

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**O *paparazzo* sob a ótica do fotojornalismo:  
uma análise histórica da atividade do fotógrafo de redação**

Juiz de Fora  
Fevereiro de 2014  
Carolina Silveira

**O *paparazzo* sob a ótica do fotojornalismo:  
uma análise histórica da atividade do fotógrafo de redação**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção de Grau de Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Carlos Felz Ferreira

Juiz de Fora  
Fevereiro de 2014  
Carolina Silveira

**O *paparazzo* sob a ótica do fotojornalismo:  
uma análise histórica da atividade do fotógrafo de redação**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção de Grau de Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora

Orientador: Prof. Dr. Jorge Carlos Felz Ferreira

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 10/02/2014 pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Jorge Carlos Felz Ferreira (UFJF) – Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Iluska Maria da Silva Coutinho (UFJF) – Convidada

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal (UFJF) – Convidado

Conceito Obtido: \_\_\_\_\_

Juiz de Fora  
Fevereiro de 2014

Agradeço a vocês que me incentivaram e contribuíram para a conclusão de mais esta etapa.

À minha mãe e à minha família, que não permitiram que eu perdesse o foco.

Aos meus professores e colegas de faculdade que fomentaram o meu conhecimento até aqui.

E ao Felz, por ter me apresentado o universo da fotografia e suas possibilidades.

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma revisão histórica sobre a incorporação da fotografia na imprensa e o nascimento e desdobramento da profissão de fotojornalista. Trata-se de um estudo sobre as questões éticas e conceitos do campo da comunicação que envolvem a prática do fotojornalismo, aplicado ao contexto profissional dos *paparazzi*. Neste trabalho foram realizadas entrevistas com os profissionais de área e análise de quatro edições semanais da revista Contigo, com o objetivo de avaliar o nicho profissional que abriga este fotógrafo.

**Palavras-chave:** Comunicação; Jornalismo; Fotografia, Fotojornalismo; *Paparazzi*; Ética profissional.

## LISTA DE IMAGENS

Foto 01	De Erich Salomon, 1930. A imagem mostra os ministros franceses e alemães numa reunião noturna na Conferência de Haia sobre as dívidas alemãs de guerra. Da esquerda para a direita (assentados) o Primeiro Ministro Francês André Tardieu, o Ministro do Exterior Alemão Julius Curtius e o Ministro das Finanças Francês Henri Chéron.	p. 20
Foto 02	De Adenilson Nunes. A cantora Daniela Mercury é flagrada chegando ao aeroporto de Salvador acompanhada de sua atual esposa, a jornalista Malu Verçosa.	p. 38
Foto 03	De <i>The Grosby Group</i> . A modelo e empresária Heidi Klum foi fotografada enquanto tirava seu filho, Henry do mar, após o menino ter sido carregado mar adentro por uma grande onda, na praia de Oahu, no Havaí.	p. 39
Foto 04	De <i>Splash News</i> . A modelo e empresária Gisele Bündchen foi fotografada durante suas férias na Costa Rica, em companhia do marido – o também famoso jogador de futebol americano, Tom Brady – e os filhos do casal.	p. 40
Foto 05	De Marcio Honorato/Honopix. O estilista Marc Jacobs passa seu 50º aniversário no Rio de Janeiro e é fotografado na praia de Ipanema acompanhado do namorado Harry Louis	p. 41
Foto 06	De Marcelo Carnaval. Os atores e apresentadores Rodrigo Hilbert e Fernanda Lima participam de uma passeata no Rio de Janeiro. O envolvimento das celebridades chama a atenção para o evento.	p. 42
Foto 07	De Marcello Sá Barretto. A atriz Deborah Secco e o jogador de futebol Roger Flores são fotografados sozinhos no aeroporto, em momentos diferentes. O registro fortaleceu os rumores de que o casal estava passando por uma crise no casamento.	p. 43

Foto 08	De <i>Startraks</i> , <i>Royal Press Europe</i> e <i>Look Press Agency</i> . A atual rainha consorte da Holanda, a argentina Máxima Zorreguieta aparece em uma série de imagens que ilustram seu estilo de se vestir.	p. 44
Foto 09	De <i>Getty Images</i> . A duquesa de Cambridge e esposa do príncipe William, Kate Middleton, comparece a um evento oficial no Castelo de Windsor.	p. 45
Foto 10	De Pete Souza, <i>Reagan Library Collection</i> . O fotógrafo da Casa Branca registra o momento em que Diana, Princesa de Gales, dança com John Travolta.	p. 47

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>2 FOTOGRAFIA: ARTE, TÉCNICA E INFORMAÇÃO</b> .....	<b>12</b>
2.1 MEMÓRIA – O PRIMEIRO FOTÓGRAFO DE REDAÇÃO .....	14
2.1.1 Mil oitocentos e um clique.....	15
2.1.2 O século XX em dez décadas de “momento decisivo” .....	17
2.1.2.1 1900 - 1910 .....	18
2.1.2.2 1910 - 1920 .....	18
2.1.2.3 1920 - 1930 .....	19
2.1.2.4 1930 - 1940 .....	21
2.1.2.5 1940 - 1950 .....	22
2.1.2.6 1950 - 1960 .....	23
2.1.2.7 1960 - 1970 .....	25
2.1.2.8 1970 - 1980 .....	26
2.1.2.9 1980 - 1990 .....	26
2.1.2.10 1990 - hoje .....	28
<b>3 ÉTICA PROFISSIONAL – O OLHO QUE TUDO VÊ</b> .....	<b>30</b>
3.1 COM A PALAVRA O REPÓRTER FOTOGRÁFICO.....	31
3.2 MANIPULAÇÃO DO EVENTO – JORNALISTA AGENTE.....	33
3.3 LIMITES PROFISSIONAIS - PRIVACIDADE.....	34
<b>4 APRESENTAÇÃO: O PAPAARAZZO</b> .....	<b>35</b>
4.1 PRÁTICA E CONDUTA: PAPAARAZZI X FOTOJORNALISTAS .....	35



4.2 APRESENTAÇÃO DE CASOS.....	37
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>46</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>49</b>
<b>7 APÊNDICE – QUESTIONÁRIO ENCAMINHADO PARA EQUIPE DE FOTÓGRAFOS DO JORNAL TRIBUNA DE MINAS</b>	
7.1 APÊNDICE II – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR FERNANDO PRIAMO, MEMBRO DA EQUIPE DE FOTÓGRAFOS DO JORNAL TRIBUNA DE MINAS	
7.2 APÊNDICE III – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR MARCELO RIBEIRO, MEMBRO DA EQUIPE DE FOTÓGRAFOS DO JORNAL TRIBUNA DE MINAS	

## 1 INTRODUÇÃO

A fotografia é o produto da atividade do fotógrafo e, como tal, pode ser analisada enquanto arte, técnica ou meio de informação. Uma imagem congelada e revelada em papel é, para além de suas arestas, impressão e expressão, podendo ser usada para formar ou informar.

No presente trabalho vamos considerar a fotografia como a manifestação do jornalismo em imagem, o que, por sua vez, implica no estudo sobre a história do jornalismo fotográfico, trazendo como referência autores que tratam da ética e das teorias da comunicação aplicadas à fotografia como meio de informação, isto para fomentar a discussão sobre até que ponto o *paparazzo* se insere no universo do fotojornalismo.

O *paparazzo* é um profissional que usa da técnica fotográfica para exercer seu trabalho, registrando e expondo não só a vida pública, mas também pessoal e privada de celebridades e personalidades. Sua atividade influencia diretamente a vida das pessoas que são o objeto da notícia e também aquelas que se servem das informações originadas a partir da sua prática – uma vez que este profissional seleciona seu conteúdo visando as preferências dos leitores. O público busca, então, o que o *paparazzo* oferece e toma o que vê como referência comportamental, apegando-se a um estilo de vida de determinada celebridade.

Por outro lado, as linhas que determinam o terreno do fotojornalismo são incertas, assim como é polêmica a discussão acerca dos limites éticos dessa profissão. Por trás disso existe ainda a influência da história do fotojornalismo, em que o repórter fotográfico não nasceu como tal, mas é, na verdade, oriundo de uma evolução do papel do fotógrafo dentro das redações. Neste processo, o fotógrafo deixou de ser um instrumento do jornalista para se tornar ele mesmo um repórter; e foi ainda do desdobramento dessa atividade que nasceu o *paparazzo*: um profissional que fica entre as afinidades e as diferenças conflitantes com o fotojornalismo.

Muitos fotógrafos, aliás, se dizem fotojornalistas; no entanto não existe uma unidade que delimite as características desta função profissional. Jorge Pedro Sousa (1998) admite que a história do fotojornalismo não é linear e que, por isso, existe uma dificuldade em se estabelecer conceitos para o tema. Com efeito, considerando as diferentes frentes de

atuação dos fotógrafos, torna-se difícil determinar quem são os fotojornalistas, ou mesmo o porquê destes ou daqueles o serem. Afinal, mesmo que seja colocado que o fotojornalismo é uma atividade voltada à imprensa, ainda observa-se que vários fotógrafos que se reclamam igualmente jornalistas, apostam noutros suportes de difusão. (SOUSA, 1998) Assim, se são amplas as linhas que delimitam a função dos fotojornalistas, seria, afinal, errado dizer que um *paparazzo* se insere neste campo profissional?

Para orientar os estudos acerca do fotojornalismo Sousa (1998) o divide entre “sentido lato e sentido restrito”, sendo que o primeiro comporta “a realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade” (SOUSA, 1998), o chamado fotodocumentarismo; já o segundo compreende a “actividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar") através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 1998). A diferença entre estes conceitos não está na finalidade, mas na prática e no produto.

[...] enquanto o fotojornalista raramente sabe exactamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentalista trabalha em termos de projecto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. (SOUSA, Jorge Pedro, 1998)

Ainda assim, segundo o autor (1998), o fotojornalismo, mesmo no seu sentido restrito, é uma atividade “larga e ambígua”. Para estudá-lo, portanto, é preciso entender seu objeto: a fotografia.

Ivan Lima (1989) aponta que devemos distinguir a fotografia pictural da fotografia funcional, sendo a primeira expressão de uma idéia, condicionada às preferências do autor da imagem e a segunda o registro de uma notícia, que visa a atender exclusivamente o interlocutor e informá-lo de algum evento. Se analisarmos a finalidade a que se propõem os fotógrafos, porém, obtemos, de acordo com Sousa (1998), que o objetivo do fotojornalista é registrar o que acontece no momento da ação. Já para Lima, a função do fotógrafo de imprensa não é criar, nem gerar influências, mas apenas ilustrar um fato.

Se a partir disso observarmos o trabalho desempenhado pelos *paparazzi*, podemos dizer que esses profissionais fogem à função social inerente ao fotojornalismo. Por outro lado, o *paparazzo* não pode fugir de sua condição de observador que seleciona o conteúdo que fotografa baseando-se no desejo de influenciar.

Existe também um questionamento quanto à conduta destes profissionais. Martin Keene (1995), por exemplo, aponta a atividade dos paparazzi como excesso, citando o caso da família real na Inglaterra, em especial a princesa Diana. “Havia uma tentativa de exploração da vida sentimental de alguns membros da família real, com a utilização de fotografias não autorizadas de paparazzi [...]” (KEENE, 1995, p. 145).

Contudo, o autor afirma que a imprensa está mais vasta e os assuntos publicados são atualmente submetidos à linha editorial dos jornais e revistas, além, é claro, de orientados pelos interesses dos leitores. Por exemplo: enquanto um tipo específico de imprensa se dedica às notícias que registram a vida pessoal das celebridades, este conteúdo, no entanto, não seria pertinente a um jornal de economia.

No que diz respeito a prática e ética profissional, Keene (1995) ainda assume que as regras e os limites impostos aos fotógrafos variam de acordo com a instituição a que estes profissionais servem. Mas o autor questiona se seria correto captar momentos da vida privada das celebridades e afirma que “Há alguma ironia no facto de o público desaprovarem muitas vezes a forma como algum material é obtido, mas esteja ansioso por vê-lo.” (KEENE, 1995, p. 145).

Quando um leitor compra uma publicação ou acessa uma página online com frequência, ele, em geral, sabe o que esperar do conteúdo. Redatores e editores de veículos de comunicação, por sua vez, sabem o que produzir para atender o seu público. É uma relação implícita, o que Patrick Charaudeau (2006) chama de contrato de comunicação. Isso significa que quando procuramos sites e revistas que falam sobre a vida pessoal e privada de artistas e celebridades estamos também aprovando e considerando o trabalho do *paparazzo* responsável pelo registro.

Partindo desta reflexão inicial, segue-se ao longo deste trabalho, num primeiro momento, uma revisão histórica sobre a incorporação da fotografia na imprensa e o nascimento e desdobramento da profissão de fotojornalista. Neste capítulo são abordados tanto temas voltados à rotina profissional, assim como ao contexto histórico e implicações da evolução técnica que influenciaram a atividade destes fotógrafos. Posteriormente é apresentado um estudo teórico acerca das questões éticas e conceitos do campo da comunicação que envolvem a prática do fotojornalismo, aplicadas ao campo de atuação dos *paparazzi*. Estão incluídos debates sobre conteúdo, conduta, privacidade e manipulação da imagem. O terceiro capítulo trata da atividade dos *paparazzi* e nele são analisadas quatro edições semanais da revista *Contigo*, com o objetivo de, enfim, avaliar o nicho profissional que abriga este fotógrafo.

## 2 FOTOGRAFIA: ARTE, TÉCNICA E INFORMAÇÃO

Como já colocado, a fotografia pode ser analisada, em maior ou menor grau, enquanto arte, técnica e meio de informação. Tudo depende de uma tríade que envolve o olhar por trás da lente, o objeto fotografado e a mente que observa e interpreta a imagem oferecida. Neste contexto, para compreender o fotojornalismo é preciso conhecer o seu meio e sua linguagem, isto porque a fotografia comunica – razão pela qual foi tão bem incorporada ao jornalismo – e é, para além de suas arestas, impressão e expressão, podendo ser usada para formar ou informar; é composição que constrói baseada no imaginário da sociedade; é narração interpretativa (MARTINS, 2008, p. 11-12).

Especialmente no campo do fotojornalismo, não podemos julgar a fotografia como um meio isento de subjetividade, tão pouco ignorar sua natureza indicial que fortalece a crença no mito da objetividade noticiosa. Isso significa que a fotografia é uma evidência do factual, mas dotada de um “forte e importante papel interpretativo” (MARQUES DE MELO, 1972 apud FERREIRA, 2013). Ela é, simultaneamente, um recorte do real e resultado de um processo de criação técnica, cultural e ideológica e de influência social e pessoal, como apontado por Jorge Pedro Sousa (1998).

Já Ivan Lima (1989) propõe a distinção entre a fotografia pictural e a fotografia funcional, sendo a primeira expressão de uma idéia, condicionada às preferências do autor da imagem e a segunda o registro de uma notícia, que visa atender o interlocutor e informá-lo de algum evento, sendo, ainda, uma obrigação profissional para o que Lima chama de “fotógrafos de imprensa”.

Em outro trabalho, Sousa (2004) considera ainda como fotografias jornalísticas, aquelas que possuem ‘valor jornalístico’, isto é, aquelas usadas para transmitir informação útil em conjunto com um texto, uma vez que, embora não sejam estruturas homogêneas, “não existe fotojornalismo sem texto”.

[...] poderíamos considerar que entre os mais relevantes elementos potencialmente conferidos de sentido a uma imagem fotojornalística se inscrevem o texto, insuflador de sentido à imagem, e os elementos que fazem parte da própria imagem, como a pose, a presença de determinados objetos, o embelezamento da imagem ou dos seus elementos, a truncagem, a utilização de várias imagens, etc. (SOUSA, 2004, p.65)

Portanto o ‘fazer’ fotojornalístico não se resume ao clique da câmera, mas na constante busca do fotógrafo em dar sentido ao mundo por meio da imagem que produz; na missão de extrair do caos o fato relevante. E esta construção se dá através dos elementos específicos da linguagem fotográfica, “como a relação espaço-tempo, a utilização expressiva da profundidade de campo, da travagem do movimento e do movimento escorrido, etc” (SOUSA, 2004). A escolha de enquadramento ou a possibilidade de reenquadrar uma fotografia são, por exemplo, formas de moldar a narrativa, assim como a escolha de planos e composições da imagem.

Neste sentido, a fotografia jornalística dispõe de muitas possibilidades, abarca todos os temas a que se propõe e, diante de sua multiplicidade, se organiza em gêneros, como as *features photos*<sup>1</sup>, os retratos, ilustrações, ensaios.

A identificação de um gênero fotojornalístico passa, por vezes, pela intenção jornalística e pelo contexto de inserção da(s) foto(s) numa peça. O conteúdo e forma do texto são, assim, essenciais para explicitar o gênero fotojornalístico [...]. (SOUSA, 2004, p.89).

Neste universo, destacam-se também as fotografias de notícias – divididas em *spot news*<sup>2</sup> e *fotografias de notícias em geral*<sup>3</sup> – comuns em jornais e revistas de informação; as fotografias de desporto; as fotorreportagens; as fotografias de paisagens e da vida selvagem.

Partindo, então, da reflexão sobre a construção da informação jornalística através das imagens, como determinar, dentre os fotógrafos, quem são aqueles que se dedicam a registrar os fatos do mundo com a finalidade de informar o público? Quem são, afinal, os fotojornalistas? Para responder esta pergunta é preciso analisar a própria história da fotografia na imprensa.

---

<sup>1</sup>*Features photos* são fotografias que carregam muito sentido em si mesmas, sendo que o texto que as acompanham frequentemente se limita à informações básicas de ‘quando’, ‘onde’, ‘como’, etc.

<sup>2</sup>*Spot news* são fotografias realizadas ao acaso, sem oportunidade de grande planejamento por parte do fotógrafo e que, portanto, são “únicas” e de acontecimentos “duros” (*hard news*), frequentemente imprevistos.

<sup>3</sup>*Fotografias de notícias em geral* são, geralmente, coberturas de eventos e ocorrências cotidianas, como entrevistas coletivas, manifestações pacíficas, eventos, desporto, entre outras. Permitem um relativo planejamento por parte do fotógrafo.

## 2.1 Memória – o primeiro fotógrafo de redação

A história do fotojornalismo não é linear, mas escrita em meio a constantes tensões e rupturas, ligadas à questões como estética *versus* valor noticioso, ou à interesses da comunicação, como a objetividade *versus* a subjetividade (SOUSA, 1998). Esta história descreve ainda a ascensão da fotografia e sua importância ao ilustrar o que vale não apenas ser lido, como também ser visto. Isto porque a fotografia é eficaz ao contar uma história, levando o leitor a viver a notícia através do seu privilegiado poder de persuasão (FERREIRA, 2013). Aliada a palavra, a fotografia jornalística potencializa a fixação do conteúdo e da informação.

Mas, afinal, como conceituar o fotojornalismo e, por consequência, esta função profissional? Segundo Ferreira (2013)

[...] o fotojornalismo pode ser definido como uma atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ilustrativas para a imprensa ou projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. (FERREIRA, 2013, p.98)

Uma definição muito ampla que incorpora, por exemplo, o fotojornalismo e o fotodocumentarismo: atividades que se correspondem em difusão e intenção, mas diferem entre si pela tipologia do trabalho. O objetivo do fotojornalista é registrar o que acontece no momento da ação. Por outro lado, o documentarista social procuraria documentar e, em alguns casos, influenciar as condições sociais e o seu desenvolvimento através da imagem (SOUSA, 1998).

Sousa (2000) propõe, por sua vez, o fotojornalismo como uma atividade que “(...) pode informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p.12-13 apud. FERREIRA, 2013, p.98). Mas esta é ainda uma definição frágil.

Há que se apelar então para a prática: seria o fotojornalismo o registro do imediato e inesperado, do factual, e o fotojornalista aquele que descreve e narra através da fotografia (LIMA, 1989). Por comparação, enquanto o fotodocumentarista concretiza um projeto atemporal, o fotojornalista foca seu trabalho na atualidade (SOUSA, 2004).

Sousa (1998) também divide o fotojornalismo entre “sentido lato e sentido restrito”. O primeiro comporta o fotodocumentarismo, “a realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade” (SOUSA, 1998). O

segundo se exprime na “actividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ("opinar") através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 1998). A diferença não esta na finalidade, mas na prática e no produto.

[...] enquanto o fotojornalista raramente sabe exactamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentalista trabalha em termos de projecto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. (SOUSA, 1998)

Porém, mesmo que seja colocado que o fotojornalismo é uma atividade voltada para imprensa, ainda repara-se que vários fotógrafos que se reclamam igualmente jornalistas apostam noutros suportes de difusão e, portanto, as diferentes linhas de ação dos fotógrafos ora se fundem, ora se diferem tornando imprecisa a determinação de quem são e o que fazem os fotojornalistas. Então, como estudar o fotojornalismo, seus objetivos e seu lugar na história? Sabe-se que o repórter fotográfico não nasceu como tal, mas é, na verdade, produto de uma evolução profissional dentro das redações e é esta a história a ser contada agora.

### **2.1.1 Mil oitocentos e um clique**

Os primeiros fotógrafos de imprensa se inspiravam em seus precedentes que, por sua vez, baseavam-se na crença de que a fotografia era uma extensão da pintura. Segundo Wilson Hicks (apud SOUSA, 1998), os editores resistiram por um longo tempo ao uso de fotografias associadas ao texto – primeiro porque temiam a desvalorização da informação, além do que, “as fotografias não se enquadrariam nas convenções e na cultura jornalística dominante na época” (SOUSA, 1998). Existiam ainda as limitações técnicas e também sociais – o próprio público apreciava e privilegiava o desenho. Foi somente no século XX que o fotojornalismo encontrou as condições que o permitiram inserir-se diretamente no meio do jornalismo impresso e, mesmo assim, o fotógrafo de redação era uma ferramenta: submisso, ele não possuía autonomia, sendo o seu trabalho orientado pelo olhar do repórter.

Quatro anos após o surgimento da fotografia, nascem as primeiras publicações ilustradas, sendo a *The Illustrated London News* a primeira revista do tipo, datada de 1842. “Nos Estados Unidos, a primeira fotografia de um acontecimento público foi realizada em 1844”. Nela William e Fredrick Langenheim retrataram a eclosão de uma série de motins anti-imigração na Filadélfia (Sousa, 1998).



A repercussão da Guerra Americano-Mexicana de 1846-1848, por sua vez, vem sugerir a futura importância dos conflitos de guerra para a consolidação da fotografia jornalística, uma vez que, foi através da cobertura desses eventos históricos que os fotógrafos conquistaram visibilidade e reconhecimento, sendo mais tarde conceituados como ‘pré-fotorepórteres’. Para onde quer que esses profissionais fossem os olhos dos leitores os seguiam. Uma surpresa para os editores que, até então, permaneciam ignorantes quanto a preferência do público por fotos que ilustrassem o quadro duro e cruel do que realmente acontecia nos conflitos - fato que, porém, no futuro, foi amplamente explorado. Por outro lado, as dificuldades técnicas limitavam as atividades dos fotógrafos que, não podendo registrar o essencial – as batalhas – limitava seu conteúdo ao cenário bélico.

Além disso, os profissionais dessa época carregavam consigo pesados equipamentos e transportavam o laboratório. Porém, o interesse no meio levou aos avanços tecnológicos, que envolviam uma melhor qualidade das lentes e a adoção de novos processos, como o colódio húmido<sup>4</sup>, que implicava na diminuição do tempo de exposição, na disseminação dos processos “negativo-positivo”, abandonando-se a idéia de “obra de arte única”, do daguerreótipo<sup>5</sup>.

Para Sousa (1998), essa evolução técnica marcou a conquista da espontaneidade no fotojornalismo, permitindo a captação do imprevisto e da visão da ‘naturalidade’ fotográfica, como uma representação de algo que aconteceu, que é verdadeiro. As lentes, mais luminosas, por sua vez, ocasionalmente permitiam o descarte do *flash* em ambientes internos e o fotógrafo podia passar despercebido, mais discreto, menos alvo de atenções e mais confortável para captar o instantâneo.

Neste período, além das imagens de guerra, o registro fotográfico de eventos e cerimônias públicas também era objeto de interesse da imprensa, o que ressoa na rotina produtiva do fotojornalismo moderno.

---

<sup>4</sup>O Colódio Húmido trata-se de um processo fotográfico para negativos em vidro, criado em 1851. Nele a chapa era coberta com uma solução de colódio – um fluido viscoso e transparente, feito de piroxilina ou algodão pólvora e diluído em partes iguais com álcool e éter –, iodeto de cádmio e, estando ainda úmida, era imersa numa solução de nitrato de prata. Depois de exposta, a chapa era revelada em ácido pirogálico ou em sulfato ferroso, sendo depois lavada e fixada em hipossulfito de sódio, novamente lavada e posta a secar. Todo o processo tinha de acontecer enquanto a chapa estava úmida, pois seca não era sensível nem ao revelador, nem ao fixador.

<sup>5</sup>O Daguerreótipo trata-se de um processo fotográfico composto por uma placa de cobre revestida com prata muito polida, sendo a imagem formada por uma amálgama de mercúrio e prata nas zonas mais claras e por prata polida nas zonas mais escuras. Nele o ângulo de incidência da luz determina se a imagem pode ser negativa ou positiva. Cada imagem de daguerreótipo é única, sem negativo e muito delicada: a imagem degrada-se quando em contacto com o ar, devendo por isso estar sempre protegida por um vidro.

Por outro lado, em paralelo à ascensão da fotografia para os meios impressos durante o século XIX, podemos apontar o que, segundo Sousa (1998), seriam os indícios do que viria a ser o fotodocumentarismo: (i) a fotografia de curiosidades etnográficas, isto é, o exótico já colocado no presente trabalho, inventário cultural do mundo, de cunho social e humanístico; (ii) levantamentos etnográficos, documentação do que estaria em extinção; (iii) a documentação fotográfica, especialmente da conquista do Oeste dos EUA, que se relaciona com a exaltação de orgulho nacional e subjugação de povos; entre outros.

Ainda em meados do século XIX a fotografia estereoscópica<sup>6</sup> se torna popular, assumidamente doméstica e, portanto, prontamente desqualificada para o uso em jornais e revistas. É só no final do século que as mídias impressas “começam a editar fotografias e não gravuras obtidas a partir de fotografias” (SOUSA, 1998). O *halftone*<sup>7</sup> passa a ser utilizado amplamente e contribui para que o fotojornalismo conquiste definitivamente seu lugar na imprensa, mesmo que quase como intruso e constantemente esbarrando em objetos não fotografáveis ou mesmo fotogênicos, perdendo a concorrência para o poder da ilustração.

Em 1884, George Eastman e W. Walker inventam a película em forma de tira, facilitando o trabalho do fotojornalista ao oferecer uma material facilmente manipulável e transportável. Mais tarde, em 1888, Eastman fabrica a primeira câmera Kodak que democratiza e massifica a fotografia.

E é neste contexto que, ao final do século, surgem no mundo inúmeras revistas que privilegiavam a fotografia e os primeiros repórteres fotográficos começam a se destacar. E tão logo são reconhecidos, passam a ser detestados pelas suas “vítimas”, devido ao “cheiro nauseabundo e a luz ofuscante dos *flashes* de magnésio”(SOUSA, 1998).

### **2.1.2 O Século XX em dez décadas de “momento decisivo”**

No século XX as revoluções industriais, o surgimento de novas ideologias e diferenças sociais inspiraram a consciência política, refletindo nas expectativas voltadas para

---

<sup>6</sup>A fotografia estereoscópica consiste em pares de fotografias que retratam a mesma cena e que, quando vistas simultaneamente num visor binocular apropriado, dão efeito de tridimensionalidade à imagem. As fotografias eram tiradas ao mesmo tempo em uma câmera de objetivas gêmeas, separadas por alguns centímetros que simulavam a distância entre os olhos humanos.

<sup>7</sup>*Halftone* é um método de impressão de imagens através de pontos que variam de tamanho e/ou densidade a fim de representar os diferentes tons de uma cor, causando uma ilusão de óptica provocada pelo contraste entre o tom da tinta e o tom do fundo do papel. O efeito tem seus limites, e quando os pontos (ou espaços negativos) ficam muito pequenos ou muito espaçados, a ilusão fica menos perceptível e o cérebro pode começar a perceber os pontos individuais.

o campo do fotojornalismo, que já contava com uma potencial massificação das tecnologias fotográficas. Podia-se, então, contar com o entusiasmo do público.

### 2.1.2.1 1900 - 1910

Em 1904, o Daily News se torna o primeiro tablóide que faz uso diário da fotografia e, a partir de então, de acordo com Ken Baynes (1971 apud SOUSA, 1998), o meio deixa de ser um acessório ilustrativo para adquirir valor de conteúdo. Entre o final do século XIX e início do século XX, cresce a procura pela fotografia de atualidades.

Hicks (1952 apud SOUSA, 1998) coloca ainda que este processo evolutivo em torno do olhar sobre o fotojornalismo levou a competição no setor da imprensa, culminando na criação da doutrina do *scoop* – fruto também das dificuldades técnicas de captura, uso e difusão da imagem.

[...] o aumento das tiragens e da circulação, com os consequentes acréscimos de publicidade e lucro, trouxeram consigo a competição fotojornalística e a necessidade de rapidez, que, por sua vez, originaram a cobertura baseada numa única foto —a doutrina do *scoop*— e o fomento da investigação técnica em fotografia. (HICKS, 1952 apud SOUSA, 1998)

Os *flashes* de magnésio, por exemplo, produziam uma fumaça que impedia a repetição da fotografia imediatamente, o que levava a concentração de elementos relevantes num mesmo quadro, para o qual se teria somente uma chance de acerto – a foto única. Nesse contexto, o trabalho do fotógrafo era valorizado de acordo com a qualidade e nitidez da imagem, além do seu potencial de reprodutibilidade, em detrimento do valor noticioso.

Assim, a fotografia jamais poderia ter sido incorporada ao jornalismo com tanta excelência se não fosse a evolução tecnológica dos equipamentos, que, se antes eram complexos e difíceis de transportar, com o tempo ficaram menores, mais leves e adquiriram mais recursos. Por outro lado, o aumento da demanda, que leva ao aumento da produção e ao destaque das fotografias, leva também o profissional ao anonimato.

### 2.1.2.2 1910 – 1920

Segundo Sousa (1998), “a Primeira Guerra Mundial<sup>8</sup> produziu pela primeira vez um fluxo constante de fotografias, que tendem a editar-se em suplementos ilustrados dos jornais”. Nesse período, os meios impressos possuíam, pelo menos alguns deles, uma equipe

<sup>8</sup>Que durou de 28 de julho de 1914 à 11 de novembro de 1918.

de fotógrafos e ao final da guerra a grande maioria já contava com uma equipe de fotojornalistas a disposição. Por outro lado, em decorrência da guerra e de uma conseqüente questão de censura ideológica e política, as revistas ilustradas entraram em decadência.

O fim da guerra, marcado pelo liberalismo, foi um período de forte desenvolvimento das artes, letras e ciências que repercutiu na imprensa alemã, onde, futuramente, nos anos 1920 e 1930, nascem os fotojornalistas modernos que vão influenciar o campo ao redor do mundo.

### 2.1.2.3 1920 - 1930

Os anos da década de 1920 trouxeram com eles o primeiro vislumbre da fotografia moderna. As revistas ilustradas alemãs apresentavam, nesta época, uma forma articulada de associar texto e imagem a fim de contar uma história. Interpretavam o acontecimento, assumiam um ponto de vista, esclareciam o leitor, mesmo que não de forma evidente. Por outro lado, a crítica ao fotojornalismo alemão apontava para a comercialização da vida, onde as fotografias inventavam um mundo de sonhos que substituiriam a realidade e levariam ao vazio alienado. A fotografia era acusada de mentir para os leitores, que não se encontravam preparados quando, afinal, as conseqüências do fascismo chegaram a seu conhecimento.

[...] a articulação entre fotografias e textos nas fotorreportagens e foto-ensaios publicados nas revistas ilustradas alemãs contribuiu para apresentar e construir ficções e referências sobre as pessoas, a sociedade e o mundo. (SOUSA, 1998).

Paralelamente, em 1925, o *flash* de lâmpada é inventado por Paul Vierköter. Mais tarde, em 1929, a tecnologia é aperfeiçoada por Ostermeier, que introduz um metal refletor na estrutura. Esta evolução liberta o fotógrafo da dependência do objeto fotografado e culmina na fotografia *cândida*<sup>9</sup>, não posada e não protocolar, de Erich Salomon. A qualidade do equipamento permitiu ao fotógrafo realizar não só uma, mas múltiplas fotos, captando os personagens em momentos espontâneos, instantaneamente. O valor noticioso não veio a substituir, mas sim a associar-se aos padrões estéticos anteriormente colocados.

Salomon, aliás, assinava suas fotos: o fotógrafo perde, assim, o anonimato e ganha *status* de estrela. Sempre presente nos eventos públicos, Salomon ganha o respeito dos

---

<sup>9</sup>Técnica fotográfica, atribuída especialmente à Erich Salomon, que busca retratar a espontaneidade do sujeito fotografado, mesmo este último estando consciente do processo. O método era usado para mostrar pessoas – especialmente políticos, no caso de Salomon – em momentos de distração, sejam concentrados em suas tarefas, dormindo, conversando, rindo ou falando.

políticos para si e para toda sua classe profissional. As políticas editoriais demonstravam uma nova preocupação com a paginação para combinar texto e imagem. Desenvolve-se uma nova e verdadeira informação visual.



Foto 01: De Erich Salomon, 1930. A imagem mostra os ministros franceses e alemães numa reunião noturna na Conferência de Haia sobre as dívidas alemãs de guerra. Da esquerda para a direita (assentados) o Primeiro Ministro Francês André Tardieu, o Ministro do Exterior Alemão Julius Curtius e o Ministro das Finanças Francês Henri Chéron.

Uma tendência da época era, ainda, a *straight photography*, movimento em que os fotógrafos consideravam o uso social e pessoal da fotografia, visando manifestar sentimentos humanos ao retratar o real. Existia, então, um grande mercado para as páginas de conteúdo humano. Por outro lado, surge em 1925 um movimento não organizado a que se chamava Nova Objetividade, que buscava a nitidez, a precisão, a recusa em mascarar as características técnicas da fotografia.

Segundo Sousa (1998) este contexto levou a uma valorização da imagem em detrimento do texto, ao direcionamento do conteúdo para a pessoa individual. O fotojornalismo de autor tornou-se referência obrigatória.

#### 2.1.2.4 1930 - 1940

A década de 1930 é marcada pela comercialização da câmera fotográfica *Leica*: um modelo que permitia a troca das lentes objetivas e utilizava um filme de 35mm. Ela permitiu ao fotógrafo explorar o movimento, os pontos de vista, as diferentes lentes e ofereceu a possibilidade de, por vezes, se dispensar o *flash* em ambientes internos. As câmeras de pequeno formato eram fáceis de manusear e levaram os fotógrafos a investir em foto-ensaios e projetos de sequências. É nesta década que o fotojornalismo se integra de forma completa aos jornais diários dos EUA.

Nesta época, populariza-se nas revistas alemãs o trabalho do editor e fotógrafo Stefan Lorant, que abre para o fotojornalismo a variedade temática, deixando de privilegiar figuras públicas para tratar de assuntos cotidianos, que afetavam o público que, por sua vez, se identificava com o conteúdo. Além disso, Lorant influenciou a metodologia de trabalho dos fotojornalistas, incentivando o bom relacionamento e debate entre editores, fotógrafos e redatores, afinal, como coloca Wilson Hicks, o fotojornalismo se caracteriza pela combinação dos esforços destes três profissionais (1972 apud FERREIRA, 2013, p.97). Assim qualquer uma das partes tinha abertura para sugerir projetos e o fotojornalista tinha liberdade para abordar o assunto como ele o entendia.

O reconhecimento recebido pelos fotojornalistas reforça a idéia da fotografia de autor. “[...] antes de qualquer opção mediática e da percepção e recepção da foto por parte do observador, a fotografia é um acto pessoal” (SOUSA, 1998). E enquanto a fotografia de autor é reafirmada, especialmente nas revistas ilustradas, a foto sensacionalista segue uma corrente paralela nos jornais impressos, baseando-se no *scoop*, na velocidade e na verossimilhança.

Ainda nesta década, durante o programa do *New Deal* dos Estados Unidos, sob a gestão do presidente Roosevelt, foi desenvolvido um projeto fotodocumental conhecido como *Farm Security Administration (FSA)*, que tinha por objetivo retratar os resultados alcançados pelo programa. O conteúdo apurado foi amplamente difundido na imprensa, em livros e em exposições. Mesmo sob influência de critérios políticos, este trabalho foi de extrema importância para o desenvolvimento do fotodocumentarismo, ao retratar a América profunda e rural de forma precisa e objetiva. Walker Evans e Dorothea Lange foram os principais nomes do projeto, ao revelar algo de “denunciante” em seu trabalho, como coloca Sousa (1998).

Já na Europa, com a chegada de Hitler ao poder em 1933, o fotojornalismo alemão sofre um colapso e muitos fotógrafos saem do país, espalhando seu método de

trabalho pelo mundo todo, concretizando a narratividade das idéias e a aplicação do ponto de vista pela interpretação da notícia por parte do fotojornalista.

Em 1935 surge o telefoto, que oferece mais rapidez na transmissão das imagens e, em 1936, a cobertura da guerra civil da Espanha levanta questionamentos acerca da prática do fotojornalismo e suas qualidades de ‘mostrar *versus* sugerir’ e de ‘realidade (da fotografia como um ícone) *versus* subjetividade/expressão criativa (da fotografia como símbolo)’.

Nesse sentido, o fotógrafo Henri Cartier-Bresson aliava arte e elemento informativo em suas fotografias. O olhar que existe por trás da câmera não poderia ser desprezado. Sob influencia deste fotógrafo, levava-se em conta o enquadramento, a composição e a concentração em torno do objeto fotografado – o que mais tarde seria visto como “instante decisivo”.

A revista Life é lançada em 1936 dando início a uma difusão massiva das revistas fotojornalísticas nos Estados Unidos. A publicação consagrou o foto-ensaio como gênero de maior prestígio do fotojornalismo e dava atenção a assuntos que tratavam do dia a dia de pessoas comuns para alavancar suas vendas e garantir o lucro. A estrutura da revista impôs a necessidade de especialização dos fotojornalistas, determinando mais uma pressão do mercado no sentido da profissionalização e especialização. Por outro lado, a Life não dava aos repórteres o controle sobre a edição do seu trabalho.

#### **2.1.2.5 1940 - 1950**

No início dos anos 1940 a fotografia continua se desenvolvendo tecnologicamente: em 1942 é lançado o filme colorido da Kodak; são desenvolvidos outros filmes com diferentes opções de ISO e o fotômetro é inventado. Neste contexto, as culturas européias e americanas convergem cada vez mais e as agências noticiosas já eram as principais fontes de fotografia da imprensa e os clientes exigiam, no mínimo, uma fotografia nítida e clara sobre cada tema noticioso. Assim, neste período de crescente industrialização da imprensa e desejo de lucro, o fotojornalismo busca trabalhar o caráter testemunhal da fotografia a fim de construir o mito da objetividade: uma forma de garantir isenção, credibilidade e posicionar o meio como documento (SOUSA, 1998).

Um exemplo deste processo seria a cobertura da Segunda Guerra Mundial, que explorou o conteúdo fotográfico para disseminar idéias de propaganda baseadas na censura “da verdadeira face do conflito” em favor das partes interessadas (SOUSA, 1998). Mesmo quando o conflito teve início, correspondentes estrangeiros foram exilados do *front*, de modo

que os registros fotográficos, quando não censurados, eram ofertados por agências de propaganda do Exército alemão. Da parte dos fotógrafos, estes se encontravam tão envolvidos e convencidos a apoiarem um dos lados que fotografavam apenas o que não lhes parecia desfavorável aos países que representavam. Além disso, ao contrário do exigido na primeira Grande Guerra (um conflito de trincheiras, que não exigia-se uma forte movimentação por parte dos fotógrafos), a logística para cobertura deste conflito era complicada, face às constantes mobilizações, que acarretavam problemas com transporte, alimentação, alojamento e comunicação.

Naturalmente, não podemos desconsiderar que, em contrapartida, foi durante este período que ficou ainda mais evidente a importância e o poder das fotografias para comunicar. Os fotógrafos passam então a condição de fotojornalistas: uma classe, inclusive, organizada, que alcança, enfim, o *status* de repórter.

#### **2.1.2.6 1950 – 1960**

Com o fim da segunda Grande Guerra e o início da Guerra Fria, se estabelecem nos anos de 1950 tendências que ainda hoje podem ser observadas no fotojornalismo: (i) a fotografia humanista, com características de testemunho; (ii) a fotografia de livre expressão, encarada como espelho do real, uma interpretação pessoal da realidade e como a foto de pura criação e; (iii) a fotografia como ‘verdade interior’ do fotógrafo, equivalente a um testemunho.

Neste contexto, as agências de notícias encontraram um bom momento e se tornaram expoentes da fotografia jornalística, mas, ao mesmo tempo, provocam uma certa banalização do conteúdo fotojornalístico, com seu modelo de produção em série e com velocidade, que perdura até os dias de hoje. Por outro lado, o fotojornalismo de autor, criativo, como o da agência *Magnum*<sup>10</sup>, torna-se algo marginalizado. Mas vale frisar que, ainda assim, são os fotógrafos-autores que se tornam conhecidos neste período. Neste sentido a força da classe conquistou o reconhecimento formal dos direitos do fotógrafo sobre o produto do seu trabalho, determinando, como explica Sousa (1998), que a fotografia não deveria sofrer qualquer tipo de modificação que atentasse contra a honra e a reputação do fotógrafo.

---

<sup>10</sup>Esta agência é, aliás, especial na visão histórica do fotojornalismo, porque nasceu de uma cooperativa de fotógrafos, que produzia conteúdo de qualidade, prezando pela integridade moral e humanista de seus profissionais, bem como a detenção dos poderes destes sobre o conteúdo que produziam, mantendo viva a tradição da reportagem e do ensaio de projeto.



Ainda neste período do pós-guerra, o campo do fotojornalismo se expande, surgem novos tipos de publicação, como a imprensa ‘dos sonhos’, cor-de-rosa; da revista erótica, como é o caso da *Playboy*, que associa o desejo sexual com a promoção social; das revistas ilustradas voltadas para os campos da moda, decoração, fotografia, entre outros; e, ainda, da imprensa de escândalos, que em tudo interessa a este trabalho, pois é neste contexto que surgem os paparazzi.

Esta expansão acarreta, uma vez mais, a banalização da foto-ilustração, que “veio a contaminar os jornais e revistas ‘de qualidade’” (SOUSA, 1998). Como consequência, também são incorporadas ao fotojornalismo técnicas de estúdio e, ainda, é disseminado o uso da teleobjetiva, comportamento a que o autor atribui o afastamento do fotógrafo do objeto fotografado: uma descontextualização.

“[...] em 1955, Edward Steichen organiza a exposição itinerante *The Family of Man*, celebrando a fotografia humanista universal(ista) dos *concerned photographers*” (SOUSA, 1998). Este trabalho trata da vida do homem, desde seu nascimento até a sua morte, e teve por objetivo mostrar que todos os seres humanos são iguais em direitos, deveres e destino. “Foi uma exposição cuja influência se nota, mesmo hoje, em fotógrafos como (Sebastião) Salgado ou Richards, que recuperaram a tradição dos *concerned photographers*” (SOUSA, 1998). Como consequência, o fotojornalismo foi levado a abrir-se a outros temas e influências mais artísticas, ao tratar “justiça e as injustiças, com a desumanidade e humanidade, com o desenvolvimento e o subdesenvolvimento” (SOUSA, 1998).

Em 1956 é criado o *World Press Photo*: concurso de fotojornalismo que veio reforçar a importância do profissional e de todo o meio jornalístico e estimular a reflexão em torno da *foto-press*. Muito do conteúdo, por outro lado, premiado como ‘foto do ano’, como aponta Sousa (1998), se relacionava com a violência bélica, em detrimento das violências mais próximas do nosso cotidiano: crimes, pobreza, violência nos subúrbios. Nota-se e questiona-se então se não existe uma conformidade entre o nível lucrativo dos padrões editoriais das publicações impressas e os concursos internacionais que acabam por contribuir para instaurar esses padrões.

Em 1958, Robert Frank revoluciona os conceitos de reportagem ao editar o livro *Les Américains*, trabalho atípico por não basear-se em acontecimentos, onde renuncia à objetividade e é considerado por Sousa (1998) “um precursor do Novo Jornalismo dos anos sessenta”. “Com Robert Frank, começou a perder força a herança ideológica da objectividade que se havia introduzido nos discursos fotodocumental e (foto)jornalístico” (SOUSA, 1998).

Com Frank, veio o esclarecimento de que o sentido (a percepção) da fotografia é construído para além de suas arestas e sob influência do observador.

No final dos anos 1950 as revistas ilustradas se encontram em crise, perdem espaço no mercado publicitário em favor da televisão, o que aumenta a concorrência. Paralelamente alguns fotógrafos abrem espaço para a liberdade criativa, passam a reivindicar a propriedade dos negativos e um maior controle sobre a edição do trabalho. E é durante a Guerra Fria que as mídias também passam a ser um território de guerra, presenciando batalhas político-ideológicas, moldando opiniões e substituindo idéias tradicionais através de sua influência.

### **2.1.2.7 1960 – 1970**

Ainda que alguns autores sustentassem que o fotojornalismo seria incondicionalmente apegado a sua missão informativa, excluindo o caráter artístico do trabalho, algumas técnicas de iluminação e composição das fotografias publicitárias foram incorporadas a prática, em nome do fator estético da imagem, a partir dos anos 1960. Além disso, a época marca o início do verdadeiro intercâmbio de informações ao redor do mundo. Os meios foram se popularizando, a televisão como meio de comunicação de massa, a pluralidade política. Mais tarde uma crise econômica, em decorrência de um choque no setor petrolífero, leva a uma crise social. Neste cenário, a concorrência nos campos da comunicação se amplia e desperta o jornalismo sensacionalista.

Os Estados Unidos se envolvem, por sua vez, na Guerra do Vietnã, mas, ao contrario do que aconteceu na imprensa nos outros conflitos de guerra, pouco se existia de censura, inclusive da parte dos próprios profissionais, que chocavam seus leitores com o conteúdo visual que disponibilizavam. O foto-choque pretendia explorar a sensibilidade - ora como expressão de novos ou já consagrados fotógrafos, ora submetidos às necessidades de retorno lucrativo e não comprometidos com a responsabilidade social do conteúdo explorado. Mas o fato é que o acontecimento exposto de forma tão crua pode banalizar o tema aos olhos do leitor.

[...] A banalização da violência, do choque, que, na fotografia, remete unicamente para o campo fotográfico, pode promover a neutralização afectiva, pode insensibilizar, pode passivar, independentemente do efeito profundo, visceral, que, num instante passageiro, uma foto-choque pode ter. (SOUSA, 1998)

Contudo, se, por um lado, com o conflito despontam novos nomes para o fotojornalismo, os militares, da sua parte, percebendo o poder da fotografia, passaram a se

preocupar cada vez mais com os foto-repórteres, que ora lutam para se esquivar desse controle, ora se rendem a ele.

Paralelamente, o mercado passa a ser dominado pela televisão e, também, os recursos publicitários se destinam a este novo meio lucrativo, o que acarreta uma crise para as revistas ilustradas a exemplo da *Life*. Por outro lado agências fotográficas e noticiosas crescem no mercado, oferecendo conteúdo, em sua maioria, para revistas semanais como a *Time* e a *Newsweek*.

#### **2.1.2.8 1970 - 1980**

Em 1972 a *Life* interrompe a sua publicação semanal, devido ao desvio das rendas do mercado publicitário para a televisão, apela em alguns momentos para a imprensa sensacionalista na esperança de vender mais e sobreviver e em 1978 inicia sua publicação mensal. Ainda entre as décadas de 1960, 1970 e 1980 cresce o interesse pelo estudo teórico da fotografia e sua introdução no ensino superior.

No final dos anos 1970, as revistas passam a publicar fotografias coloridas com alguma regularidade e, sob influência da linguagem da TV, é dada mais atenção ao design na imprensa.

Os fotógrafos foram aprendendo a usar a cor, o que evidencia já um certo domínio de uma linguagem específica da fotografia colorida, mais icônica do que a fotografia preto-e-branco[...] através da cor, o observador pode ser levado a concentrar a sua atenção em pormenores significativos da imagem. (SOUSA, 1998).

A produção fotojornalística ganha traços industriais e, se por um lado, existe uma estabilização dos *staffs* de fotojornalistas nas empresas, por outro, o número de publicações de revistas especializadas cresceu e o *freelancing* surge como uma opção atraente para este profissional.

#### **2.1.2.9 1980 - 1990**

Inicia-se neste período uma reação europeia ao domínio norte-americano no fotojornalismo, que culmina na criação de agências como a *Sygma*, que em 1988 se torna a mais importante agência fotográfica do mercado internacional. “[...] em parte a bolsa internacional de imagens para a imprensa deixa os EUA para se fixar em Paris” (SOUSA, 1998). As agências fotográficas focam, então, sua produção para atender as revistas enquanto os setores fotográficos das agências noticiosas se dedicavam a produzir conteúdo para jornais.

Tendências como a prática da ‘recuperação’, isto é, aquisição de fotos amadoras, e do *rafler*, que consistia na compra de todas as fotos para que não sobrasse nada para os outros veículos, instigam a concorrência levando a uma batalha tecnológica entre as agências, que culmina na melhoria das condições de transmissão e edição de imagens, ocasionadas pela tecnologia digital. O computador é a grande ferramenta de manipulação da imagem, então.

[...]Para proteger a credibilidade da fotografia e o estatuto da sua profissão, o discurso do News Photographer orientou-se para o controle do fotojornalista sobre o seu trabalho e para a distinção clara entre as imagens que poderiam ser livremente manipuladas (*illustrations* e alguns *features*) e as que só podiam ser manipuladas para realçar mais o motivo (contraste, brilho, etc.). (SOUSA, 1998)

Cresce também, nesta década, o controle sobre os fotojornalistas, que se vêm impedidos de fotografar certos eventos, sendo, quando admitidos, colocados em uma área especial, orientados quanto a maneira com que deveriam usar seu equipamento e obrigados, por vezes, a fazer as chamadas ‘fotos de família’, posadas.

Nos anos 1980 as câmeras já são populares o bastante para que se discuta as questões de privacidade. Enquanto que, para o fotojornalismo, ficam cada vez mais tênues as linhas que o delimitam: a fotografia amadora é quase tão boa e de interesse das publicações quanto as de origem profissional e existe uma variedade temática que faz frente a produção rotineira dos muitos profissionais. O campo está saturado, as revistas abrem cada vez mais espaço não só para a fotografia, de um modo geral, mas para cada fotografia que é mais valorizada espacialmente e, enquanto parte do mercado se orienta para produção de retratos de celebridades e para as *glamour shots*, outra parte se dedica a fotografia de autor, aos ensaios complexos e ao documentarismo social. Ao mesmo tempo que fotógrafos são banidos ou alvo de censuras em conflitos, como no Afeganistão, outros conseguem permissão para cobrir, legalmente, julgamentos em alguns tribunais. Paralelamente, parte das fotografias, de tão difundidas, passam a condição de símbolos para determinado evento que registraram.

A fotografia colorida é amplamente introduzida na imprensa diária. Usava-se o filme colorido que permitia a opção entre imagens preto e branco e a cores. As câmeras de *still*, assim como acontece com os sistemas de transmissão de imagem, agilizaram o trabalho do fotógrafo, que poderia se dedicar mais ao jornalismo. Por outro lado, a tecnologia tirava o controle do fotógrafo e o colocava na mão de editores e produção. Portanto, já que o retrocesso não era uma opção “[...] o controle do fotojornalista sobre o seu trabalho passou a ser visto como um imperativo ético” (SOUSA, 1998).

O surgimento de publicações que tratavam de normas e orientações para a prática do fotojornalismo ajudou a encaminhar, mais uma vez, este campo de conhecimento para uma profissionalização.

[...] Ainda hoje são publicados livros que cumprem a mesma função (Hoy, 1986; Kobre, 1980 e 1991; Keene, 1993). Outros livros, como os do World Press Photo, os da National Press Photographer's Association, o anuário Fotojornalismo (Portugal), o de Norback e Gray (1980) ou o de Faber (1978) enfatizam as fotografias premiadas em concursos, frequentemente em concursos internacionais, ou as fotografias mais "consideradas" pelo colectivo profissional, mostrando as qualidades convencionais que, em cada momento histórico-cultural, uma fotografia jornalística deve ter para ser considerada "boa", o que releva também a intensa profissionalização do campo. As colecções de imagens de nomes grandes do fotojornalismo, como Capa ou Smith, trabalham no mesmo sentido, bem como livros como o de Lacayo e Russell (1990) e as edições de agências, jornais e revistas. (SOUSA, 1998)

Em 1989 o mundo assiste a queda do Muro de Berlim. É um período conturbado de incertezas no campo das ideologias políticas, mas que também encontra a liberdade na circulação de pessoas e da informação, ponto que interessa ao fotojornalismo.

### 2.1.2.10 1990 - hoje

Nos anos 1990 a comunicação passa ao nível internacional, viajando através de novas tecnologias e a cultura e comportamento passam a ser algo globalizado. A sociedade passa a valorizar mais questões relacionadas ao respeito e direitos humanos. Sobre o fotojornalismo pesa a morte da Princesa Diana e a consequente discussão colocada pelo público acerca dos limites éticos da profissão.

Em paralelo, a fotografia documental dos anos 1990 é, de acordo com Sousa (1998), um eco do documentarismo social do final do século XIX e início do XX. Porém, os fotógrafos documentais do presente deixaram de alimentar o desejo de mudar o mundo e passaram a se interessar mais por conhecê-lo e compreendê-lo.

[...] A nova fotografia documental combina um estudo atento das temáticas com um largo espectro de estilos e formas de expressão que usualmente se associam à arte, perseguindo mais o simbólico que o analógico, a subjectividade do que a objectividade, perseguindo mesmo, por vezes, a invenção, a ficção construída sobre o real, a encenação interpretativa. (SOUSA, 1998)

O fotodocumentarismo dialoga com o (foto)jornalismo quando, neste período, trabalhos do gênero encontram espaço na imprensa de qualidade, ao lado dos fotojornalistas autores, que procuram igualmente satisfazer as “necessidades editoriais” dos *quality papers*. Na verdade, até mesmo para alguns fotógrafos contemporâneos de destaque fica difícil delimitar as linhas que o colocariam no campo do documental ou jornalístico.

Palco da terceira revolução no fotojornalismo, a década de 1990 traz consigo as novas tecnologias digitais que permitem a manipulação e geração de imagens, colocando em cheque a relação entre o fotojornalismo como representação do real. Os profissionais da área continuam, por sua vez, vítimas de tentativas de controle, especialmente quando em coberturas de conflitos bélicos.

Estes anos também assistiram a popularização das câmeras com tecnologia digital. Se na década de 1980 já eram difundidas as *still video câmeras*, analógicas, em 1989 são lançadas as primeiras câmeras digitais, o *software* de armazenamento, manipulação, edição e visualização de imagens. Em decorrência desse avanço tecnológico, “[...] mudam os processos de capturar, mostrar e imprimir as fotos” (SOUSA, 1998).

[...] Tal como a fotografia tradicional difere da pintura, a imagem digital difere da fotografia tradicional quanto à realidade física. Enquanto a fotografia analógica vive de processos analógicos e contínuos (a fotografia é ‘análoga’ à luz que lhe deu origem), a imagem digital é uma realidade discreta, codificada num código de zeros e uns, subdividida uniformemente numa grelha finita de células – os *pixels* – cuja gradação tonal de cor pode mudar em função do código. Na fotografia tradicional o suporte é o negativo, que, por vezes, aporta mais informação do que nos apercebemos à primeira vista. Na imagem digital a resolução tonal e espacial é limitada e contém uma quantidade fixa de informação. Uma vez ampliada, revela sua micro-estrutura. (SOUSA, 1998)

Ao traçar um paralelo, enquanto a fotografia analógica não permite sua reprodutibilidade com exatidão, sofrendo sempre alguma degradação no processo de cópia, a fotografia digital “pode ser repetida até ao infinito sem perda de qualidade” (SOUSA, 1998). Porém a fotografia digital, ao contrário da analógica, é facilmente manipulável, bastando transformar sua formação de código de zeros e uns, mas uma manipulação de difícil identificação.

A produção de conteúdo fotojornalístico é de nível industrial e existe uma procura e conseqüente valorização da fotografia bela, meramente ilustrativa, em detrimento do fotojornalismo. “Mesmo a foto-choque continua a perder lugar em privilégio do *glamour*, da foto-ilustração, do institucional, dos *features* e dos *fait-divers*” (SOUSA, 1998).

Com isso, alguns dos principais debates no campo do fotojornalismo, hoje, são acerca da ética na profissão; sobre os direitos de autoria; sobre o conteúdo produzido, desde sua idealização até sua liberdade para criar e inovar; sobre a conduta, intimamente ligada a cobertura do que é privado; sobre as possibilidades de manipulação da imagem; e sobre a influência da televisão no *modus operandi* do fotojornalismo, entre outras.

### 3 ÉTICA PROFISSIONAL – O OLHO QUE TUDO VÊ

A discussão dentro do campo da comunicação, acerca dos limites éticos do fotojornalismo, é ampla e polêmica. As linhas que determinam o terreno desta profissão são incertas e, por vezes, se confundem com as de outras práticas que envolvem, igualmente, a fotografia. Mais do que isso, a questão ética está sujeita à percepção do outro, isto é, o que provoca incômodo num indivíduo não necessariamente fere a comunidade como um todo - o leitor é também responsável pelo sentido que extrai da imagem. O fotógrafo, por sua vez, ao selecionar uma ou algumas fotografias dentre todas – ou até mesmo antes do clique que deu origem a estas imagens–, pode determinar sua influência na construção social da realidade.

Por exemplo, como colocado por Lima (1989), são as imagens de catástrofe e violência as que mais vendem os jornais, porque i) são carregadas de realismo e ii) percebe-se o interesse do leitor em participar de fatos dramáticos, sem correr qualquer risco – uma espécie de prazer em comparar sua realidade a de pessoas em uma pior situação. Por outro lado, a cobertura deste tipo de evento confere prestígio ao fotógrafo que, por sua vez, aprecia o reconhecimento. Porém esta prática esbarra nas questões éticas do fotojornalismo, sendo, em geral, consideradas sensacionalistas e adotadas mais pelo seu valor emocional, em detrimento do valor informativo.

Sousa (2004) propõe que o princípio ético básico para o fotojornalismo é “estimular a solidariedade moral e reforçar os elos que unem os seres humanos”. Cabe, portanto, ao fotojornalista refletir sobre como e em que nível deve explorar seus temas, na busca pela justificativa editorial. Mas ainda é preciso que existam limites, regras, normas, que orientem os profissionais - o caso dos manuais de fotografia de grandes publicações reconhecidas e de credibilidade, que propõem linhas de conduta para seus fotógrafos.

Devemos também considerar que as condutas éticas para o fotojornalismo se assemelham ao que se espera, igualmente, do profissional jornalista: o compromisso com a verdade, a imparcialidade, a busca pela objetividade. Seria errado dizer que o conteúdo fotográfico não sofre qualquer influência pessoal do fotógrafo, assim como todo jornalista interpreta um fato ao transmití-lo nos jornais, mas ambos os profissionais devem, por

compromisso ético, agir com responsabilidade, abordando todos os aspectos do acontecimento. Na perspectiva do fotojornalismo, cabe ao fotógrafo a responsabilidade de escolher como mostrar aquele fato e determinar o que é relevante para ser fotografado. “[...] o repórter fotográfico sabe que uma fotografia tem que simbolizar o acontecido e informar o máximo sobre ele.” (LIMA, 1989, p.24). Exige-se do fotojornalista, portanto, uma atenção constante ao desenrolar dos acontecimentos.

Pensando nisso e avaliando a posição do fotógrafo no campo prático, como coloca Kobre (2011), podemos dizer que o fotojornalista está sempre inserido no dilema entre a sua escolha pessoal e seu dever profissional – ele deve agir pensando no melhor para comunidade, porém não deve ferir o direito individual (como, por exemplo, o direito à privacidade) e deve ainda procurar se colocar no lugar do outro e questionar-se constantemente quanto ao conteúdo que produz (como num caso da cobertura de tragédias). Por exemplo, não seria correto que o fotógrafo, diante de um acidente, buscasse socorro? Mas não seria relevante que registrasse as conseqüências da imprudência no trânsito, visando o alerta à comunidade? Estas são questões éticas que constantemente cruzam a prática diária do fotojornalismo, sobre as quais os fotógrafos devem refletir e decidir. E quem melhor para responder a estas questões senão os próprios profissionais?

### **3.1 Com a palavra o repórter fotográfico**

Durante o processo de pesquisa para realização do presente trabalho, foram enviados por e-mail questionários para a equipe de fotojornalistas de um dos principais jornais locais de Juiz de Fora – o Tribuna de Minas. O objetivo era, através das respostas, observar os conceitos pessoais de cada fotógrafo, quanto a sua profissão, prática e conduta. Somente dois profissionais retornaram com os questionários respondidos e, mesmo se tratando de um número pequeno de amostras, o conteúdo das entrevistas nos permite destacar alguns apontamentos pertinentes a este estudo.

Quando questionado sobre as possibilidades profissionais no campo do fotojornalismo, Fernando Priamo destaca o poder da fotografia em levar a informação a qualquer pessoa, independente de classe social, etnia, crença, etc. Já Marcelo Ribeiro vai mais fundo na questão, afirmando que as possibilidades são infinitas. “Um exemplo recente foi a fotografia de uma manifestante sendo agredida por um policial com spray de pimenta. A foto rodou o mundo por meio da imprensa propriamente dita e das mídias sociais, e se tornou símbolo dos excessos da polícia.” Segundo ele, o impacto gerado pela imagem pode ter sido



fundamental para uma série de mudanças sociais, na medida que expandiu as discussões acerca do evento.

Por outro lado, Ribeiro coloca que os limites que devem ser impostos à prática do fotojornalismo são tênues, definidos, entre outros fatores, especialmente i) pela formação e postura do próprio profissional e ii) pela linha de trabalho do veículo de comunicação para o qual ele trabalha. “Já estive cobrindo uma tragédia em que a “agressividade” de um fotojornalista de um grande jornal me incomodou um pouco. Eu estava lá, fiz meu trabalho tão bem quanto ele, mas a minha formação e o estilo do jornal onde trabalho me levaram a adotar uma postura mais respeitosa em relação aos envolvidos. Até onde se pode ir para se obter uma boa imagem? É uma questão bastante complexa.” (RIBEIRO, 2013)

Priamo, por sua vez, coloca que o principal compromisso do fotógrafo é com os direitos do ser humano e a honestidade nas informações apuradas. Ele, que trabalha há 14 anos como fotógrafo de imprensa, acredita que o fotojornalismo é uma fonte clara e objetiva de informação, em que a fotografia é um fragmento escolhido pelo fotojornalista para transmitir o fato. Nas palavras de Priamo, “o fotojornalismo é a mais recente versão da mais antiga forma de comunicação, que não conhece barreiras linguísticas ou geográficas de nenhuma classe”. Ribeiro destaca, ainda, a capacidade do fotojornalismo de condensar toda uma história ou um sentimento – meta que dificilmente é alcançada por outros meios. “Algumas fotos acabam virando ícones da própria história.”

Além disso, ambos fotógrafos destacam a importância da formação acadêmica, uma vez que ela proporciona o conhecimento técnico e a formação humana que consideram necessários à profissão de fotojornalista. Segundo Ribeiro o que diferencia o trabalho do fotojornalista e o faz destacar-se nesse oceano de imagens a que temos acesso, hoje em dia, é justamente o olhar do fotógrafo e, portanto, a formação acadêmica seria um caminho para enriquecê-lo, ampliando sua gama de conhecimento e, conseqüentemente, suas possibilidades profissionais. Porém ele não considera que a formação acadêmica seja um fator determinante. “Trabalho com alguns fotógrafos que não frequentaram nenhuma faculdade, mas conseguiram, por meio de diferentes experiências, desenvolver um olhar diferenciado e uma sensibilidade única para o fotojornalismo”.

Sobre este tema, Lima (1989) coloca que a necessidade da imprensa em usar a fotografia precedeu qualquer legalização da profissão de fotógrafo e, portanto, construiu-se uma cultura limitadora em que o repórter fotográfico restringe-se ao nível técnico. Porém, como destacado pelos fotógrafos entrevistados, o repórter fotográfico é também jornalista e com ele divide as responsabilidades e éticas profissionais.

Tomamos então o exemplo do *paparazzo* e sua conduta aos olhos dos fotógrafos de imprensa. Ribeiro considera que o interesse do público no mundo das celebridades representa uma grande demanda para este tipo de conteúdo e, por conseqüência, para o trabalho do *paparazzo*. Estes, portanto, cumprem a função de fornecer este conteúdo para a indústria do entretenimento. Priamo, por sua vez, apresenta um olhar mais rigoroso, ao considerar os *paparazzi* como “fotógrafos que fazem de tudo por um click “contraventor””. Ele considera que o trabalho deste profissional seria exclusivamente pautado no lucro, em detrimento da ética profissional.

O que podemos concluir é que estes fotógrafos de imprensa reconhecem que a questão ética que envolve o fotojornalismo é complexa, admitem as dificuldades em se definir e delimitar o fotojornalismo e, no entanto, diante do seu conhecimento prático, teórico e, sobretudo, ético, acreditam que fotojornalistas e *paparazzi* ocupam nichos profissionais diferentes, com características distintas.

### **3.2 Manipulação do evento – jornalista agente**

Conceitos éticos mudam com o tempo, basta observar a história do fotojornalismo: as fotografias já eram tratadas nos laboratórios de revelação analógica. Reenquadramento, aplicação de contraste, dissimulação de objetos e pessoas são artifícios explorados desde a fotografia em preto e branco. Então, o que mudou?

A fotografia analógica se difere da fotografia digital quanto a sua realidade física – a primeira é ‘análoga’ à luz que lhe dá origem, a outra é codificada, subdividida em células que funcionam em códigos. A fotografia digital é, portanto, facilmente manipulável. Mais do que isso, a manipulação é de difícil, senão impossível, detecção e nisto reside o problema: o observador que não tenha presenciado o fato retratado e que não seja informado da manipulação, jamais será capaz de identificá-la e estará submetido às linhas editoriais da publicação que veicular esta imagem, sem nem que disso se dê conta. A manipulação da imagem, processada nos computadores, permite que a imprensa minta através da fotografia. Por outro lado, a tecnologia oferece qualidade e contribui diariamente na atividade dos fotojornalistas, acelerando os processos e, dela, o fotógrafo já não pode mais abrir mão. Informar ao leitor sobre qualquer tipo de manipulação realizada na imagem exposta passa a ser, portanto, uma questão ética. Trata-se da credibilidade do profissional que é colocada à prova.

Mas o fato é que a fotografia de imprensa é um fragmento, uma peça da notícia, que está sujeita aos outros meios, e deve encaixar perfeitamente no contexto para que cumpra seu objetivo final de informar. Portanto raramente uma fotografia chega ao veículo impresso em seu formato original: ela passa pela edição (reenquadramento, contraste) a fim de destacar o foco da notícia, excluir elementos que possam interferir na clareza da mensagem e ser melhor incorporada à página, em conjunto com o texto.

Além disso, a fotografia de imprensa é, ainda, o resultado de inúmeras intervenções – do próprio fotógrafo, seus editores, os redatores – e este processo se inicia na relação do próprio fotógrafo com o objeto fotografado: o fotógrafo não pode ser um expectador passivo dos acontecimentos, mas não deve se envolver emocionalmente com o acontecimento. “Numa reportagem fotográfica, o fotógrafo está ali para “roubar” a cena, perpetuá-la e ele é sempre um intruso. Ele é sempre externo ao fato.” (LIMA, 1989, p.40).

Kobré (2011) defende, por sua vez, que a saída para tomar uma decisão ética é saber distinguir o papel profissional que determinada situação exige, o que ele chama de *continuum* de controle – que vai da estrita não intervenção à completa manipulação. Cabe ao fotógrafo interpretar a pauta e medir até que ponto deve compor um cenário agradável e narrativo, ou concluir que a realidade é suficiente, refletindo até que ponto estaria confortável revelando ao leitor como a fotografia fora obtida.

### **3.3 Limites profissionais – privacidade**

No que diz respeito à privacidade, o “Reporters Committee for Freedom of the Press” (apud SOUSA, 2004) aponta que, a fim de evitar a invasão da intimidade alheia, o fotógrafo deve evitar a intrusão injustificada, a revelação pública de fatos privados, a exposição pública do indivíduo sob falsas alegações e a apropriação da imagem sem consentimento, para fins comerciais.

Kobré (2011) coloca ainda que, apesar de o fotógrafo não necessitar da permissão para fotografar alguém ou alguma ação em locais públicos, quando falamos sobre privacidade, falamos sobre o direito do indivíduo de ser deixado sozinho, direito este que é infringido quando, entre outras ocasiões, o fotógrafo registra momentos verdadeiros, porém constrangedores ou faz alguém parecer mal, injustamente. E seria esta a condição em que se envolvem muitas vezes os profissionais *paparazzi*.

## 4 APRESENTAÇÃO: O PAPARAZZO

O *paparazzo* é um profissional que nasce no contexto do pós-guerra, na década de 1950. Naquela época, o campo do fotojornalismo se expande e surgem novos tipos de publicações, entre elas a imprensa cor-de-rosa - que explora o ‘mundo dos sonhos’ - e a imprensa de escândalos. Neste período, o conteúdo fotojornalístico sofria uma certa banalização social, vítima da descrença no seu modelo de produção a nível industrial (SOUSA, 1998). E é dentro deste universo que a conduta do fotojornalista fica intimamente ligada à cobertura do que é privado.

### 4.1 Prática e conduta: *paparazzi* x fotojornalistas

Os *paparazzi* usam a técnica fotográfica para exercer seu trabalho, registrando e expondo a vida pessoal e privada daqueles que são objetos de interesse público, tais como celebridades e personalidades. Estes fotógrafos selecionam seu conteúdo, visando as preferências dos leitores. O público busca o que o *paparazzo* oferece e toma o que vê como referência comportamental – um estilo de se vestir, um gosto musical, um restaurante bem freqüentado.

Como já colocado, Lima (1989) considera a fotografia funcional como aquela que registra a notícia. Neste contexto, se analisarmos a profissão dos *paparazzi*, observamos que esses profissionais trabalham com a fotografia na imprensa, ainda que fujam da função social inerente ao fotojornalismo. O autor ainda aponta que a função do fotógrafo de imprensa não é criar, nem gerar influências, mas apenas ilustrar um fato. O *paparazzo*, por sua vez, não pode fugir de sua condição de observador, que seleciona o conteúdo que fotografa, baseando-se no desejo de influenciar.

Já Martins (2008) vê o *paparazzo* como invasor, um *voyeur* que sente orgulho em registrar o difícil objeto de interesse do público, que luta para proteger sua privacidade. Ao fotografar o alheio, este fotógrafo capta, na verdade, seu ego e a fotografia passa a ser o reflexo da mente do fotógrafo. Neste sentido, Ferreira (2013) nos sugere ainda que, uma vez

não reconhecidas, isto é, não oficiais, as fotografias não tem valor de realidade, uma vez que não sustentam o testemunho.

Martin Keene (1995) afirma que a imprensa está mais vasta e os assuntos publicados são atualmente submetidos à linha editorial do jornal e aos interesses dos leitores. Por exemplo, um tipo específico de imprensa manifesta o interesse por notícias que registrem a vida pessoal das celebridades que, no entanto, não seria um conteúdo pertinente a um jornal de economia. Portanto, se são amplas as linhas que delimitam a função do jornalista fotográfico, seria, afinal, imprudente dizer que um *paparazzo* cumpre a função de fotógrafo de imprensa?

Keene (1995) aponta a atividade dos *paparazzi* como excesso, fazendo referência ao já citado caso da família real na Inglaterra e, em especial, da princesa Diana. “Havia uma tentativa de exploração da vida sentimental de alguns membros da família real, com a utilização de fotografias não autorizadas de *paparazzi* [...]” (KEENE, 1995, p. 145). No que diz respeito à ética profissional, Keene (1995) assume que as regras são diferentes de publicação para publicação e questiona se seria correto captar momentos da vida privada das celebridades, mas afirma que “Há alguma ironia no facto de o público desaprovar muitas vezes a forma como algum material é obtido, mas esteja ansioso por vê-lo.” (KEENE, 1995, p. 145).

Quando um leitor compra uma publicação ou acessa uma página online com frequência, ele, em geral, sabe o que esperar do conteúdo. Redatores e editores de veículos de comunicação, por sua vez, sabem o que produzir para atender ao seu público. É uma relação implícita. É o que Patrick Charaudeau (2006) chama de contrato de comunicação. Isso significa que, quando procuramos sites e revistas que falam sobre a vida pessoal e privada de artistas e celebridades, estamos também aprovando e considerando o trabalho do *paparazzo* responsável pelo registro.

Kobré (2011), por sua vez, coloca que tanto fotojornalistas como *paparazzi* utilizam do mesmo equipamento técnico e, com frequência, seu trabalho é impresso nas mesmas publicações. Ele afirma ainda que estes profissionais, aliás, cobrem, em geral, as mesmas celebridades. Porém, a diferença entre esses profissionais está na finalidade do seu trabalho: enquanto fotojornalistas tem por finalidade informar, *paparazzi* entretém o público; enquanto fotojornalistas registram um fato para que os leitores possam ver o que não lhes foi possível presenciar, os *paparazzi* satisfazem a curiosidade sobre a vida privada dos famosos. “[...]poucos fotojornalistas passam a vida perseguindo uma estrela de Hollywood ou uma

figura internacional glamorosa na esperança de registrar um momento íntimo ou obscuro.” (KOBRE, 2011, p.362).

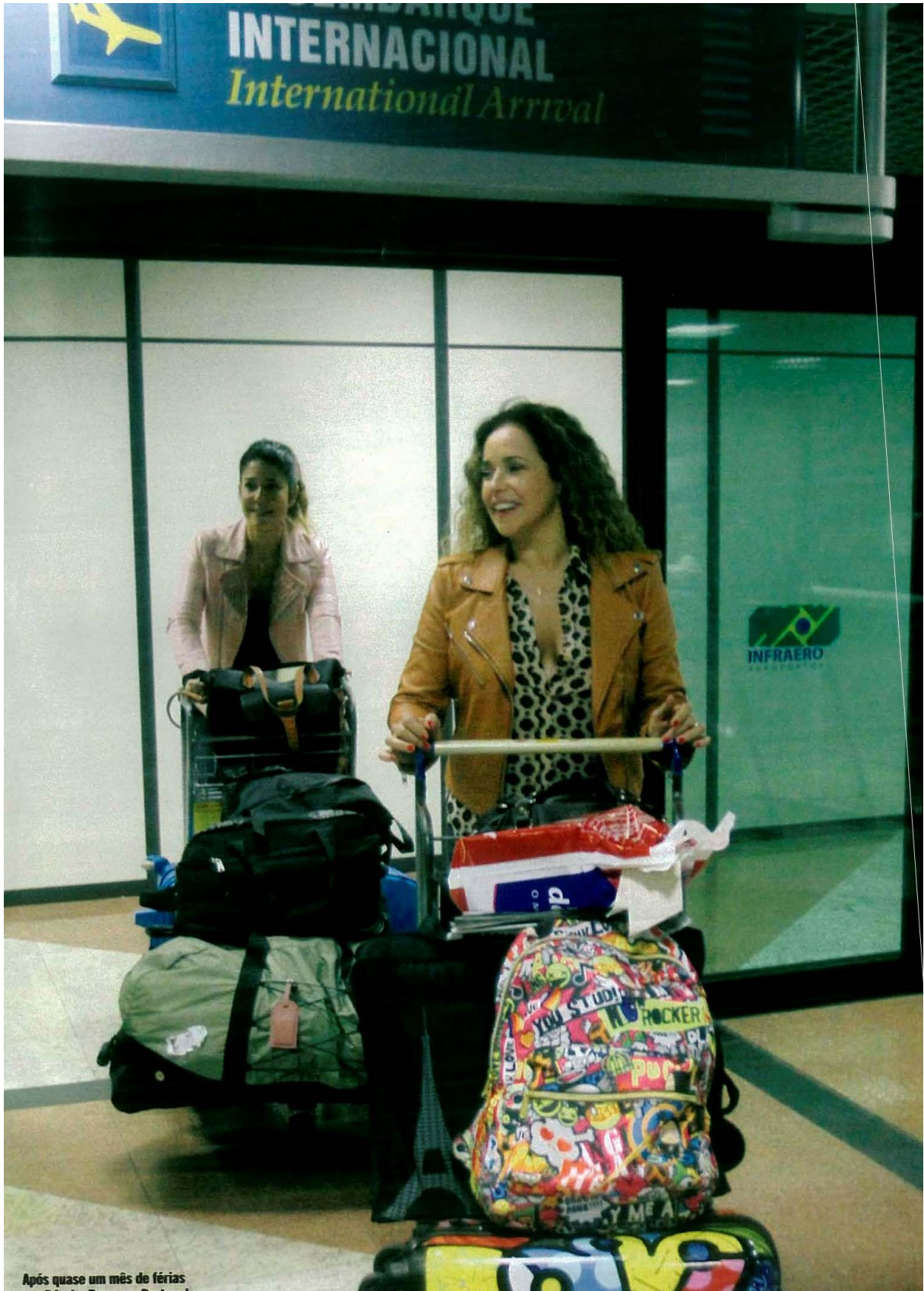
## 4.2 Apresentação de casos

Como colocado anteriormente, o *paparazzo* dedica-se profissionalmente a registrar a vida daqueles que são objetos de interesse público, tais como celebridades e personalidades. Mas por que as funções destes profissionais e as dos fotógrafos de redação se confundem? Existe aí uma interseção: por um lado, os *paparazzi* são responsáveis pela cobertura de eventos e atividades oficiais dos personagens, mas, por outro, são, igualmente, aqueles que expõem o lado pessoal e privado da vida alheia.

Estes profissionais são, ainda, parte de um dos desmembramentos do campo do fotojornalismo. Como já colocado, em certo ponto da história do jornalismo impresso, a fotografia deixava de ser um acessório ilustrativo para adquirir valor de conteúdo, tão importante quanto o texto escrito. Valorizava-se ainda a exclusividade desse material. Mais tarde, também a qualidade do equipamento permitiu ao fotógrafo realizar não só uma, mas múltiplas fotos, captando os personagens em momentos espontâneos, instantaneamente. Estas condições são, inclusive, essenciais à atividade dos *paparazzo*.

Então, para o estudo da atividade deste profissional, foi realizada a análise de quatro edições da revista ‘Contigo’, publicadas durante o mês de abril de 2013. Constatou-se uma predominância das ‘fotos de *paparazzi*’ na editoria ‘Notícias da Semana’, que concentra variadas notas sobre as celebridades. Neste trabalho consideramos como ‘fotos de *paparazzi*’ aquelas que geram a notícia, isto é, que antecedem a apuração do fato. Um exemplo seria um flagrante de determinada celebridade passeando com seu novo cão ou namorado – nada se sabia sobre o fato ou interessava, porém, uma vez registrado pelo *paparazzo*, a notícia passa a existir.

Isto se evidencia, por exemplo, na imagem de Daniela Mercury (Foto 02) chegando ao aeroporto de Salvador, acompanhada da jornalista Malu Verçosa. A cantora, tendo então, recentemente, assumido seu relacionamento com Verçosa, passou a ser objeto de forte interesse dos *paparazzi*, motivados pela curiosidade do público e pelo retorno comercial que a notícia proporcionava. A artista estava tão em evidência no período que a pauta rendeu a capa da publicação e uma reportagem de nove páginas que contava a história do casal.



Após quase um mês de férias  
em Búzios, França e Portugal

Foto 02: De Adenilson Nunes. A cantora Daniela Mercury é flagrada chegando ao aeroporto de Salvador acompanhada de sua atual esposa, a jornalista Malu Verçosa.

Por sua natureza, estas fotos ocorrem, frequentemente, ao acaso e o personagem fotografado não costuma posar para a foto, sendo a fotografia um registro natural, isto é, espontâneo, da vida desta pessoa. A partir disso podemos justificar o fetiche dos leitores que buscam por este conteúdo, ao admitirmos a mitificação da celebridade que, ao ser flagrada em sua privacidade, se despe da ‘imagem pública’, carregada de significado, e se mostra como verdadeiramente é. Isso inspira uma projeção do leitor e aproxima a pessoa comum dos seus ídolos, que não mais se comprometem com uma determinada conduta e passam a ser somente pessoas regulares.

Este caso é muito bem representado pela imagem (Foto 03) da modelo e apresentadora Heidi Klum saindo do mar acompanhada de seu filho, depois de passar por uma situação crítica, em que uma “onda gigante arrastou um de seus quatro filhos, Henry, 7, e duas babás, mar adentro”. A modelo, uma celebridade, é vítima de um evento inesperado e isso é objeto de interesse e provoca a empatia dos leitores, que se identificam não com a figura pública, mas com o ser humano.



Foto 03: De *The Grosby Group*. A modelo e empresária Heidi Klum foi fotografada enquanto tirava seu filho, Henry do mar, após o menino ter sido carregado mar adentro por uma grande onda, na praia de Oahu, no Havai.



Em outros casos, a relação entre a foto e o nascimento da notícia se confunde. Quando uma celebridade é flagrada no Brasil, por exemplo, o fato por si só pode ser relevante para certo público, mas o registro fotográfico é igualmente essencial para a notícia, sendo, possivelmente, a origem da pauta – como é o caso do ‘flagrante’ que registra a modelo e empresária Gisele Bündchen acompanhada de sua família durante suas férias na Costa Rica (Foto 04), ou a visita do estilista Marc Jacobs ao Brasil (Foto 05). Em ambos os casos o conteúdo fotográfico guiou a apuração e angulação da matéria publicada.



Foto 04: De *Splash News*. A modelo e empresária Gisele Bündchen foi fotografada durante suas férias na Costa Rica, em companhia do marido – o também famoso jogador de futebol americano, Tom Brady – e os filhos do casal.

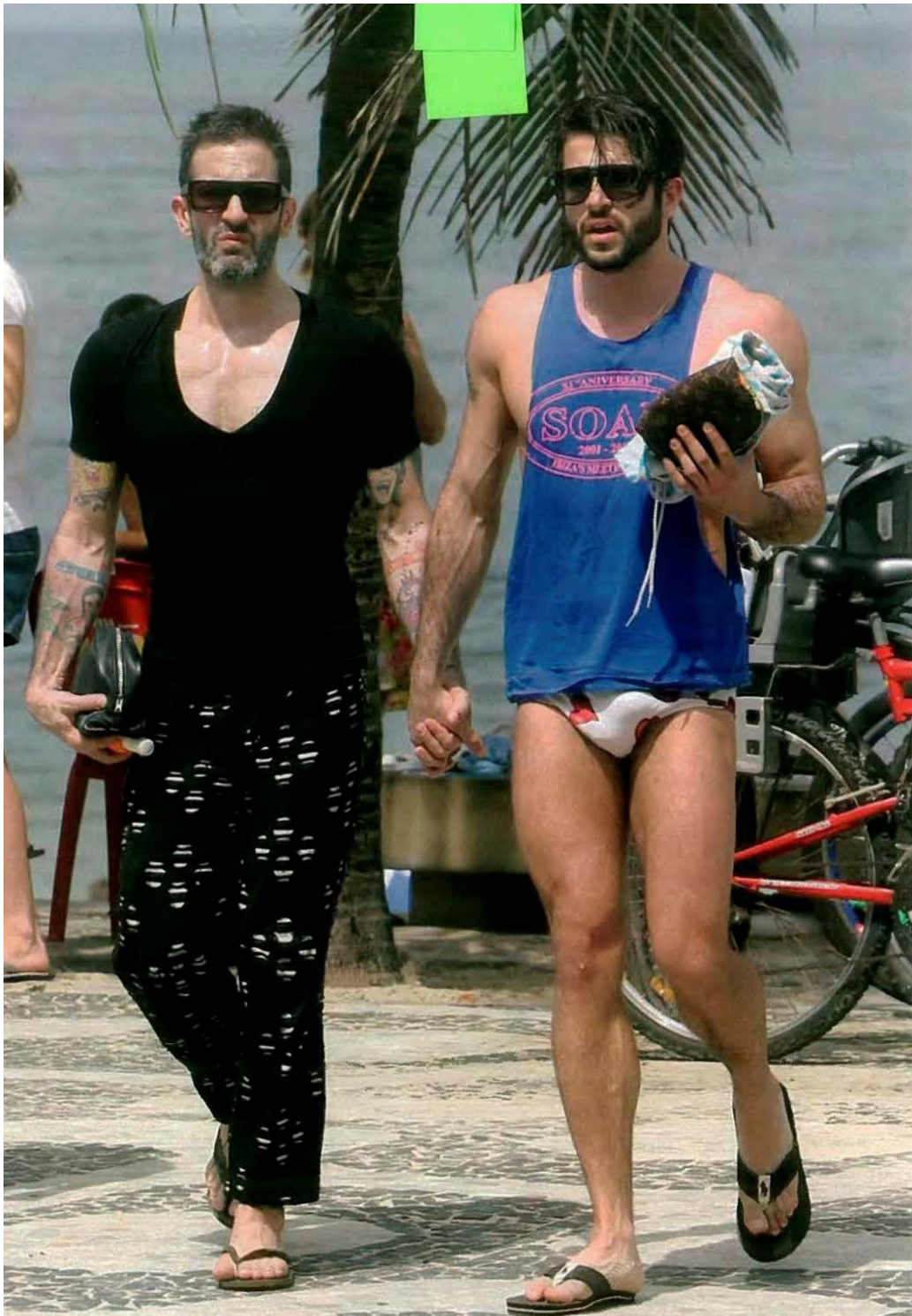


Foto 05: De Marcio Honorato/Honopix. O estilista Marc Jacobs passa seu 50º aniversário no Rio de Janeiro e é fotografado na praia de Ipanema acompanhado do namorado Harry Louis.

Além disso, a presença de personalidades em determinada ocasião pode imprimir importância a um evento que, só a partir de então, vira notícia. Este caso flerta com a inversão de valores, onde determinado fato tem seu fator noticioso condicionado à presença da celebridade. Este seria o caso da passeata organizada no Rio de Janeiro em protesto pela

morte de um ciclista. O caso, que poderia receber pouca ou nenhuma atenção da imprensa, atingiu as páginas da revista Contigo devido a presença dos atores e apresentadores Rodrigo Hilbert e Fernanda Lima (Foto 06).

## MOVIMENTO PELA VIDA

*Amigos pedalam em protesto por morte de ciclista*



A manifestação tem como característica o posicionamento de uma bicicleta pintada de branco onde ocorreu o acidente

Os atores Rodrigo Hilbert, 32 anos, e Fernanda Lima, 35, participaram na manhã de domingo (7) do Movimento Ghost Bikers em protesto pela morte de Gisela Matta, 36, que trabalhava como produtora do programa *Amor & Sexo*, da Rede Globo. Gisela foi atropelada no domingo (31) por um ônibus quando passava de bicicleta pelo cruzamento das ruas General San Martin e Bartolomeu Mitre, no Rio de Janeiro. Levada com vida para o Hospital Miguel Couto, ela foi internada na UTI com politraumatismo, mas não resistiu aos ferimentos e faleceu na segunda-feira (1º).

Fernanda Lima foi na garupa do marido carregando uma roda pintada de branco, parte da bicicleta pendurada no poste da esquina onde foi o acidente. O diretor Ricardo Waddington, 52, também participou do protesto.

O motorista Benedito Rocha Silva depôs na 14ª DP e alegou que, quando o sinal abriu, ele virou à direita e ouviu um barulho vindo da parte de trás do ônibus, contrariando a família da vítima, que afirma que ela estava na faixa de pedestres quando foi atropelada.

FOTOS: MARCELO CARNAVAL

Por BIANCA PORTUGAL

Foto 06: De Marcelo Carnaval. Os atores e apresentadores Rodrigo Hilbert e Fernanda Lima participam de uma passeata no Rio de Janeiro. O envolvimento das celebridades chama a atenção para o evento.

É comum ainda que, neste nicho da imprensa que contempla a vida das celebridades, a interpretação das imagens feitas pelo *paparazzo* leve os repórteres a pistas que instigam o faro jornalístico, levando à apuração de um indício. Como no caso da matéria especial – que foi destaque da capa, na edição em que foi veiculada – sobre a separação da atriz Deborah Secco e do jogador de futebol Roger Flores, a quarta edição analisada da *Contigo*. O casal foi ‘flagrado’ separado em vários momentos (Foto 07), registrados pelos *paparazzi*, o que levantou suspeitas sobre um possível rompimento, que levou a apuração do fato, posteriormente confirmado.

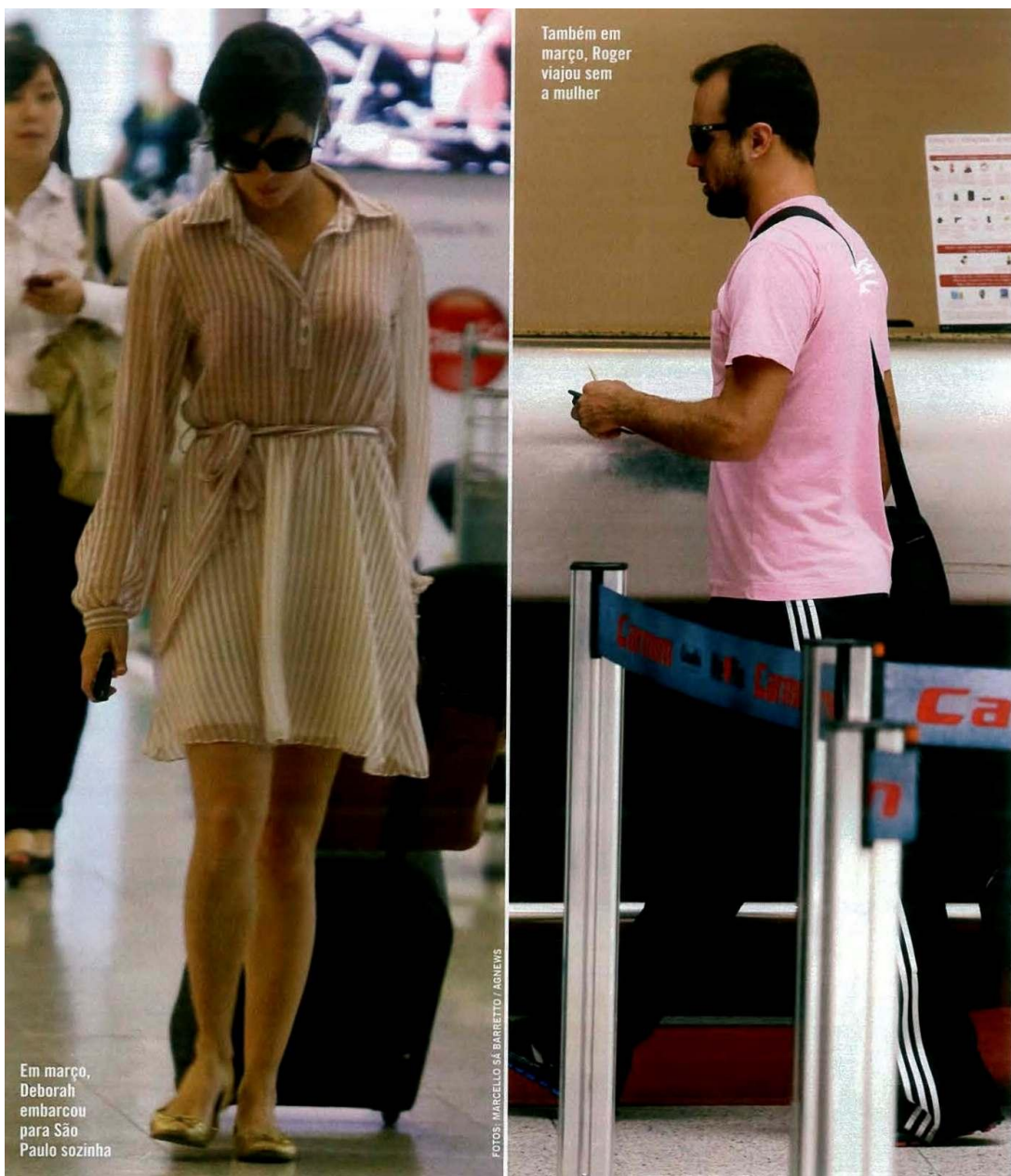


Foto 07: De Marcello Sá Barretto. A atriz Deborah Secco e o jogador de futebol Roger Flores são fotografados sozinhos no aeroporto, em momentos diferentes. O registro fortaleceu os rumores de que o casal estava passando por uma crise no casamento.

Durante a análise destas edições da revista *Contigo* foi possível notar ainda que o interesse pela realeza e seu modo de vida continua – como já citado anteriormente quanto ao caso da princesa Diana –, evidenciado, em especial, por duas matérias: a primeira, de seis páginas, sobre a atual rainha consorte da Holanda, a argentina Máxima Zorreguieta. Entre o conteúdo fotográfico, uma série de imagens que ilustram o estilo de se vestir da rainha (Foto 08).

A segunda trata-se de uma matéria sobre a duquesa de Cambridge e esposa do príncipe William, Kate Middleton, que compareceu a um evento oficial. A imagem (Foto 09) que ilustra a notícia dá destaque para a sua evidente gravidez em detrimento do valor noticioso do evento de que participava – um exemplo sobre como a celebridade e sua vida privada domina o conteúdo da imprensa cor-de-rosa e a imprensa de escândalos, evidenciando uma inversão de valores quanto ao objetivo do conteúdo fotojornalístico.



Foto 08: De *Startraks*, *Royal Press Europe* e *Look Press Agency*. A atual rainha consorte da Holanda, a argentina Máxima Zorreguieta aparece em uma série de imagens que ilustram seu estilo de se vestir.



Foto 09: De *Getty Images*. A duquesa de Cambridge e esposa do príncipe William, Kate Middleton, comparece a um evento oficial no Castelo de Windsor.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo nos permite dizer que o ‘fazer’ fotojornalístico é pautado na constante busca do fotógrafo em dar sentido ao mundo e que a fotografia é uma ferramenta eficaz para extrair do caos o fato relevante, levando o leitor a viver a notícia. O fotojornalismo é, então, o registro do imediato e inesperado, do factual, e o fotojornalista é aquele que descreve e narra através da fotografia (LIMA, 1989). Além disso, cabe ao fotojornalista refletir sobre como e em que nível explorar seus temas, na busca constante pela justificativa editorial. Os fotojornalistas devem por compromisso ético agir com responsabilidade, abordando todos os aspectos do acontecimento.

Estas inferências contribuem para compreensão da história do fotojornalismo e abrem um caminho para o aprofundamento das discussões quanto a ética dentro deste campo de atuação, introduzindo questionamentos quanto a formação destes profissionais, sendo este último um dos pontos levantados pelo trabalho.

Neste sentido, podemos considerar a formação acadêmica como um caminho para enriquecer o trabalho desempenhado pelo fotógrafo, como um meio de se destacar no campo profissional, mas, por outro lado, os próprios profissionais que trabalham na área não vêem a formação acadêmica como um pré requisito para um bom desempenho, sendo que consideram que a sensibilidade para se desenvolver no fotojornalismo pode ser alcançada por meio de diferentes experiências.

Esse tema poderia ser melhor explorado em outro trabalho, uma vez que é preciso vencer esta cultura limitadora, construída nas redações, de que o repórter fotográfico se restringe ao nível técnico – cultura esta muitas vezes fortalecida pelo mito do instinto ou faro jornalístico, quase como se o fotógrafo fosse predestinado ao fotojornalismo. Na verdade o repórter fotográfico é também um jornalista e com ele divide as responsabilidades e éticas profissionais. Isto se evidencia na inclusão do repórter fotográfico no Decreto-Lei 972/69, que rege a profissão de jornalista. Sendo assim, a prática profissional dos repórteres fotográficos é formalizada e regulamentada.

No que tange ao fotojornalismo, este estudo aponta ainda que, apesar de fotojornalistas e *paparazzi* serem consequências dos desmembramentos do mesmo campo profissional, eles desempenham funções e papéis distintos. Assim como colocado pelo fotógrafo Marcelo Ribeiro, o primeiro se dedica a função de informar – condensar um acontecimento relevante em uma imagem, reconstruir o fato aos olhos dos leitores – e para tal o fotojornalista segue uma série de regras e obedece a padrões editoriais que o guiam no campo. Os *paparazzi*, por sua vez, se dedicam à produção de conteúdo que alimenta a indústria do entretenimento, sendo que não desempenha uma função social através do seu trabalho, isto é, sua narrativa em geral não busca instruir ou formar seus leitores.

Contudo, as diferenças que afastam estes profissionais não estão somente relacionadas ao conteúdo que ambos produzem, mas também à sua conduta. E esta diferença é muito bem representada por Kobre (2011), ao comparar o proceder dos fotógrafos de imprensa e dos *paparazzi* em relação à Diana, Princesa de Gales.



Foto 10: De Pete Souza, *Reagan Library Collection*. O fotógrafo da Casa Branca registra o momento em que Diana, Princesa de Gales, dança com John Travolta.

A imagem (Foto 10) mostra Diana dançando com John Travolta em um evento na Casa Branca. Na ocasião, o fotógrafo recebeu permissão para fazer o registro. Por outro lado, os *paparazzi* fotografaram a princesa em diversos outros momentos, públicos ou privados, sem sua autorização.



É possível dizer, então, que os limites que definem o campo do fotojornalismo são, em muitos níveis, estabelecidos pela formação e postura ética do próprio profissional, e também pela linha editorial do veículo à que o fotógrafo submete seu trabalho – isto porque, como já foi colocado, a fotografia de imprensa está sujeita a inúmeras intervenções editoriais até atingir seu objetivo final.

Apesar de este estudo tratar das questões éticas e conceitos do campo da comunicação que envolvem a prática do fotojornalismo, aplicado ao contexto profissional dos *paparazzi*, diversas questões ainda pendem de aprofundamento, como, por exemplo, a posição dos próprios profissionais *paparazzi* quanto à sua prática e campo de atuação. No projeto que deu origem ao presente trabalho estava previsto um questionário para estes profissionais, assim como os que foram respondidos pelos profissionais da Tribuna de Minas. Agências de *paparazzi* foram contatadas e questionários foram encaminhados, porém não houve resposta. Fica aqui uma lacuna a ser preenchida, que abre oportunidades para novos trabalhos de apuração.

## REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA ÍNTIMA DE UMA PAIXÃO.** Revista Contigo, 11 de Abril de 2013, edição 1960. São Paulo: Editora Abril
- ACABOU.** Revista Contigo, 25 de Abril de 2013, edição 1962. São Paulo: Editora Abril
- CABALLO ARDILA, Diego (Coord). Fotoperiodismo y Edición.** Madrid: Universitas, S.A., 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das Mídias.** São Paulo: Contexto, 2006
- COMESAÑA Press Photographs.** Erich Salomon – Photo Gallery. Disponível em: < [http://www.comesana.com/english/salomon\\_gallery.php?pag=1](http://www.comesana.com/english/salomon_gallery.php?pag=1)>. Acesso em: 25.jan.2014.
- DECRETO-LEI 972/69.** Dispõe sobre o exercício da profissão de jornalista. Disponível em: < <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/103553/decreto-lei-972-69>>. Acesso em: 19.fev.2014
- ENFIM, A BARRIGA!.** Revista Contigo, 25 de Abril de 2013, edição 1962. São Paulo: Editora Abril
- FÉRIAS NO BRASIL.** Revista Contigo, 11 de Abril de 2013, edição 1960. São Paulo: Editora Abril
- FERREIRA, Jorge Carlos Felz. Narrar a Guerra – produção de sentido no fotojornalismo.** Tese de Doutorado. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2013.
- KEENE, Martin. Fotojornalismo – guia profissional.** Lisboa: Dinalivro, 1995.
- KOBRÉ, Kenneth. Fotojornalismo – uma abordagem profissional.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- LIMA, Ivan. Fotojornalismo Brasileiro – realidade e linguagem.** Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.
- MARQUES DE MELO, José. Estudos de jornalismo comparado.** Biblioteca Pioneira da Arte e Comunicação. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972.
- MARTINS, José de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.
- MOVIMENTO PELA VIDA.** Revista Contigo, 11 de Abril de 2013, edição 1960. São Paulo: Editora Abril
- PÂNICO NO HAVAÍ.** Revista Contigo, 11 de Abril de 2013, edição 1960. São Paulo: Editora Abril
- PRIAMO, Fernando. Questionário – “O paparazzo...fotógrafo de redação”.** Juiz de Fora: 2013

**QUE COISA MAIS LINDA!**. Revista Contigo, 04 de Abril de 2013, edição 1959. São Paulo: Editora Abril

**RAINHA MÁXIMA**. Revista Contigo, 18 de Abril de 2013, edição 1961. São Paulo: Editora Abril

**REVISTA CONTIGO**. São Paulo: Editora Abril, 2013.

RIBEIRO, Marcelo Jorge Pereira. **Questionário** – “O paparazzo...fotógrafo de redação”. Juiz de Fora: 2013

ROCHA, Nuno Miguel Claro da. **O papel dos paparazzi no fotojornalismo** – um estudo sobre as consequências do caso da morte da princesa Diana. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Covilhã: BOCC, 1998. Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia\\_fotojorn1.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html)>. Acesso em: 20.fev.2013.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Chapecó (SC): Grifos, 2000.

\_\_\_\_\_. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e á linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

## 7. APÊNDICE

### QUESTIONÁRIO ENCAMINHADO PARA EQUIPE DE FOTÓGRAFOS DO JORNAL TRIBUNA DE MINAS

#### **O paparazzo sob a ótica do fotojornalismo: uma análise histórica da atividade do fotógrafo de redação**

Questionário – Muitos fotógrafos se dizem fotojornalistas e, no entanto, não existe uma unidade que delimite as características desta função profissional. O que é um fotojornalista e a que ele se dedica? Qual é sua missão?

Se considerarmos a evolução dessa função profissional no mundo, fica ainda mais complexo defini-la. Jorge Pedro Sousa (1998), por exemplo, afirma que a história do fotojornalismo não é única ou linear e, por isso, existe uma dificuldade de estabelecer conceitos para o tema.

Este questionário é parte da pesquisa acerca do fotojornalismo e seus profissionais, entre eles os fotógrafos de imprensa e os *paparazzi*. Ele pretende incentivar a reflexão sobre a prática fotojornalística através de questões direcionadas, a fim de determinar conceitos pessoais que possam sugerir os domínios e interseções entre as diferentes e múltiplas funções dos fotógrafos.

Questões:
1. Nome completo e idade.
2. Quando se fala em fotojornalismo, o que vem a sua mente, isto é, como você definiria a profissão?

<p>3. Na sua opinião, quais são as possibilidades e os limites na prática do fotojornalismo? Por favor, explique.</p>
<p>4. Há quanto tempo trabalha com fotojornalismo?</p>
<p>5. Como entrou na profissão?</p>
<p>6. Possui formação de nível superior na área em que atua? ( ) sim ( ) não</p>
<p>7. Acredita que a formação acadêmica é importante para profissão de fotojornalista? Por favor, explique.</p>
<p>8. Você está familiarizado com o termo <i>paparazzi</i>? ( ) sim ( ) não</p>
<p>9. Se sim, como definiria essa atividade?</p>
<p>10. Você considera o <i>paparazzo</i> um fotojornalista? ( ) sim ( ) não Por quê?</p>

11. Qual a sua opinião sobre a prática dos *paparazzi*?

## 7.1 APÊNDICE II

### QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR FERNANDO PRIAMO, MEMBRO DA EQUIPE DE FOTÓGRAFOS DO JORNAL TRIBUNA DE MINAS

#### **O paparazzo sob a ótica do fotojornalismo: uma análise histórica da atividade do fotógrafo de redação**

Questionário – Muitos fotógrafos se dizem fotojornalistas e, no entanto, não existe uma unidade que delimite as características desta função profissional. O que é um fotojornalista e a que ele se dedica? Qual é sua missão?

Se considerarmos a evolução dessa função profissional no mundo, fica ainda mais complexo defini-la. Jorge Pedro Sousa (1998), por exemplo, afirma que a história do fotojornalismo não é única ou linear e, por isso, existe uma dificuldade de estabelecer conceitos para o tema.

Este questionário é parte da pesquisa acerca do fotojornalismo e seus profissionais, entre eles os fotógrafos de imprensa e os *paparazzi*. Ele pretende incentivar a reflexão sobre a prática fotojornalística através de questões direcionadas, a fim de determinar conceitos pessoais que possam sugerir os domínios e interseções entre as diferentes e múltiplas funções dos fotógrafos.

Questões:
<p>12. Nome completo e idade.</p> <p>-Fernando Priamo, 43 anos</p>
<p>13. Quando se fala em fotojornalismo, o que vem a sua mente, isto é, como você definiria a profissão?</p> <p>-O fotojornalismo é a mais recente versão da mais antiga forma de comunicação, que não conhece barreiras linguísticas ou geográficas de nenhuma classe, fato que, ao meu entender, é uma fonte clara e objetiva de informar, que é passada através de um fragmento escolhido pelo fotojornalista diante do fato.</p>

14. Na sua opinião, quais são as possibilidades e os limites na prática do fotojornalismo? Por favor, explique.

-Possibilidades: Poder levar a informação a qualquer pessoa, independente de classe social, etnia, crença, etc.

- Limites: respeitar o direito do ser humano e ser honesto nas suas informações.



## 7.2 APÊNDICE III

### QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR MARCELO RIBEIRO, MEMBRO DA EQUIPE DE FOTÓGRAFOS DO JORNAL TRIBUNA DE MINAS

#### O paparazzo sob a ótica do fotojornalismo: uma análise histórica da atividade do fotógrafo de redação

Questionário – Muitos fotógrafos se dizem fotojornalistas e, no entanto, não existe uma unidade que delimite as características desta função profissional. O que é um fotojornalista e a que ele se dedica? Qual é sua missão?

Se considerarmos a evolução dessa função profissional no mundo, fica ainda mais complexo defini-la. Jorge Pedro Sousa (1998), por exemplo, afirma que a história do fotojornalismo não é única ou linear e, por isso, existe uma dificuldade de estabelecer conceitos para o tema.

Este questionário é parte da pesquisa acerca do fotojornalismo e seus profissionais, entre eles os fotógrafos de imprensa e os *paparazzi*. Ele pretende incentivar a reflexão sobre a prática fotojornalística através de questões direcionadas, a fim de determinar conceitos pessoais que possam sugerir os domínios e interseções entre as diferentes e múltiplas funções dos fotógrafos.

Questões:
15. Nome completo e idade.  Marcelo Jorge Pereira Ribeiro, 32 anos.
16. Quando se fala em fotojornalismo, o que vem a sua mente, isto é, como você definiria a profissão?  Mais do que testemunhas oculares, a função do fotojornalista muitas vezes vai além do simples registro. O fotojornalismo é uma forma de linguagem única, com características próprias, entre elas a capacidade de impactar e condensar toda uma história ou um sentimento, dificilmente alcançada por outros meios. Algumas fotos acabam virando ícones da própria história. Como não pensar, por exemplo, nos horrores de uma guerra sem que se venha à mente a fotografia da menina vietnamita correndo nua, após um bombardeio, feita por Nick Ut. O surpreendente é que por meio do fotojornalismo esse mesmo tipo de horror pode ser encontrado de uma maneira completamente diferente, talvez mais poética, mas igualmente impactante, através da expressão nos olhos de Sharbat Gula, a famosa menina-afegã que teve os pais mortos durante a invasão soviética ao Afeganistão, na década de 1980, eternizada pelas lentes de Steve McCurry.

17. Na sua opinião, quais são as possibilidades e os limites na prática do fotojornalismo? Por favor, explique.

As possibilidades são infinitas. Um exemplo recente foi a fotografia de uma manifestante sendo agredida por um policial com spray de pimenta. A foto rodou o mundo por meio da imprensa propriamente dita e das mídias sociais, e se tornou símbolo dos excessos da polícia. O impacto gerado pela imagem gerou questionamentos e reações que podem ter sido fundamentais para uma série de mudanças. Quanto aos limites, eles são bem tênues, sendo definidos pela formação e postura do profissional, pela linha de trabalho do veículo de comunicação para o qual ele trabalha e por vários outros fatores. Já estive cobrindo uma tragédia em que a “agressividade” de um fotojornalista de um grande jornal me incomodou um pouco. Eu estava lá, fiz meu trabalho tão bem quanto ele, mas a minha formação e o estilo do jornal onde trabalho me levaram a adotar uma postura mais respeitosa em relação aos envolvidos. Até onde se pode ir para se obter uma boa imagem? É uma questão bastante complexa. Para quem quiser se aprofundar deixo como dicas a leitura do livro Bang-Bang Club, de Greg Marinovich e João Silva, que deu origem ao filme Fotógrafos de Guerra, e o documentário Abaixando a Máquina: ética e dor no fotojornalismo carioca.

18. Há quanto tempo trabalha com fotojornalismo?

Desde 2007.

19. Como entrou na profissão?

Sempre fui ligado à imagem, talvez por isso tenha escolhido o curso de comunicação. Quando você diz que faz o curso, as pessoas brincam "vai ser apresentador do Jornal Nacional", mas nunca pensei em mim na frente das câmeras...

Admirador do trabalho de profissionais como Sebastião Salgado, foi durante a disciplina Fotografia que tive certeza do caminho que queria seguir profissionalmente. Fui monitor da disciplina por 3 semestres. Não há muitas possibilidades na UFJF para o aluno se desenvolver nessa área. Mais tarde, consegui um estágio como fotógrafo num projeto do Centro de Pesquisas Sociais e trabalhei no arquivo de imagens da secretaria de comunicação da PJF. Neste último, tive o primeiro contato com fotógrafos profissionais.

Quando me formei em 2006, o alto custo dos equipamentos fotográficos fez com que eu deixasse o sonho de lado e passei a trabalhar como jornalista free lancer e cinegrafista em eventos sociais para uma empresa do ramo. Em setembro de 2007 recebi a notícia de que a Tribuna de Minas estava procurando um fotógrafo formado em comunicação para cobrir férias. Foi uma situação curiosa, havia pouquíssimas vagas para fotojornalistas na cidade, mas praticamente não havia quem atendesse a exigência do jornal (a situação não mudou muito nos últimos anos), de ser formado, com alguma experiência e possuir equipamento próprio. Arrisquei todas as fichas, fiz um empréstimo, fui a São Paulo e comprei câmera, flash, lente, etc, mesmo correndo o risco de não continuar como efetivo

O início foi complicado, mas graças a Deus tudo deu certo. Já se passaram 6 anos desde então. A Tribuna foi e é a minha escola. É a oportunidade de um aprendizado constante, por meio dos desafios do dia a dia que envolvem a profissão e da convivência direta com grandes fotógrafos.

20. Possui formação de nível superior na área em que atua?

( x ) sim ( ) não

21. Acredita que a formação acadêmica é importante para profissão de fotojornalista?  
Por favor, explique.

Sim. Acredito que todo conhecimento tem alguma influência na maneira como vemos o mundo, como analisamos e compreendemos as questões e situações com as quais nos deparamos. O fácil acesso à tecnologia, como celulares cada vez mais modernos, faz com que praticamente todo mundo fotografe. O que diferencia o trabalho do fotojornalista nesse oceano de imagens é justamente o olhar. E qualquer experiência que sirva para enriquecê-lo é importante. Mas não acredito que ela seja determinante. Trabalho com alguns fotógrafos que não frequentaram nenhuma faculdade, mas conseguiram, por meio de diferentes experiências, desenvolverem um olhar diferenciado e uma sensibilidade única para o fotojornalismo. No entanto, acredito que haja uma tendência para a concentração de funções relativas ao jornalismo em um mesmo profissional (repórteres que fotografem e filmem e fotojornalistas que sejam ao mesmo tempo cinegrafistas, com capacidade para escrever um bom texto). A formação acadêmica pode

facilitar esse processo.
22. Você esta familiarizado com o termo <i>paparazzi</i> ?  ( X ) sim ( ) não
23. Se sim, como definiria essa atividade?  Existe uma grande demanda por esse tipo de informação, sobre o mundo e a vida das celebridades. Os paparazzi cumprem a função de fornecer as imagens para esse ramo da indústria do entretenimento.
24. Você considera o <i>paparazzo</i> um fotojornalista?  ( ) sim ( X ) não Por quê?  Acho que eles se enquadram em uma categoria própria. Acredito que ocupemos nichos bastante diferentes, cada um com características bem distintas.
25. Qual a sua opinião sobre a prática dos <i>paparazzi</i> ?  É uma questão bem complicada. Se não é nada simple definir limites no fotojornalismo imagine dentro desse tipo de trabalho. Até onde a vida particular de uma pessoa deve ser exposta ou é de interesse comum? E até onde se deve ir para fazer esse tipo de cobertura? Acho que a questão ética é bem complicada de se avaliar, ma como em qualquer campo, existem bons e maus profissionais.