no momento eu tô usando... eu estava usando uma Nikon D700 né... com uma lente grande angular 16-35mm né... a intermediária que era 24-70mm e a tele 70-200mm... aí esse equipamento tá em manutenção... aí eu tô usando uma D300 normal com a lente do quite e mais a 70-200mm e um flash... aí eu tenho uma câmera gopro que de vez em quando eu levo... quando eu vejo que precisa fazer uma pauta *timelapse* e tal... no momento o meu celular tá quebrado... a câmera tá quebrada... mas todos os fotógrafos eles tem também iPhones... que eles também fazem os vídeos e editam dentro dos seus iPhones e fazem a parte digital né... então faz vídeo e foto pelo iPhone e ajuda na... pra transmitir isso antes de sair a matéria e já manda uma degustação.

**Entrevistador:** então os fotógrafos hoje na *Folha de Londrina* também têm a incumbência de trabalhar vídeos através do celular? É requerido de vocês isso?

**Entrevistado:** sim... sim... acho que não dá pra trabalhar numa redação só fazendo foto esse lance de fotógrafo chegar cara... sou fotógrafo... só faço foto... isso não existe...

quem fizer isso tá condenado a não ter mais emprego no fotojornalismo... então é um... e pior que é uma transição natural então... a gente é convidado lá no jornal a fazer esses vídeos e vídeos da pauta... não só vídeo mas vídeo e foto... e sempre com aquele pensamento... não pensando na foto lá no impresso... mas pensando no impresso... na versão *online*... pelas redes sociais... é isso...

**Entrevistador:** então o fotógrafo da *Folha de Londrina* hoje, um jornal impresso, não faz só pro impresso, ele faz pra web também?

**Entrevistado:** sim... ele faz uma mesma pauta... numa pauta... por exemplo... se for um especial folha final de semana com certeza ele vai ter que fazer foto que vai sair no impresso... capa e interna ... vai ter que fazer foto que vai sair no online... e vai ter foto que vai sair no Instagram e também nas histórias... no insta stories e tal e no Facebook.

**Entrevistador:** isso tudo na mesma pauta?

**Entrevistado:** tudo na mesma pauta... tudo no mesmo tempo de execução.

**Entrevistador:** esse equipamento que você utiliza... ele tem bastante recurso? Essa máquina da Nikon que você falou... tanto a setecentos quanto a trezentos ela tem muitos recursos? Ou ela é mais limitada?

**Entrevistado:** não... ela é uma máquina que trabalha essencialmente com fotografia né... ela não tem a função de vídeo... a função de vídeo fica na incumbência do telefone celular... o telefone celular ele garante bacana... a gente tá usando agora um iPhone cinco... né... e a gente vai passar agora pro iPhone sete...

**Entrevistador:** Qual é a sua formação?

**Entrevistado:** bom... eh:: o fotojornalismo ele é uma mãe...ele aceita gente de várias áreas... e não foi diferente comigo... eu sou formado em letras... língua portuguesa pela federal do Pará e eu vim pra Londrina pra fazer o mestrado... só que já estava no caminho do fotojornalismo... então vi que não era da área e comecei a fotografar e me identifiquei muito com a área do fotojornalismo... tanto que eu comecei o fotojornalismo lá em Belém no *Diário do Pará*... e lá eu fazia muito caderno policial... então passei dois anos e meio fazendo polícia na madrugada... então ali foi minha escola... minha escola foi o jornalismo policial... e daí vim pra cá pro mestrado e consegui entrar na *Folha*... então... e aqui já é uma outra vertente....

**Entrevistador:** então você fez especialização e mestrado em fotografia?

**Entrevistado:** sim... aqui em Londrina vim pra fazer especialização e o mestrado.

**Entrevistador:** Você é familiarizado com o trabalho do Cartier Bresson?

**Entrevistado:** sim Cartier Bresson ele foi uma referência bem legal... então eu conheci o trabalho dele durante esse momento que a fotografia me foi apresentada... vi as fotos dele... um pouco do que ele pensava né... essa questão do *flâneur*... de se andar despreocupado pela cidade e tudo... que é uma atividade que... que mesmo com o fotojornalismo... que o fotojornalismo você vai focado né... mas mesmo no fotojornalismo no meu lado pessoal eu costumo executar um pouco esse *flâneur* né...

**Entrevistador:** o que você entende por instante decisivo? Porque ele é um conceito um pouco flexível na mente das pessoas... pra você Anderson... o que você entende sobre instante decisivo?

**Entrevistado:** pois é... eu tinha lido sobre instante decisivo e também tinha ouvido falar que ele teve uma controvérsia entre o que o Bresson pensou e o que traduziram do instante decisivo né... mas o que nos chega é que seria aquele momento exato daquela fotografia que ela... que você consegue... acho que aguardando... tudo... que é a imagem ela se harmoniza em todos os pontos... então seria aquele momento de ouro... momento chave né... e eu acredito que exista isso mesmo... por exemplo no fotojornalismo a gente com o tempo acaba prevendo certas coisas... por exemplo... estou em um jogo de futebol ou estou na rua... eu sei que vai acontecer alguma coisa... então o que que eu faço? Já posiciono a câmera praquele ponto pra esperar aquele ato acontecer... então... já pega um pouco desse instante decisivo sabe?

**Entrevistador:** você acredita que o instante decisivo é aplicado no fotojornalismo hoje? Você acha que esse esquema de produção do fotojornalismo hoje pode aplicar o instante decisivo ou você acha que é uma coisa que já ficou meio obsoleta?

**Entrevistado:** não... não ficou obsoleta... mas o instante decisivo não é predominante... não é cem por cento no fotojornalismo... muitas pautas elas são... elas não vão precisar desse instante decisivo... por exemplo... algumas pautas de comércio... algumas pautas de... algumas pautas de gastronomia... não vão ter esse instante decisivo... o que que vai acontecer? eu vou planejar... vou pensar na pauta... vou pensar na imagem e vou executá-la... não desmerecendo o instante decisivo... ele vai ser essencial sim... às vezes numa pauta que você não dá nada... como na foto que você me mostrou

daquela imagem do rapaz pedalando de bicicleta com as torres elétricas... ali foi um instante decisivo só que calculado... porque eu sabia que ia acontecer aquilo e eu fiquei esperando aquela imagem acontecer né... e... com certeza dá um charme na imagem quando você... você tá executando a pauta... na hora de ir embora não tem a foto... e naquele quarenta e cinco do segundo tempo vem aquela imagem que é a imagem que fecha tua pauta né... que é uma alegria indescritível.

**Entrevistador:** O que você pensa sobre a imagem posada? Ou até de certa forma manipulada dentro do jornalismo?

**Entrevistado:** então... a imagem posada eh::... a imagem manipulada no fotojornalismo é extremamente... extremamente execrado né... tem o código de ética do jornalismo que impede e tal... que ... o fotojornalismo... não tem um código no Brasil ainda... eh:: como posso dizer... um código já consolidado do fotojornalismo... a gente vê muitos exemplos e casos em outros países... mas a gente sabe que por exemplo... se a gente chegar numa pauta... vamos supor num acidente e pra obter uma imagem melhor eu tentar mexer na cena do crime desse acidente é extremamente errado... é antiético e até passível de punição jurídica... porque você não pode interferir na cena de um crime né... de uma acidente... mas em outras pautas é bem complicado você... você manipular essa imagem... no entanto tem o outro lado da moeda... você recebeu uma pauta que não tem nada... não tem nem como executá-la... e você chega lá e você tem que voltar com a foto... porque no fotojornalismo não é assim... não existe aquela coisa eu não consegui fazer a foto... você tem que voltar com a foto e aí como é que faz né... vai muito do critério moral do fotógrafo de equilibrar esses valores... os valores éticos dele pra obter uma imagem.... ética.... ele não tem que pensar só nele... ele tem que pensar em toda a linha que tem... a importância que tem a notícia... então tá lá... editores... jornalistas... a própria população que vai receber aquela imagem e aquela imagem que ela vai receber tem que ser o mais próximo possível da realidade ou do fato que está acontecendo né... mesmo que seja uma imagem ilustrativa... não seja necessariamente uma imagem daquele momento... mas que tenha sido uma imagem mais próximo do que aconteceu.

**Entrevistador:** Mas a gente entende também que tem muita pauta que já sai da redação fria... são pautas que às vezes você vai na casa de uma pessoa falar sobre um

assunto... ai você chega lá você tem que pedir pra pessoa fazer alguma coisa... você considera esse tipo de montagem da cena errado? Ou é necessário?

**Entrevistado:** bom tem que ver... sobre que matéria tá relacionado né... uma coisa é você ir fotografar pra um caderno de final de semana o retrato de um arquiteto... que aí você vai chegar lá o arquiteto vai tá lá... aí você vai compor aquela imagem... você vai fazer um retrato né... você vai ver ele trabalhando tal... e outra coisa é eu ir num protesto... um protesto como esse que teve agora da greve e tentar manipular de acordo com a minha ideologia política... então temos na mesma situação dois pontos bem distintos né... então ali naquele primeiro ponto do retrato claro que eu vou compor a imagem... eu vou conversar com ele... falar com o arquiteto o que que ele acha mais relevante no trabalho dele e tal... o que que ele usa no trabalho dele e eu vou compor aquele retrato... no protesto não... eu vou entrar... vou andar... vou fotografar o que tá acontecendo... vou tá com o repórter trocando ideia com ele... vou tentar... vou tentar estar onde tão acontecendo as coisas... então voltando um pouco... dentro de uma mesma pauta a gente tem... dentro de uma mesma categoria de fotografia a gente tem pontos bem distintos... temos alguns lugares que a gente vai ter que contar um pouco com a nossa autonomia e tem outros lugares que a gente vai ter que fotografar o que tá acontecendo... porque as relevâncias são muito diferentes...

**Entrevistador:** Em relação a isso que você acabou de falar... uma situação de protesto por exemplo... você acha que é possível para o fotógrafo se dissociar do que ele acredita? Do pensamento ideológico que ele tem como ser humano pra poder fazer a foto? Ou você acha que a imagem do fotógrafo vai estar de alguma forma carregada daquilo que ele acredita?

**Entrevistado:** olha o ideal é antes de você ser de direita esquerda ou centro amarelo azul vermelho verde branco preto... é você ser fotógrafo né... então eu sempre botei muito isso em mente quando eu vou fotografar... olha sai pra pauta eu sou fotógrafo... quantas vezes já fotografei coisas e pessoas que eu tenho raiva e nojo... mas você tem que tá lá... você vai lá fotografar... você não pode atacar ela... você não pode revidar elas né... agora pra você ver que tem situações aí... por exemplo... uma fotografia política... a galera brinca muito com coisa do retrato né... tira foto do cara com a boca torta... se mexendo com uma sombra errada... porque ali eu vou dar a minha marca

autoral... minha linguagem... por exemplo eu posso expor o que eu penso também... e aí cabe também a linha editorial do jornal equilibrar isso... meu editor vai ver quando... ele vai ver que eu tô entregando fotos do evento vamos supor de um protesto... mas também ele vai ver que eu tô entregando fotos também é... como eu faço da minha maneira autoral e eu ainda tenho outro aspecto importante... eu já cobri os dois protestos do pessoal do movimento “vem pra rua” e do pessoal da greve né.. eu posso ser de um lado ou de outro... mas eu tive que fotografar os dois e com a mesma eh:: os máximo possível de imparcialidade... o máximo possível porque não existe essa imparcialidade cem por cento... a gente tem um pezinho pra algum canto... é um mito falar no jornalismo que existe essa... essa imparcialidade... não existe... existe o que a gente pensa... mas também a gente coloca acima outro valores... então os valores éticos da informação.

**Entrevistador:** você falou também sobre duas situações diferentes de pauta... do retrato... da pauta mais fria e da factual... hoje no jornal de modo geral você acha que ele está mais recheado com pautas frias ou com pautas factuais?

**Entrevistado:** então... o jornalismo ele tá passando por um momento de transição e como todo momento de transição... não tem um manual... então tá todo mundo arriscando de um lado pra outro... então tem jornais que estão arriscando mais nas pautas factuais... pegando muita coisa da moda... tentando sentir os termômetros dos engajamentos das redes sociais... e tem alguns outros jornais que estão focando completamente no engajamento né... completamente no factual perdão... e eh:: eh:: todo mundo tá arriscando de certa forma... então por exemplo eu tô trabalhando num jornal que tá nesse... tá arriscando no factual mas também tá arriscando em pautas por exemplo mais *lights*... receita maquiagem... tendências de moda... então há uma mescla né... então assim... tá todo mundo procurando um caminho ainda.

**Entrevistador:** na *Folha* especificamente você acha que ela está mais equilibrada ou ela está pendendo mais pra um dos dois lados?

**Entrevistado:** não eu acho que ela tá... tá:: tendo um equilíbrio... tá acontecendo as pautas mais factuais... mas também tá acontecendo as questões mais eh:: mais frias né... então assim... se tem algo por exemplo de grande magnitude na cidade... por exemplo esse protesto dos últimos grevistas... a gente tá lá... mas a gente não tá lá só

com uma equipe... a gente esteve lá desde cedo... dois fotógrafos às seis da entraram manhã... eu já entrei dez da manhã e a galera já estava à tarde... depois já entrou a galera do *online* pra abastecer... aquilo ali tem que dar né... é o famoso tem que dar... não dá pra fechar os olhos e dizer a não a gente vai cuidar só disso e esquece isso... então... e se o jornal da *Folha* fosse muito mais factual ele ia cair no vício das tvs com... com os noticiários policiaiscos... então já não é mais interessante isso... então tá tendo um equilíbrio sim de certa forma.

**Entrevistador:** você se vê na situação de ter que fazer a foto mais posada... mais trabalhada... com mais frequência do que a foto flagrante? Você consegue ver se existe um equilíbrio? só pra gente poder determinar se no dia a dia a gente trabalha mais com a foto posada ou não...

**Entrevistado:** então... isso que é engraçado porque às vezes pautas que seriam de foto posada sai como a foto flagrante e pauta que seria foto flagrante sai como foto posada... isso que é muito engraçado... por exemplo... naquela outra foto que você me mostrou da:: do... - - posso voltar aqui? deixa eu até lembrar o que que era... dessa foto dessa foto especificamente tava falando alguma coisa de aumentar a tarifa elétrica né... o meu editor falou assim... vai na avenida das torres que você encontra qualquer coisa por lá... porque a foto seria muito posada... seria das torres e pronto... torres carro passando... acabou e ai eu fui lá... executei as fotos que ele me sugeriu... só que assim... não vai rolar essas fotos... e ele falou assim cara é capa... traz algo bacana... aí eu falei pro motorista... toca ali pro final da Saul Elkind que tem aquela parte de plantação e deve ter uma torres... ai chegamos lá... tava lá essas torres e essa plantação... só que a foto ainda não tinha sentido só as torres a plantação e uma pista né... a fotografia ela ganhou sentido a partir do momento que passou aquele cara de bicicleta... porque quando eu passei pra chegar no lugar eu vi ele pedalando... ai eu falei pô tá ai... avancei com o carro mais uns quinhentos metros e fiquei esperando... porque ele vindo pedalando ele era até um gordinho que tava cansado... ai pá pá pá... três fotos... porque o carinha na bicicleta cansado simboliza o consumidor... na hora que eu pensei... simbolizava o consumidor que tá sendo mais sobrecarregado de taxas entendeu... então assim olha o grande caminho pra ele poder percorrer... pagar a conta de luz dele... eu pensei nisso... ai eu cheguei lá com o editor... Ranalli o seguinte... tá

aqui as fotos que tu mandou... mas cara fiz essas daqui que eu pensei essa pegada... aí ele falou fechou... então é essa... nem questionou... já pegou a foto que eu marquei e já mandou lá pra capa.. os editores aprovaram e saiu.

**Entrevistador:** agora passando pra uma outra parte em relação a uso de *Photoshop* e edição... vocês usam muito? se vocês usam o que vocês fazem?

**Entrevistado:** atualmente eu nem uso tratamento né... porque como é tanta pauta que a gente faz... a gente chega descarrega nomeia...da nome de personagens data e eh:: crédito... faço o trabalho básico... a não ser que seja uma pauta mais elaborada... que eu veja que pô cara vale a pena eu vou lá e dou uma tratada de leve... mas a tratada no *Lightroom* que é um *software* exclusivo pra imagem e assim... é um clarit e um contraste a mais um contraste a menos uma exposiçãozinha a mais e a menos... eu nunca coloco ou retiro elementos né.

**Entrevistador:** no recorte você nunca tira alguma coisa que tá sobrando na foto?

**Entrevistado:** não então... quem faz esse trabalho do recorte é meu editor... que as vezes a informação ela tá em três quartos da página... em três quartos da fotografia... o resto não é elemento que seja tão importante que vai influenciar na noticia... como foi o caso da estação de Atocha na Espanha... naquele atentado e tinha pedaços de corpos e tal... e o pessoal do jornal pra não afetar o leitor cortou... ali isso não existe né... isso ai é atualmente antiético... então assim... quem faz esse trabalho do corte é mais o Ranalli... é mais o editor... os outros editores... e sempre teve uma pegada muito... muito... rígida em relação a manipulação lá no jornal... até quando a gente faz uma foto e coloca algum outro elemento... a gente já coloca embaixo... crédito para Anderson Coelho/folha arte... então foi uma imagem ilustrativa e tudo mais... então a gente segue meio que esse parâmetro interno sabe...

**Entrevistador:** O que você acredita que seja a maior dificuldade hoje da profissão de fotojornalista?

**Entrevistado:** olha... a maior dificuldade pra um fotojornalista hoje é:: dependendo de onde ele trabalha... é o recurso... é o recurso porque às vezes você... porque o fotojornalista ele não é um mero executor de pautas... não tem um fotojornalista que só executa pautas... mas o fotojornalista ele com tempo... com a experiência... ele começa pensar pautas... ele começa pensar histórias... às vezes é um clássico... pô Jean

Manzon... já faz as panelinhas... as duplas de ouro... era Jean Manzon e o outro jornalista que eu não lembro o nome dele... que fazem as duplas de ouro... assim as vezes você tem um jornalista que você é mais chegado... amigo teu... e se fala oh cara tô com uma pauta legal... será que vira a gente fazer esse negócio... pô vira vamos lá... então funciona muito no jornal... só que às vezes a gente pensa num negócio muito grande... pensa em fazer uma matéria mais elaborada... que precise viajar uns três dias e tal... e a gente sempre esbarra no problema de corte orçamentário... ah não tem verba... não dá pra viajar... a empresa tá em corte... é um panorama que quase todo fotojornalista enfrenta... então é muito difícil ter um jornalista... ou um fotógrafo documental que falei assim... tenho valores liberados pra viajar... então assim... o maior desafio nesse momento... as ideias nós temos... só não temos grana pra executar elas... então eu tô vendo uns outros colegas que tão começando a partir pra outras searas então... estão começando fazer *crowdfunding*... estão começando vender... por exemplo... ele vão viajar pra algum lugar e vendem a pauta para várias empresas de jornalismo... pra poder ver se paga a passagem pro cara ir... as vezes o cara vai lá e não ganha um puto... só paga os gastos dele... só pra ele ter o tesão de fazer a matéria... então que jornalista que nunca pegou as férias pra fazer pauta? eu já fiz isso várias vezes de viajar... por exemplo uma das matérias que eu acho muito emblemática até pro meu trabalho autoral e fotojornalístico é o que eu fiz Afuá né... que é uma cidade que pessoas só andam de bicicleta... que é uma cidade tudo de palafita e tal... eu cheguei lá... foram vinte e quatro, trinta e seis horas pra chegar na cidade saindo de Belém... fora que eu sai de Londrina pra Belém... de Belém pra Macapá... Macapá Afuá... fiquei cinco dias lá... mas meo... foi um dos negócios mais tesão da minha vida... não me rendeu um centavo... então.

**Entrevistador:** mas você conseguiu pagar a viagem?

**Entrevistado:** ainda até agora ainda não... tô tentando publicar ainda... mandar pra prêmio né... foi em dois mil e quinze... junho de dois mil e quinze... e de lá emendei pra Bolívia que ai eu fui pro Salar de Uyuni e tal não sei o que que a ai eu fui... consegui publicar.. mas grana que é bom não veio.

**Entrevistador:** eu acho que é interessante falar também sobre o processo dentro do jornal também... o caminho que a fotografia percorre até ser impresso... então qual é o caminho que a fotografia percorre até chegar na página do jornal?

**Entrevistado:** bom... primeiro tem o surgimento da notícia ... então tem alguém que pauta... geralmente... geralmente o editor... no jornal no caso é o editor... vai pautar... pauta o jornalista... o jornalista passa a pauta pro editor de fotografia... o editor de fotografia põe lá ah você vai executar... você executa a pauta... descarrega o material o editor da uma olhada já seleciona o que é mais interessante... dai na seleção do mais interessante ele já pega já algumas que vão pra interna e pra capa... pra interna ele já chama o editor do caderno... oh esse daqui pode ir pra interna oh vamo retrancar e ai ele chama o editor de capa que vai conversar junto com a editora chefe os três vão chegar num consenso qual foto que vai pra capa... fechou a capa diagramou... às vezes tem um consenso às vezes tem uma divergência ai volta e tenta redimensionar lá e sempre tem várias opções de capa... então toda capa que você vê passou por umas três opções antes de chegar a concepção final... vai diagramação... diagramação vai pra imagem... pra imagens poderem ser tratadas e encaixar nos valores... nos padrões de cor... e também tem que levar em consideração o tipo da impressão que era da *Folha*... então às vezes uma foto muito escura vai prejudicar ai tem que clarear em certos pontos... ai depois vai pra impressão... impressão distribuição e mão do leitor né... mais ou menos por ai

**Entrevistador:** é possível que em algum momento desse processo a foto que você pensou e produziu seja completamente alterada e o resultado final dela seja completamente diferente daquilo que você pensou no começo?

**Entrevistado:** ah: acontece meu... algum probleminha de cor... por exemplo às vezes um retrato tô pensando numa cor pra dar uma dramaticidade e ai alguém perdeu a mão ou alguém não soube recebeu alguma instrução e esse tratamento de cor some e vai a foto mais lavada ou ela vai mais saturada então meio que acontece... meio que normal né.

## APÊNDICE C - Entrevista com Ricardo Chicarelli

**Entrevistador:** Qual a sua formação?

**Entrevistado:** artes visuais com ênfase em multimídia... comecei pós em fotografia e abandonei...

**Entrevistador:** Como você começou a fotografar?

**Entrevistado:** em dois mil e seis eu comecei fotografar... a minha mãe é jornalista tal... ela fotografava tudo... e nunca me interessei assim.. ela já foi pra vários lugares... tipo Oriente Médio... e meu pai gostava assim de filmar... tinha uma filmadora e eu era... tipo eu entrei na faculdade... não... quero ser cineasta... aí descobri a fotografia no segundo ano... aí comecei a gostar do negócio... igual fotografia de moda... comecei ver assim... comecei a fazer *book* de menina essas coisa né... e aí tipo uma hora bateu interesse na fotografia documental... aí fiz o meu trabalho de TCC de fotografia documental... os Quilombolas de Guarapuava... retratos... e aí surgiu a oportunidade de fazer um teste na *Folha* como *freelancer* e fiz o teste deu certo... fiquei seis meses fazendo teste... ou nove meses não lembro... aí fui contratado e tô até hoje lá.

**Entrevistador:** Qual equipamento você utiliza no jornal?

**Entrevistado:** uma Nikon D300S ... uma lente 17mm 55mm 2.8... uma 70mm 200mm 2.8 também e uma 10mm 24mm que é 3.5 aí ... essas mais escuras.

**Entrevistador:** essa câmera tem bastante recurso?

**Entrevistado:** não... é uma máquina muito ultrapassada já... é uma máquina eu acho que...talvez... vou chutar aqui... eu acho que dois mil e sete... não sei... tem uma questão também né... quando eu tô com o meu equipamento pessoal que é Canon... eu tenho outro tipo de visão... até agora eu não consegui entender isso... entendeu... mas na *Folha* é um tipo de fotografia... e acho que quando eu tô com o meu equipamento... ah acho que é melhor... eu tenho as melhores lentes tal tudo... é outro tipo de foto... é uma foto mais trabalhada... é mais autoral... estética... acho que uma coisa mais pra estética tal tudo...

**Entrevistador:** o seu equipamento é Canon?

**Entrevistado:** uma 5d mark 3... aí tem uma 35mm 1.4 uma 70mm 200mm 2.8 e uma 16mm 35mm... então do 35mm eu salto já pro 70mm... aí não tenho nem de 50mm...

nem gosto... e eu gosto bastante de usar a 35 fixo por causa do enquadro... então tipo... sempre que tem alguma coisa... protesto... eu vou com ela... só com a 35mm... porque eu gosto de fotografar com grande angular... bastante... adoro... é a lente que lá na *Folha* é a 10mm 24mm que eu uso pra tudo assim... só não uso pra fazer retrato porque tem a questão de deformar tudo a pessoa né... mas assim... pra fazer qualquer coisa sempre uso essa daí... consigo tipo fazer bem feito as coisa com ele... e tem gente que não consegue usar uma grande angular... não acostuma.. só consegue usar uma teleobjetiva... eu gosto de usar a tele também pra fazer retrato... pra fazer esporte tudo... mas o que eu gosto mesmo é fazer com ela... faço bem feitinho... tem gente que você já vê... tem fotógrafo que se abre lá a pasta... você vê que não consegue se dar muito bem... não tem afinidade muito com a lente... se eu for pegar as melhores fotos que eu fiz até hoje assim... na foto... acho que setenta e cinco por cento foi com a grande angular.

**Entrevistador:** Como é o dia a dia na redação? Quantas pautas por dia... quanto tempo pra cada pauta... é sempre muito corrido... você tem tempo pra trabalhar na imagem... como é que funciona?

**Entrevistado:** então... antes até uns dois três anos atrás antes dessa crise... se fazia três pautas por dia... até quatro... já cheguei fazer cinco pautas por dia... eh:: hoje praticamente eu faço uma pauta no máximo duas por dia.

**Entrevistador:** por que mudou?

**Entrevistado:** caiu os cadernos... caiu as páginas... diminuiu jornalista... diminuiu as pautas né... e nesse mês eu tô trabalhando na parte da manhã então... a mesma coisa que eu faço a tarde eu faço de manhã... é o mesmo tanto de pautas né... tô fazendo uma pauta por dia ou duas no máximo... eu chego lá né... as pautas sempre são as que já estão pautadas né... ou que coisas pautadas mas que vão acontecer... uma coletiva que já sabe desde semana passada que vai ter uma coletiva dos médicos igual hoje aconteceu no Hospital do Coração... é uma coisa já pautada já mas é do dia né... o factual praticamente zero a gente faz... antes a gente fazia até um acidente de Biz... caia ali na 445 na 369... a gente ia lá fazia né... hoje praticamente nada... não faz mais né.

**Entrevistador:** então agora você tem bastante tempo numa pauta?

**Entrevistado:** tenho... tenho... você vai tipo... uma pauta você vê que é rápido você faz rápido... se você vê que rende você fica... não pra você voltar porque... ah vou voltar porque tenho outra pauta... então você pode ficar tranquilo porque...

**Entrevistador:** quanto tempo faz mais ou menos que isso mudou? pra menos pauta...

**Entrevistado:** uns dois anos... dois anos... assim... caiu assim porque começou a parar de fazer o factual também... tem essa questão também... quando tinha o factual aparecia um negócio a gente já ia.

**Entrevistador:** então hoje em dia tudo já é pré agendado com um dia de antecedência?

**Entrevistado:** é... matérias já pautadas... entrevistas né... aquela coisa factual mesmo... jornalística assim... tipo a gente cobria bastante operação de polícia essas coisas... não tem mais nada... acidente né... o que eu acho que mudou o foco do jornal também né... não tem mais isso de mostrar aquela coisa... acidente na PR 445... só se for uma coisa muito grande assim... que tem bastante repercussão assim... que tá todo mundo... ai acaba tendo a chance de ir... quem tá na vez né... sempre assim... não é determinada as pautas né... você chega lá tipo... eu cheguei oito horas a Gina chegou oito e cinco... se tiver uma pauta nove horas eu que saio... se tiver uma nove e meia ela que vai sair...

**Entrevistador:** Nessa época que vocês faziam várias pautas por dia era sempre correria ou você ainda acha que era tempo suficiente pra trabalhar a pauta? ou você tinha que sair correndo de uma pra outra?

**Entrevistado:** quando aparecia pautas assim... interessantes... pra fazer e tal... solicitava assim... toda vez que ia render uma pauta fria ia render boas fotografias eu ligava pro editor de fotografia e falava dá um tempinho a mais... tenta colocar outro fotógrafo na outra pauta porque eu quero ficar aqui que acho que vai render... eu falava vou investir mais aqui que vai ficar legal e sempre deu certo sabe...

**Entrevistador:** Na questão do instante decisivo e na hora da foto no momento da pauta... você acha que você trabalha muito mais a foto posada produzida ou geralmente você consegue trabalhar nas suas pautas um pouco do flagrante...uma coisa mais espontânea?

**Entrevistado:** então... esse negócio de instante decisivo é bem... bem... às vezes meio complexo eu acho assim... se for fazer uma comparação com o fotojornalismo o instante decisivo do Cartier Bresson... eu discordo totalmente... eu discordo porque eu acho as fotografias do instante decisivo do Cartier Bresson é uma coisa muito posada... aquele negócio do menino pular a água ali com a torre no fundo... eu acho muito... as fotos são lindas... eu acho incríveis aquelas fotos... mas com o tempo eu fui ver esse negócio de instante decisivo com o fotojornalismo não cabe muito né... a gente ali pega o real que tá acontecendo.

**Entrevistador:** você acha que o instante decisivo não é aplicável?

**Entrevistado:** é e não é... assim... nas minhas fotos eu evito no máximo ter manipulação... não que eu falo que o instante decisivo seja manipulação... tipo... é... tem um retrato lá pra fazer... eu tenho que fazer um retrato... mas tem um monte de criança brincando... eu tento o máximo sair despercebido ali pra eu pegar o que tá acontecendo ali... mostra a coisa exata... a realidade do que tá acontecendo ali.

**Entrevistador:** O que você acredita que seja o instante decisivo do Cartier Bresson? Como você enxerga esse conceito dele?

**Entrevistado:** então do Cartier Bresson acho aquela coisa... poética né... bem poética né... dele... da bicicleta passando no corredor assim... mas aplicavelmente assim pro fotojornalismo eu acho... talvez essa poesia possa ter... igual aquela do menino caminhando... da foto do Anderson... caminhando...só que aí tem a legenda... tal tudo né... tem essa questão também... eu olho às vezes pra fotografia pro fotojornalismo mas eu olho sempre na legenda né... pra mim tem que tá ali a legenda e a foto junto e pro Cartier Bresson eu acho que é aquela coisa de poesia... aquela coisa eh::... nostalgia... bicicleta... eu acho que nos dias de hoje não funciona muito... eu acho que o instante decisivo é aquele momento que tá o policial dando a cacetada... que você vê assim.

**Entrevistador:** você acredita que o instante decisivo seja mais um flagrante em movimento?

**Entrevistado:** é... do fato que está acontecendo ali.

**Entrevistador:** mas acha que esse é um instante decisivo pro Cartier Bresson ou esse seria o real instante decisivo?

**Entrevistado:** esse seria o real... tipo... você pegar o momento mesmo do policial dando a cacetada no manifestante... a foto do Alexandre Kireeff levando dedada na cara ((risos)) que deu a maior confusão aquilo lá.

**Entrevistador:** eu estava naquela reunião... você sabe que aquela dedada não foi real né ((risos))?

**Entrevistado:** ai é que tá né... o menino fala com as mãos.

**Entrevistado:** assim... a gente acaba... querendo ou não a gente acaba usando o conceito dele da arte... a foto do carro na estrada... você acha que eu ia ficar a tarde inteira no meio da estrada esperando um carro passar ali?

**Entrevistador:** Aquele carro era alguém que você conhecia?

**Entrevistado:** ((risos)) o carro da *Folha*... acha que eu ia ficar o dia inteiro esperando um fulano passar no meio do cafundó lá.

**Entrevistador:** aí é que eu digo quando eu te perguntei... você acha que às vezes manipula um pouco ou sempre espera o flagrante? Então acontece um pouco de manipulação né?

**Entrevistado:** Acontece... fotógrafo falar que não manipula foto... assim... eh:: tem que ter ética também... o tipo de foto assim eu acho que é super válido... agora você tratar um assunto que é questão social... que é... tipo... você tá num... a pessoa na situação desagradável... eu acho que ai tem esse problema da ética... eu acho que isso jamais pode ser feito entendeu? agora igual ali... uma hora... uma hora e meia pra chegar no lugar... esperar mais um carro passar não ia dar certo... mas assim... eu cheguei... eu começo fazendo as fotos... pra mim... tem que ter uma coisa ali... pra mostrar ali que tá passando um carro ali... só a estrada... sempre tem que ter um elemento a mais assim... uma pessoa.. é meio estranho você catar e fotografar isso aqui... uma matéria sobre a padaria eh:: eh:: que tá tendo muito comércio.. aumento de padaria... você chegar aqui na padaria e tá tudo as cadeiras levantada tudo... você vai chegar aqui... vai pedir pra abaixar... vai falar pro pessoal da rua oh entra aqui que eu preciso fazer uma foto da padaria lotada.

**Entrevistador:** você não vai esperar a padaria lotar pra isso...

**Entrevistado:** é... você não vai ficar esperando a padaria o dia inteiro... o fotógrafo não vai ter tempo também... uma redação não vai fazer o fotógrafo esperar também... a

própria redação faz a gente também fazer isso por causa de questão de logística pra voltar pra ir pra outra pauta.

**Entrevistador:** então a questão de logística e de produção da redação influencia também como que o fotógrafo vai se comportar na pauta?

**Entrevistado:** influencia... só que assim... questões iguais essas matérias... manifestações... questões sociais... eh:: todo tipo de assunto... é você pegar um negócio sei lá... numa cena que é super grave alguma coisa... você catar lá e fazer a pessoa apontar... alguma coisa assim... isso é totalmente fora de ética entendeu... agora pra fotos assim... você tá ali mostrando tudo ali... você não vai esperar tipo o dia inteiro ali.

**Entrevistador:** então a gente pode dizer que em matérias mais factuais... que é o que o jornal tem feito cada vez menos... em matérias mais factuais ai não existe essa interferência?

**Entrevistado:** não... não existe essa interferência... eu particularmente nunca fiz interferência... nunca.

**Entrevistador:** e ai em matérias mais frias... acontece um pouco mais essa questão?

**Entrevistado:** agora as fotos das crianças que eu comentei pra você que eu lá que tem referência tal tudo... a foto lá... eu não pedi pra criança ficar comendo... eu fiquei ali observando quando eu vejo duas crianças que me chamou atenção... principalmente por causa do olho da criança... eu fiquei ali fotografando...

**Entrevistador:** isso foi aonde?

**Entrevistado:** numa creche... foi umas cinquenta fotos deu agachar e pegar o ângulo perfeito e fazer a foto... enquanto isso tava a foto de cima e eles olhava né... aí eu disfarçava olhava pra lá e eles olhava... olhava aquela coisa do momento né... e pedir pra olhar nunca pedia... e fazer retrato... ai fica assim... eh:: dá um chute pro gol... essas coisas... é inevitável... ai faz uma embaixadinha.

**Entrevistador:** então a gente pode separar as de matérias factuais e não factuais... as frias acontece um pouco da interferência mas as factuais não?

**Entrevistado:** a do Anderson tipo... é golpe de sorte... eu podia também ter um golpe chegar ali e passar um trator ali... entendeu... mas pelo tempo que eu já tava ali já não ia passar e outra lugar longe... ali deve ser região urbana aquele monte de torre

beirando a cidade ainda... aqueles lados da federal ali... deve ser por ali... que ai teve a sorte de pegar uma pessoa caminhando... sempre a gente tem... é poucas vezes que a gente precisa... necessita fazer esse tipo de caso... e assim... eu usei o carro ali pra passar mas eu usei minha técnica também... eu não posso catar e chegar lá e apagar com *Photoshop*... eu tenho que catar... fechar aquela coisa... deixa em velocidade baixa... ai fica aquele borrão... eu borrei o carro... deixei a câmera estática na mão e peguei aquele momento só do carro...

**Entrevistador:** então dá pra dizer que mesmo na foto um pouco manipulada... na hora de fazer também entra o processo criativo do fotógrafo né... também tem que pensar... tem que se utilizar de técnicas... também tem que pensar na composição... minha próxima pergunta ia ser justamente sobre o uso do *Photoshop*... e *software* de manipulação... existe algum tipo de uso desse *software* na *Folha*?

**Entrevistado:** tem o Photoshop lá tudo... mas assim... pra dar um corte na foto... cortar do jeito... dos parâmetros que eles que lá pra diagramação... eh:: um pouco só de contraste... um pouquinho de level dos níveis né... quando tá escuro ou mais claro... as minhas fotos eu tento passar o máximo redondas... super fotometradas... às vezes eu deixo um pouco mais escuro porque tem a questão de variação de monitor e da câmera né... as minhas fotos sempre saem mais escuras na câmera... não escura assim... assim... não sai um estourado lá no fundo... eu tento evitar isso sempre... não sei se você viu igual lá naquela foto do céu ainda não tá estourado... questões também da técnica que eu usei de fechar o diafragma... mas sempre eu... deixo sempre assim mais escura pra não deixar estourado... eu acho meio feia assim essa coisa meio estourada assim superexposta.

**Entrevistador:** você sabe dizer se o uso do *Photoshop* assim mínimo... é só no seu caso ou todos os fotógrafos também usam só o mínimo?

**Entrevistado:** ah tem gente que usa mais aquele *light* que é o estrutura lá como é que chama? *clarity* né... que é aquele negócio que deixa mais... meio 3D... definição maior... ele te da uma definição da imagem melhor assim... eh:: tem a questão do tratamento que tá hoje também dos grandes fotojornalistas tipo do *New York Times* usa... tipo eu acho que o cara que começou meio que esse tratamento foi o Mauricio Lima que ganhou o Pulitzer... brasileiro lá... que é aquela foto ... pra mim eu vejo foto realismo

sabe... daquela pintura realismo tudo assim... eu vejo dessa forma... não sei se você for pesquisar pegar uma foto da galera que tá fazendo hoje fotojornalismo internacional mais ou menos nesse tratamento eu gosto... quando eu uso a minha câmera me dá suporte pra fazer isso e às vezes eu acabo fazendo.. fazendo esse tipo de tratamento.

**Entrevistador:** você fala na sua câmera pessoal?

**Entrevistado:** é... na pessoal... e na *Folha* às vezes quando o equipamento... o equipamento não ajuda né... ele não te fornece... esse equipamento que eu uso na *Folha* já não fornecesse pra fazer um tipo de tratamento desse... mas assim quando eu preciso lá no jornal fazer alguma coisa é o mínimo mínimo... tá um pouquinho escuro a foto... tá porque foi lá no campo... aí eu aumento os níveis.

**Entrevistador:** então é uma edição bem mínima?

**Entrevistado:** é... tem gente que já satura a foto... aumenta a saturação... aumenta o contraste... já tipo satura... aí fica aquele negócio estourado aí não controla mais... já perde o negócio dos níveis de luz... já... acaba estourando a foto... até estragando a foto... tem gente que num consegue perceber isso.

**Entrevistador:** Quando vocês vão recortar a imagem... é muito comum na hora do recorte tirar algum elemento?

**Entrevistado:** nunca tirei nenhum elemento... só recorta assim... tipo a foto.

**Entrevistador:** tá sobrando alguém aqui aí corta um pouquinho antes da pessoa...

**Entrevistado:** eu uso mais no esporte... pra dar aquele enquadramento legal assim... mas assim... eu não coloco... não tiro... você fala só do recorte mesmo? do recorte?

**Entrevistador:** do recorte mesmo.

**Entrevistado:** ah às vezes a foto sai assim... você fotografou um negócio que tava muito sínese assim mas tá meio torto.. aí normal né... acho que todo mundo faz isso... agora você retirar um negócio ali que é da informação não...

**Entrevistador:** Na diagramação acontece de recortar além do que devia?

**Entrevistado:** Esses dias eu tirei uma foto da Constanza Pascolato lá... aquela mulher chicona que saiu na *Vogue* tal tudo.. meu e ela assim tal tudo... até tenho a foto aqui e aquela foto saiu na capa... e aí eu falei nossa a foto ficou massa né e aí tipo eu postei em preto e branco no meu instagram tal tudo e no jornal saiu colorida e ela tá com fundo vermelho assim... tal tudo... e ela tava com um brinco lindo assim sabe... um

brinco.. ai que tá o negócio né... e o brincão dela que é pura coisa da finura né... e ela é a pessoa fina assim né... ai catei... abro o jornal no sábado que era a matéria do final de semana a foto quadrada... a foto quadrada assim e cortado o brinco dela... cortado metade do brinco assim sabe... cortou a mão... a diagramação cortou a mão e cortou metade do brinco aqui... eu já vi o diagramador cortando foto... tipo uma vez eu fiz uma foto na PEL lá e aí mostra lá a grade tal o preso lá no fundo de costa... vai lá e me corta a foto igual Instagram... perdeu totalmente a linguagem da foto... ah eu fui na hora reclamar... ai foram lá e deixaram a foto in natura... tipo tava bizarro o recorte sabe?

**Entrevistador:** então também é interessante dizer que no momento que o fotógrafo faz a pauta até a hora que ela é impressa no jornal tem vários procedimentos no meio do caminho que influenciam no trabalho final?

**Entrevistado:** eu chego lá eu não edito foto... eu num vou dar tratamento correto lá pra sair nos padrões lá de impressão do jornal... nem sei... tem o departamento de imagem... aí tipo assim... tem... você tá com uma foto ai tem... vamos supor você fez uma foto de um político ai tem... ele tá aquela aura de luz no fundo assim da cabeça é uma mensagem meio que você quer passar de um assunto... tipo Belinati é honesto... aí aquela aura atrás de luz... ai o cara lá da imagem se ele não tiver noção da linguagem de foto que você quis passa ele vai lá estoura a foto e na impressão não sai nada daquilo lá do fundo.

**Entrevistador:** aí parece que é um erro de captação da imagem mesmo...

**Entrevistado:** é... um erro... parece que qualquer um foi lá apertou um botão lá que não entende nada de luz e estourou a foto.

**Entrevistador:** então tem o fotógrafo... tem uma pequena edição que o fotógrafo faz..

**Entrevistado:** é tem a minha pré seleção... a pré seleção e outra às vezes eu edito as fotos... vou lá dar alguns ajustes... já deixo tudo do jeitinho que eu gosto.

**Entrevistador:** aí você entrega pro editor?

**Entrevistado:** é vou lá jogar na minha pasta o editor olha... ele separa... qual ele bem entende com a visão dele.

**Entrevistador:** então você coloca mais ou menos quantas fotos nesta pasta?

**Entrevistado:** quando é esporte... é retrato ou genérico?

**Entrevistador:** uma média assim...

**Entrevistado:** ah depende do assunto... às vezes vinte fotos às vezes cinquenta... só que aí as mais interessantes eu separo... vou lá e coloco... tem uma opçãozinha pra colocar uma faixinha vermelha... é no foto photostage que a gente trabalha né... aí a gente coloca uma faixinha vermelha que é mais interessante como sugestão.

**Entrevistador:** e aí o editor entra lá... olha todas essas fotos e faz a escolha dele pra qual vai ser publicada e aí vai pra diagramação?

**Entrevistado:** é... aí vai pro departamento de imagem... eles tratam nos parâmetros da impressão do jornal... é leve assim o tratamento que eles fazem... aí manda pra diagramação e a diagramação coloca.

**Entrevistador:** então são quatro etapas?

**Entrevistado:** aí a diagramação às vezes vai lá e corta a foto... não é nem culpa do fotógrafo.

**Entrevistador:** mesmo depois que passa pelo departamento de imagem o próprio diagramador faz o corte pra caber no espaço?

**Entrevistado:** uma vez eu fotografei uma menina... aquele negócio de hora pauta de esporte eu fiz dois tipos... duas opções de foto... uma delas chutando pro gol de frente assim comigo... com a tele ... mais de esporte feijão com arroz né... aí eu fui fazer uma coisa mais bonitinha né... ((conversa paralela)) aí eu peguei o *flash*... mandei o motorista segurar o *flash*... remoto né... fazer aquela foto com o *flash* remoto... mandei ele segurar... olha mira bem no rosto dela... aí pedi pra menina... oh bate um balãozinho aí e eu fiquei de cima assim... tinha uma opção... tinha um campo verde né... aí eu pedi pra menina bater uns balãozinho e tentar equilibrar a bola na cabeça... aí vem aquela luz do lado bonita e o campo verde embaixo... totalmente linda a foto pra retrato assim... pra capa tudo... e a foto foi pra capa... mas no outro dia que eu fui pegar a foto o que que o diagramador fez? mandou rebaixar a foto inteira... ficou sem campo... só ficou a silhueta da menina só ...

**Entrevistador:** então só pra deixar claro... é o fotógrafo, o editor, o departamento de imagem e a diagramação... depois da diagramação o editor olha de novo e aí ele aprova a publicação?

**Entrevistado:** é... o editor da matéria... economia política esporte.

**Entrevistador:** Quem acaba aprovando a matéria é o editor da seção?

**Entrevistado:** é o editor de capa.

**Entrevistador:** tem um editor de capa e um editor de imagem? são dois?

**Entrevistado:** Mas assim.. quando vai fechar a capa lá... principalmente a capa... ele olha lá as manchetes o texto que tá na coisa e a fotografia vê se tá com o crédito tudo certinho beleza... aí da o cheque dele e vai pra impressão... o editor de fotografia só participa na hora de escolher a foto só... aquele lá que vai lá o editor de capa a editora chefe pra ver qual que é as matérias que vai pra... é o Fabio Galon que cuida da capa... aí o cara da capa não fica muito pensando... porque ele tem que escrever então ele não fica pensando muito na fotografia... então o editor de fotografia na hora lá de fecha... ele só cata lá mostra as fotos o pro editor... pros editores oh tem essa essa essa tal as fotos... qual que vai querer? ah essa tá legal vamo com essa... essa da mais assunto do dia... aí coloca lá a foto.

**Entrevistador:** sobre ah:: essa foto sua que eu te mostrei... essa da estrada... você lembra do momento que você fez essa foto?

**Entrevistado:** lembro.

**Entrevistador:** o que estava passando pela sua cabeça... em relação aos recursos que você tinha na hora?

**Entrevistado:** eu fechei o diafragma tudo... pra não aparecer o carro eu usei o diafragma fechado né... abaixei a velocidade pra ficar aquele borrão do carro né... e com a câmera estática sem acompanhar o carro... foi na contra luz... porque a luz tava batendo e aí ficava marcado aquele risco da estrada... do chão batido de terra...

**Entrevistador:** Nessa pauta você estava com bastante tempo pra fazer ou estava meio corrido?

**Entrevistado:** Eu estava com tempo...

**Entrevistador:** O que você acha que são as maiores dificuldades na profissão do fotojornalista hoje?

**Entrevistado:** dinheiro ((risos)).

**Entrevistador:** como assim... o salário? ((risos))

**Entrevistado:** ((risos)) é dinheiro é uma coisa... mas a maior dificuldade é... falta... falta jornalismo... ah:: que eu converso com os meus amigos... meus colegas de trabalho lá... se vai fazer mais pauta de cachorro... quem que vai catar um jornal ficar lendo pauta de

cachorro? Explica pra mim... e aí a gente vai lá tem que fotografar ele... eu amo animal... eu amo gato cachorro... mas o que que a gente tem que ir lá fotografar cachorro? Uns assuntos que já tão batido assim sabe... e aí tipo a galera não faz mais jornalismo... esqueceu.

**Entrevistador:** Você acha que isso pro processo criativo do fotojornalismo acaba enrustindo um pouco a capacidade?

**Entrevistado:** o que você vai fazer de jornalismo fotografando cachorro? Então eu acho que o principal vilão é o jornalismo... é o próprio jornalismo... hoje tem as questões da internet... tipo redes sociais que agora a gente tem que produzir pra redes social... filmar... fazer a foto pensando pra rede social... eu acho que tá sendo uma experiência legal assim sabe... é outros tempo também... acabou aquele negócio de jornalismo de dinossauro... pegar aquele jornalista fodão de nome... fazer aquela matéria ficar cem dias lá fazendo a matéria... acabou... isso acabou... e hoje é aquele negócio rápido... é rede social... você tem que pensar na qualidade e... você vê bastante coisa em manifestações... política tudo...

**Entrevistador:** você acha que a velocidade da notícia atrapalha?

**Entrevistado:** não... não sei se eu tô interpretando mal... mas essa questão das notícia vindo bastante eu acho que tá ajudando... é um novo tipo de jornalismo... hoje você pega um celular... você tá lá no Iraque cobrindo a guerra... pega um tripé coloca o celular usa um telefone satélite pra internet você tá conectado... você tá fazendo um live ali pra Facebook pra jornal pra TV.

## APÊNDICE D – Entrevista com Roberto Custódio

**Entrevistador:** eu tenho uma lista de perguntas que eu vou fazer pra você envolvendo o dia a dia, equipamentos que você utiliza e tal... na *Folha de Londrina* você é *freelancer* né... como é que funciona o sistema de *freelancer*? Você trabalha quantos dias por semana?

**Entrevistado:** pelo que eu percebi lá na Folha o Ranalli me chama eh:: de acordo... eu acho que de acordo com a necessidade de folga dos fotógrafos fixos dele eh:: rola bastante principalmente final de semana e feriados... mas tem situações de viagem também que eu acho que eles contratam.

**Entrevistador:** mas você costuma pelo menos uma vez por semana trabalhar pra Folha?

**Entrevistado:** é pouco... tem semana teve meses que me chamaram de sete a oito vezes eu acho que foi o máximo... mês passado foi duas vezes pra esse mês tá agendado acho que mais duas datas e mais uma já pro mês que vem... às vezes pode cair ou pode se manter... mas muitas vezes já agendaram comigo e acabou caindo... chegar na véspera e caiu.

**Entrevistador:** quando você vai fazer o freelance você faz um período de cinco horas né... como que é a rotina? Quantas pautas? Quanto tempo por pauta mais ou menos?

**Entrevistado:** oh na *Folha* eh:: o máximo que eu fiz eu acho que foram três pautas no dia... mas normalmente é de uma a duas pautas... não mais que isso.

**Entrevistador:** então tem um tempo legal pra fazer cada pauta?

**Entrevistado:** tem bastante tempo

**Entrevistador:** o motorista te leva?

**Entrevistado:** tem motorista... quando não tem motorista tem táxi à disposição.

**Entrevistador:** Então você considera que é um tempo legal pra executar cada pauta?

**Entrevistado:** dá e sobra.

**Entrevistador:** Qual equipamento você utiliza quando você trabalha na *Folha*?

**Entrevistado:** eu tenho uma Canon 6d que é a que eu mais uso.

**Entrevistador:** é sua?

**Entrevistado:** é minha... os freelancers lá, eu como Fábio Alcover, nós utilizamos os nossos equipamentos.

**Entrevistador:** vocês não utilizam o equipamento da *Folha*?

**Entrevistado:** não... eu utilizo a minha 6d e a 7d de vez em quando... quando tem pautas... quando chama em algum dia que tem esporte eu levo a minha 7d que é mais rápida... quando existe situações de luz mais delicada eu acabo trabalhando com a 6D.

**Entrevistador:** Quais são as lentes que você usa?

**Entrevistado:** eu tenho uma 28mm 135mm que é apropriado pro jornalismo... uma 30mm e 70mm 200mm.

**Entrevistador:** elas são claras ou não?

**Entrevistado:** a minha 70mm 200mm é clara... é 2.8 a 28mm 135mm ela é 3.5-5.6 eu tenho uma 30mm 1.4 se eu não me engano... uma 50mm 1.4 e tenho uma 17mm 35mm que é 2.8- 4 que eu uso na 7d e dois *flashes* 600 ex.

**Entrevistador:** a sua 6d ela é *full frame* ou não?

**Entrevistado:** a 6D é *full frame* a 7D já é *cropada*.

**Entrevistador:** só pra gente poder tem uma noção na análise depois das fotos... eh:: qual é a sua formação?

**Entrevistado:** eu tenho... eu tenho incompleto o curso de artes visuais na Unopar... não conclui... ensino mesmo é o médio completo.

**Entrevistador:** mas você fez artes visuais até que ano?

**Entrevistado:** até o segundo... comecei o segundo ano e parei.

**Entrevistador:** Você conhece o trabalho do Cartier-Bresson? O conceito de instante decisivo?

**Entrevistado:** ah faz tempo que eu não olho nada... mas já vi...

**Entrevistador:** é familiar? o que você se lembra sobre esse conceito?

**Entrevistado:** o instante decisivo? é o que pega bem no fotojornalismo né... até dependendo a foto que você faz no fotojornalismo se é um factual um instante decisivo tem tudo a ver... você congelar aquele momento que remete aquela situação da qual a pauta te exige então... você... no fotojornalismo é bastante aplicado quando é pauta factual... protesto por exemplo uma pauta policial... uma ocorrência... nos últimos anos de jornal que eu trabalhei no *Jornal de Londrina* a gente não tava fazendo muito factual

ultimamente... então esse instante decisivo quase que não se aplicava mais porque as pautas eram mais elaboradas ... eram mais pensadas... mas no fotojornalismo ela é...

**Entrevistador:** então você acredita que o instante decisivo ainda é bem aplicado no fotojornalismo?

**Entrevistado:** no fotojornalismo factual tem que ser aplicado... às vezes numa fração de segundo que você titubeou em disparar a sua câmera ou não tava prestando atenção você perde todo aquele momento que representaria sua pauta... que aconteceu um acidente por exemplo...um detalhe mínimo que compromete bastante o trabalho.

**Entrevistador:** e você acredita que o instante decisivo é mais pertinente quando a pauta é factual? Quando ele é uma pauta mais fria não é tão aplicável?

**Entrevistado:** não... a não ser que... eu acho que é mais do factual mesmo... quando você tem que elaborar alguma coisa... no esporte por exemplo você tem que usar esse instante... é o tempo todo você tentando congelar aquele melhor momento... então tem que ser aplicado... tenta se aplicar né... agora às vezes nas pautas mais frias... eu não sei... se tem um personagem ali não tem como você ficar esperando uma... tá fazendo uma entrevista... não tem como você esperar o momento ali... você pensa na coisa mais plástica.

**Entrevistador:** então nessas situações o fotógrafo acaba interferindo um pouquinho?

**Entrevistado:** é quando a pauta é fria sim... dependendo a pauta você tem que tá criando pensando em algo que você fotografe dentro do tema.

**Entrevistador:** e chega a pedir pro fotografado fazer uma certa encenação?

**Entrevistado:** muitas vezes... muitas vezes você pede pra simular uma situação ou... você tem que tá dirigindo a pessoa ali.

**Entrevistador:** é muito frequente esse tipo de situação em que você tem que dirigir o entrevistado?

**Entrevistado:** atualmente no jornalismo noventa por cento das pautas são frias tem que tá pensando em algo... tem que tá saindo da redação já pensando na foto... chegar lá e criar uma situação... não é uma coisa que vai acontecer na sua frente.

**Entrevistador:** então quase 90% das pautas hoje em dia sofrem interferência do fotógrafo?

**Entrevistado:** se não for mais viu... posso falar do JL... dos últimos anos do JL era assim na redação o dia a dia... não se cobria mais...

**Entrevistador:** na *Folha* é assim também ou não?

**Entrevistado:** também... acho que a maioria das redações hoje.

**Entrevistador:** Com que frequência você consegue explorar a cena sem ter que interferir nela?

**Entrevistado:** oh... tirando esporte... uma manifestação de rua que eu acho que eu fiz o ano passado... um pouco dessas questões políticas... não era nem o Fora Temer ainda... eh:: não me lembro assim... como que é a pergunta mesmo Vivian?

**Entrevistador:** com que frequência você consegue fazer uma pauta sem ter que interferir na ação das pessoas?

**Entrevistado:** eu faço poucos *freelas* na *Folha* é duro falar com que frequência né.

**Entrevistador:** é... mas assim nessa média de cinco a sete *freelas* que você faz por mês...

**Entrevistado:** bom eu acho que a cada dez pautas nove são pautas frias... já com personagens prontos...

**Entrevistador:** considerando também que você trabalha bastante de fim de semana e feriado né... daí também são dias em que talvez tenha menos acontecimentos políticos... nesse sentido né.

**Entrevistado:** esporte eu fiz muito pouco na *Folha*... eh:: pra *Gazeta* eu fiz o Paranaense quase inteiro mas a... o campeonato paranaense pela *Gazeta* quando todos os times das capitais jogaram aqui em Londrina eu fiz todos os jogos... eram momentos factuais ali né... agora pela *Folha de Londrina* eu acho que de cada dez pautas umas duas só eu fiz que eram espontâneas... não tinha que tá interferindo em alguma coisa... a frequência era muito baixa.

**Entrevistador:** sobre o momento que você chega na redação... você utiliza *Photoshop* algum software de edição de imagem?

**Entrevistado:** na *Folha* tem disponível lá um *Photoshop* e um *Lightroom*... o Ranalli que é o editor nunca interferiu assim... eu usei acho que uma vez só pra dar um recorte em uma foto... mas tem à disposição... o pessoal lá eu vejo que volta e meia dá uma

retocada ou um recorte na foto alguma coisa que não gostou ali na composição... mas eu acho que usei uma vez só.

**Entrevistador:** nas suas imagens você não faz aquele clareamento, um contraste?

**Entrevistado:** não... desde época de JL eu mexia muito pouco nas fotos porque fica à disposição do pessoal da diagramação... então como eles sabem quais são as tonalidades que tem que tá na foto pra direcionar pra impressão... eu vejo que ali na *Folha* alguém mexe muito pouco pra não interferir muito no resultado final... na paginação que o pessoal sabe a dosagem correta no tratamento pra mandar pra gráfica... então eu acho que não tem muita interferência... eu nunca mexi muito.

**Entrevistador:** você sabe me dizer qual é o caminho que a foto percorre dentro da redação até ela ser publicada? Depois que você tira as fotos... faz a sua seleção de fotos... coloca lá na sua pasta... qual é o caminho que ela percorre?

**Entrevistado:** na *Folha* tem uma pasta... tem umas pastas designadas pra cada fotógrafo... é feita a devida identificação pra cada caderno... pra esporte pra cultura pra *Folha 2*... *Folha 2* esportes cidades política eh:: depois da identificação correta ela fica a disposição lá aí o Ranalli que é o editor o repórter vem... o editor vem na sala de fotografia... pede a fotografia pro editor... o editor... aí a partir disso eu não acompanho muito que há pouco tempo eu tô lá... aí após a escolha do editor... da editoria do caderno e do editor de fotografia... na *Folha* mesmo eu acho que ela é encaminhada pra diagramação... aí depois da diagramação aí eu acho que já é mandado conjunto completo pra gráfica... na *Folha* eu não tenho tanta certeza que segue... mas no JL ao menos era esse... é que no *JL* não tinha editoria de fotografia então a gente... o repórter e o editor tinha um pouco mais de liberdade de entrar na pasta e escolher o que eles queriam já dava pro diagramador e a partir da diagramação ... gráfica.

**Entrevistador:** O que que você acredita ser hoje a maior dificuldade do fotojornalista na profissão?

**Entrevistado:** pra exercer a profissão? Tirando arrumar emprego né... acho que a maior dificuldade é arrumar emprego mesmo... arrumar vaga... porque as redações do jornalismo impresso tão se extinguido a exemplo da *Gazeta* que era impressa e virou só *online* por isso acho que... que eu me lembre só na fotografia eu acho que foram... quando migrou de vez do impresso pro *online*... foi mais duas vagas que cortaram....

mas antes disso foram umas duas ou três se eu não me engano... acho que foram quatro vagas só na fotografia... mas...

**Entrevistador:** eu sempre achei que quando fosse pro *online* iam precisar de mais fotógrafos por ter mais espaço pra fotografia né?

**Entrevistado:** não... não... se você olhar no *online* hoje não tem tanto espaço... você pode fazer uma pauta e montar por exemplo um *slide show* lá um... como é que chama... você pode fazer... como é que fala... colocar várias fotos dentro de um assunto lá... mas... um fotógrafo faz isso você não precisa de dois fotógrafos então eu acho que o espaço é menor... mesmo sendo *online* tem uma limitação de... mas é talvez a maior dificuldade de exercer a profissão dentro de uma redação... na *Folha* que eu to vendo hoje o pessoal lá faz muito vídeo também... então você tem que ser um pouco multimídia pra trabalhar numa redação... você vê a *Folha de São Paulo*... a *Gazeta* faz tempo que não observo... mas o repórter fotográfico hoje tem que fazer foto fazer vídeo... saber editar um vídeo ali até se for o caso no celular na hora chegar na redação com ele pronto então tem esse imediatismo de você fotografar... produzir um videozinho daquilo lá e se possível um breve texto... então se o cara souber fazer essas três funções até escrever um pouquinho bem também eu acho que no meu caso é uma dificuldade... teria que desenvolver.

**Entrevistador:** então seria um desafio né?

**Entrevistado:** é um desafio... questão de se aprimorar.

**Entrevistador:** é... esse é o desafio de conseguir atender essa necessidade multimídia do jornalismo hoje.

**Entrevistado:** isso mesmo... o jornalista hoje tanto o repórter fotográfico... o jornalista mesmo hoje eu acho que ele tem que ser multimídia... é uma tendência... já está acontecendo na verdade.

**Entrevistador:** eu ia até te perguntar o que você achava em relação ao trabalho de diagramação?

**Entrevistado:** geralmente é um problema viu... eh:: os caras matam a tua fotografia.

**Entrevistador:** isso é comum?

**Entrevistado:** é comum... na *Folha* nem tanto porque o espaço deles é um pouco maior... no JL isso era um problema... eles cortavam noventa por cento da informação... queriam ter uma imagem só pra preencher o buraco.

**Entrevistador:** Nessa foto do balé... como é que foi que aconteceu essa pauta aqui?

**Entrevistado:** aí... falava sobre a mudança de endereço da escolinha de balé... é do circo FUNCART isso aí não é?

**Entrevistador:** sim.

**Entrevistado:** mas era sobre as mudanças... sobre a aceitação... eles tavam com dificuldade de conseguir alunos.

**Entrevistador:** essa foto não teve recorte né... a parede no fundo é branca mesmo né?

**Entrevistado:** é branca... essa pauta teve muitas fotografias.

**Entrevistador:** você estava em cima de algum lugar aqui pra fazer essa foto?

**Entrevistado:** tinha um mezanino... mezanino que fala né? um lance de escada.... subi tava num mezanino... tinha uma divisória aí.

**Entrevistador:** nessa foto do futebol aqui...

**Entrevistado:** jogo foi Londrina e Paraná Clube?

**Entrevistador:** acho que não... é um uniforme azul também... também não consigo ver... mas foi um jogo que o Londrina perdeu né... aqui já tinha acaba o jogo ou foi um lance de comemoração do gol?

**Entrevistado:** aqui é no final do jogo... Londrina perdeu nos pênaltis pro Paraná Clube... é que é o seguinte... o que eu posso falar sobre essa fotografia... quando você trabalha com futebol você tenta além de mostra a plasticidade dos lances... a gente sempre procura mostrar algo que remeta ao resultado do jogo...esse aqui é uma fotografia que remete bem isso... o Londrina perdeu pro Paraná Clube nos pênaltis na... no final... mas aqui remete bem o que acontece no jogo de futebol... você mostrar o time vencedor e no caso o time da casa derrotado...

**Entrevistado:** você quer que conte realmente o que que aconteceu nessa fotografia? como tá aqui? a minha ideia é remeter a essa leitura... o que acontece muito no fotojornalismo é a questão da semiótica né... tem a questão da semiótica... o jogador muitas vezes se lamenta quando acaba uma partida e ele perde né... eu tentei mostrar isso... na verdade esse cara tá arrumando as meias... ele não tá se lamentando por

nada... mas eu vi a oportunidade... então a sacada foi boa... quem vê tem essa leitura... acompanha o jogo mostra... uma pessoa comemorando e agradecendo a vitória e o outro lamentando a derrota... mas no instante... isso acontece muito... só quem fez sabe.

**Entrevistador:** eu acredito que esse é um instante decisivo genuíno porque não é só o congelar o esporte... mas você conseguiu pegar o exato momento onde as duas coisas aconteceram ao mesmo tempo.

**Entrevistado:** é... mostra a situação de estafa cansaço e talvez se lamentando... mas ele abaixou pra dar uma puxadinha na meia só... eu não lembro se foi o cara que bateu o último pênalti e perdeu... mas a intenção é mostrar isso... então a gente quando faz futebol sempre procura mostrar essa situação.

**Entrevistador:** e era um jogo decisivo também né?

**Entrevistado:** é a questão do instante decisivo... tem que estar muito atento pra isso.