
Caçado, coletado, plantado ou construído: as várias faces do retrato no fotojornalismo¹

Silvio da Costa PEREIRA²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

RESUMO

Partindo de um debate acerca da possibilidade/impossibilidade de manipulação das imagens jornalísticas, o artigo discute a posição do retrato dentro da produção visual do jornalismo contemporâneo. Buscando ampliar a dicotomia entre imagens flagrantes e produzidas, propomos as noções de caça, coleta, agricultura e construção como alegorias dos modos de produção fotojornalísticos, aqui aplicados à questão do retrato. Discutimos as características próprias do retrato jornalístico, trazendo exemplos de veículos da imprensa brasileira e da pesquisa de campo doutoral que realizamos. Concluímos ressaltando os aspectos diferenciais da produção dos retratos jornalísticos e relacionando a aceitação ou não de intervenção a determinados modos de criação.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; jornalismo; retrato; manipulação; flagrante.

1. Introdução

Mesmo sendo intensamente usado no jornalismo, o retrato não é um tipo de imagem criada nessa área. Nem sequer na fotografia. Foi incorporado por ambos a partir de modelos pré-existentes nas artes plásticas, de onde trouxe convenções que já lhe faziam uma forma simbólica e não um espelho (BURKE, 2004).

De que forma, então, ele passa a ser tão utilizado pelo jornalismo, área que tem o ideal de objetividade como um de seus nortes ao longo do século XX, o qual se cristaliza dentro do fotojornalismo, por vezes, na crença no realismo fotográfico?

Este artigo nasce de discussões sobre a possibilidade ou não de se manipular imagens dentro do âmbito do jornalismo, ao longo da pesquisa de campo do doutorado que realizamos. Por uma questão de foco e espaço, desviaremos do debate original (a

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Educação (UFSC) e doutorando em Jornalismo (UFSC).

manipulação pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica) para nos concentrar unicamente na questão do retrato.

2. Do pictórico ao fotográfico

Embora a produção de retratos já existisse no Egito, Grécia e Roma para fins religiosos, comemorativos e funerários, é somente no século XIV que ele se afirma como gênero na pintura (RETRATO, 2018). Nas artes, a cumplicidade entre modelo e artista geralmente resultava num viés favorável da representação. A inclusão de elementos acessórios comumente reforçava a auto-representação do modelo, levando os mesmos a “ser considerados como ‘propriedades’ no sentido teatral do termo” (BURKE, 2004, p. 32), criando referência a papéis sociais específicos. Algumas das convenções criadas nesse período irão sobreviver no retrato fotográfico (BURKE, 2004).

Até meados do século XVIII o retrato era privilégio de algumas camadas nobres e eclesiásticas, e sua produção geralmente financiada por famílias aristocráticas. Quando a burguesia em ascensão passa a utilizá-lo para demarcar-se simbolicamente, o aumento da demanda requer a mecanização da produção, e surgem técnicas como o fisionotrago, o retrato em miniatura e a silhueta (FREUND, 1974).

O daguerreótipo, primeira forma fotográfica, apresentava grande dificuldade para produzir retratos em função do tempo de exposição necessário³. Não demora para que outras soluções sejam criadas, e logo artistas passam a abrir estúdios fotográficos, cujo principal produto era o retrato. Mas é com a invenção do formato ‘cartão de visita’⁴ por Disderi (Figura 1) que o formato ganha impulso comercial. “O que mais impressiona nestas imagens é a absoluta falta de expressão [...]. Atrás dessas imagens estereotipadas as personalidades desaparecem quase totalmente”⁵ (FREUND, 1974, p. 61). Diversos

³ De acordo com Freund (1974, p. 30), em 1839 um daguerreótipo necessitava de 15 minutos de exposição ao sol forte; em 1841 o tempo cai para 2 ou 3 minutos; e em 1842 é de 20 a 40 segundos. Com tal redução a duração da pose deixa de ser obstáculo à realização do retrato, embora aparatos sejam necessários para uma imobilização mais perfeita.

⁴ Pequeno retrato de cerca de 6x9 cm, de baixo custo por utilizar negativo de vidro e um sistema de captação/impressão de 10 ou 12 imagens em uma única chapa.

⁵ Lo que más nos imprssionará de esas imágenes, es la absoluta falta de expresión [...] detrás de esas estereotipadas imágenes, las personalidades han desaparecido casi por entero. (Tradução do autor, nessa e nas próximas citações em língua estrangeira).

padrões são estabelecidos nos estúdios do século XIX: o uso de cenários, de luz frontal, a gestualidade estática. Sua repetição “espelhava o desejo de valorização das diversas categorias sociais (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 25).

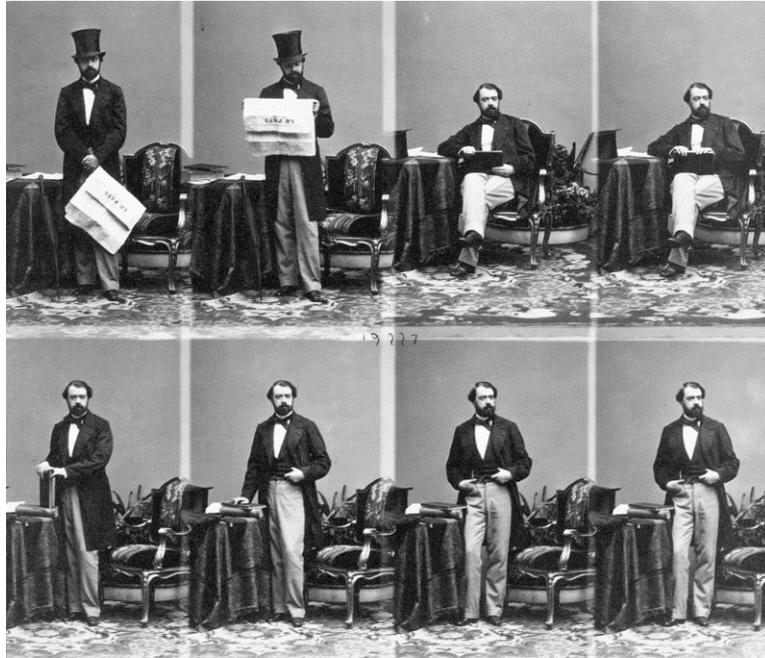


Figura 1 – Retrato de José Manuel Hidalgo feito por Disderi em 1860. Fonte: The Museum of Modern Art - <https://www.moma.org/collection/works/45679>

Ao contrário deste retrato comercial, outro estilo é produzido por artistas que se rendem à fotografia por razões econômicas, mas que mantêm os valores estéticos. O caso mais emblemático é o de Gaspard-Félix Tournachon, conhecido como Nadar. “A superioridade estética destas imagens reside na importância preponderante da fisionomia; as atitudes do corpo servem apenas para acentuar a expressão. Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através do aparato fotográfico”⁶ (FREUND, 1974, p. 41). Nadar é responsável também por aquela que é considerada a precursora das reportagens fotográficas, uma série de retratos publicados pelo *Le Journal Illustré* em setembro de 1886 (Figura 2).

No início do século XX um novo viés, que se propõe científico, chega ao retrato pelas lentes de August Sander. Aqui a *série* passa a ser fundamental para reforçar o tipo e

⁶ La superioridad estética de esas imágenes reside en la importancia preponderante de la fisionomía; las actitudes del cuerpo sólo sirven para acentuar la expresión. Nadar fue el primero en descubrir el rostro humano a través del aparato fotográfico.

enfraquecer o sujeito, assim como a precisão de detalhes e o ideal de objetividade supostamente garantida pelo aparelho fotográfico (Figura 2).



Figura 2 – À esquerda, retratos feitos do cientista Michel Eugène Chevreuil por Nadar e seu filho (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nadar_Chevreuil.jpg). À direita, retrato de um pasteleiro por August Sander (Fonte: http://www.artnet.com/artists/august-sander/konditor-pastry-chef-cologne-p-B2JoUi8EIN92r8UuU_xQ2)

Mais do que representações de tipos sociais, como de fato acreditava Sander, *Homens do Século XX* é um conjunto de estereótipos, no sentido de seus retratos serem realidades construídas (cenário; direção dos modelos; modo de fotografar) que correspondem a um modo de percepção social. (ROSSI, 2009, p. 14)

Longe de buscar um panorama exaustivo da produção de retratos fotográficos, trazemos estes três exemplares porque nos fornecem modelos razoavelmente diferenciados entre si⁷ e que sobrevivem na produção fotográfica jornalística contemporânea, mixados a outras referências.

3. A produção fotojornalística de retratos

Para discutir o uso do retrato no contexto do jornalismo, nos valeremos de entrevistas e observações realizadas em três redações brasileiras no primeiro semestre de 2018, e que constituiram a etapa de campo de nossa pesquisa doutoral. Traremos também exemplos

⁷ De modo bastante simplificado tais modelos nos parecem ser o do retrato ingênuo e pouco consciente dos efeitos de sentido, o retrato que demarca um personagem, e o retrato que denota um tipo.

capturados de diversos veículos jornalísticos brasileiros, impressos e online, buscando através deles promover a visualização dos usos, efeitos ou sentidos que estamos discutindo.

Picado (2014, p. 137) nos fala de uma certa ‘virada’ na produção de retratos fotojornalísticos com um “emprego produtivo dos caracteres mais visíveis da manifestação da fisionomia, enquanto protocolo de comunicação”. Para ele, o retrato fotojornalístico aborda de forma mais franca a dicotomia *flagrante x produção*. E sugere duas formas de reconhecimento dos personagens: a singularidade pessoal e a tipicidade etnográfica. A primeira forma está prioritariamente ligada à fisionomia, enquanto a tipificação depende do que ele chama de ‘signos de distinção’ (pose, vestimenta, atitude e traços involuntários). O extra-campo também influi na produção de sentido do retrato pelas relações que propõe ao observador. Além disso, o retrato fotojornalístico se vale ainda de características próprias do meio fotográfico, em especial da instantaneidade, para construir o caráter dos personagens, diferenciando-se assim tanto do retrato pictórico quando dos primeiros retratos fotográficos.

No caso das estratégias próprias do fotojornalismo, esta semelhança [com o retrato pictórico] não concernirá tanto à apresentação da morfologia fisionômica dos indivíduos, mas aos modos de *dramatização instantânea* desta simultaneidade de presenças (entre fotógrafo, modelo e mobiliário) que dinamiza os percursos de sentido que podemos impor à imagem fotográfica. (PICADO, 2014, p. 153)

Sugere também que em alguns tipos de retratos jornalísticos, como o de política, há uma tendência em associar o caráter do personagem ao contexto das ações captadas na imagem, dentro do que se pode caracterizar como retrato de circunstâncias, no sentido de que “sua *persona* se define não apenas por aquilo que é próprio à imanência de sua fisionomia, mas também às circunstâncias nas quais suas qualidades emergem da ação” (PICADO, 2014, p. 149). Nessa constituição da personalidade, a imagem é formada a partir de uma abordagem retórica. No caso da pose ou de quando nota que está sendo fotografado, o modelo também se coloca como agente de tal constituição. Mas quando não sabe que está sendo retratado o personagem não consegue controlar a forma como será apresentado, estando à mercê dos objetivos do fotógrafo. Assim o retrato fotojornalístico se coloca no avesso da tradição pictórica (PICADO, 2014) ao não depender da estabilidade da fisionomia, mas se ancorar na fugacidade do instante.

Na tentativa de diferenciar os modos de produção um pouco além da dicotomia *flagrante x produzido*, recorreremos a uma categorização apresentada pelo fotógrafo Iatã Cannabrava, em tom alegórico: “Tem o caçador, que tá lá atirando. Tem o agricultor, que planta e depois vem colher. E tem o recoletor, que sai catando o que tá por aí no chão. Os três podem estar gerando documento, arte, jornalismo. São três formas de ver”⁸. A essa lista, mas buscando manter a alegoria de Cannabrava, acrescentamos o fotógrafo construtor, aquele que realiza a imagem a partir de um planejamento, de forma a obter um efeito desejado.

A caça, no fotojornalismo, nasce com o nome de ‘fotografia cândida’ ou ‘não protocolar’, e surge na esteira dos equipamentos pequenos e leves, que podem ser usados fora do tripé, e que usam filmes ou chapas sensíveis o suficiente para dispensar os fumarentos flashes de magnésio. Erich Salomon, um dos pioneiros do fotojornalismo, ficou conhecido pelas imagens indiscretas que captava sem que os personagens percebessem. A melhoria na sensibilidade de filmes (e, hoje, sensores digitais), o desenvolvimento de teleobjetivas e a possibilidade de captar diversas imagens em sequência ampliaram o poder do fotógrafo caçador, que pode hoje ‘metralhar’ à distância para depois selecionar aquela fotografia que melhor se adapta ao sentido desejado. Impossível não pensar que há algo de construção também aqui, mas não na captura, e sim na etapa de seleção. E que o caçador (que dá o clic certo, que busca o momento decisivo bressoniano) se transforma em coletor (Figura 3). Mas podemos pensar no coletor de imagens também no caso de editores de fotografia e videomakers que selecionam frames a partir de tomadas de vídeo.

Eu vou clicando, clicando. Muitas vezes é uma pessoa que está conversando. Tem pessoa que é mais fácil, às vezes você chega ali, dá dois cliques e fez uma foto boa. Mas muitas vezes a pessoa se expressa mais, gesticula demais, então sai muita careta, muito olho fechado, a pessoa piscando. Então eu sempre tento fazer até conseguir uma foto boa. Depois que eu fiz uma foto boa, eu ainda faço mais algumas de ângulos diferentes para poder garantir. (RF4V2⁹)

⁸ Depoimento dado a Silvio Tendler no quarto episódio (Fotojornalismo: a ética e a caça) da série Caçadores da Alma (2012, 10min50seg). Disponível em <http://tvbrasil.abc.com.br/cacadoresdaalma>.

⁹ Identificamos nossas fontes pela sigla da função (RF = repórter fotográfico, ED = editor de fotografias) seguida do número que identifica a fonte dentro daquela redação, seguido da sigla da redação (V1: veículo regional da região sul; V2: veículo regional da região centro-oeste; V3: veículo nacional da região sudeste).



Figura 3 – À esquerda Salomon capta a conversa de um ministro e um conde em Haia, 1929 (Fonte: <https://ti.me/2rFiJop>). Ao centro uma 'não-pose' do jogador Kane, da seleção inglesa, em foto de Dylan Martinez/Reuters (Fonte: <https://bit.ly/2zqW0nn>). À direita, frames retirados de uma entrevista em vídeo do ex-ministro Fernando Haddad (Fonte: Folha de S. Paulo)

Essa abordagem – na qual a noção de momento decisivo dá origem ao retrato espontâneo – é tradicionalmente aceita no jornalismo por sua proximidade com a forma de captar imagens *hardnews*, onde o fotógrafo acompanha a cena sem nela intervir. "Uma tradição dos gêneros factuais, que não aceita a simulação ou a encenação, e que retrata o sujeito sempre em ação durante um acontecimento" (LINS; OLIVEIRA; SANTOS, 2017, p. 399). Mas pode requerer maior esforço. “Se você não for mexer com a pessoa, isso daí te dá mais trabalho, você tem que ficar caçando ângulo” (RF1V2). Mesmo assim, ela é preferida por aqueles que dizem buscar poses mais naturais. “Se você termina a matéria e fala ‘pô, faz uma foto assim’ já não é a mesma foto se você pegar o personagem espontâneo.” (RF3V2). Ou, dito de outra forma:

O trabalho feito com os índios, por exemplo, não tem nada direcionado. É tudo completamente como os caras fazem e eu não direciono nada. Só fico olhando, só observo. Então, é diferente dessa manipulação de você chegar e falar ‘faz isso, faz aquilo’. Quando você vai em uma coletiva, sei lá, com o presidente, muita gente fica gritando pro presidente olhar. Velho, cala a boca! Deixa a cena acontecer! ‘Presidente, presidente’, pro presidente dar uma acenada. Isso é uma coisa tão feia. Muito comum no jornalismo. (RF2V3)

Esse modo de captura, aliado à possibilidade tecnológica de disparos sequenciais, pode levar a construção da imagem para a etapa de seleção. E pode facilitar a produção do que Lins, Oliveira e Santos (2017) chamam de 'não-pose' ou 'desfiguração', o avesso da 'pose' e da 'figuração'. Mas mesmo aqui continuamos no regime da caça e da coleta,

embora seja difícil negar a intencionalidade e a manipulação¹⁰. O que sugere que o espontâneo atualmente "não é uma realidade, mas uma simulação, um discurso que se mantém real, pois existe na teoria sustentado por uma tradição" (LINS; OLIVEIRA; SANTOS, 2017, p. 414).

Mas há também um modo de produzir imagens no qual o profissional intervém explícita e conscientemente na cena, de forma a preparar a imagem. É o fotógrafo agricultor (que lança sugestões para colher imagens, cujo conteúdo oscila entre o natural e o produzido) e o construtor (que prepara a cena nos detalhes). Walter Firmo, veterano repórter fotográfico carioca, conta que na década de 1950 era chamado de ‘cascateiro’ pelos colegas, em função da pré-produção que fazia em algumas fotografias. Isso podia ocorrer nos retratos com a composição de cenas ou fora deles com a busca de detalhes.

“Eu produzia uma outra história dentro daqueles personagens”, conta Firmo. “Eles estavam sendo meus, as criaturas dentro da concepção que tenho deles”, diz o artista, que viu em Pixinguinha uma “cara de santo” e alguém que estava “olhando a felicidade”. “Como você vai me dizer que estou mentindo?” (COSTA, 2011)

Ao explicar porque prefere retratar pessoas, Firmo diz que “a paisagem não dá pra você interferir, não dá pra você botar sua marca de olhar nela”¹¹. Seu retrato de Pixinguinha (Figura 4), nesse sentido, pode ser considerado um divisor de águas para a aceitação da imagem produzida no fotojornalismo.

Quando eu fui na casa dele fazer essa fotografia ele ficou dando uma entrevista para um repórter, que era um foca, que estava estreado na reportagem da Manchete. Ele ficou uma hora entrevistando o Pixinguinha na sala da casa. Não me interessava fazer aquela fotografia dele sendo entrevistado. Eu comecei a andar pela casa dele, fui no quintal, tinha uma mangueira pequena, com umas flores assim, e tinha umas folhas secas no chão. Eu peguei outras folhas secas e coloquei mais no chão. Porque eu disse assim "eu vou pedir a cadeira emprestada, a cadeira de balanço; será que ele topa?". Quando eles terminaram a entrevista eu cheguei para o Pixinguinha e disse "seu Pixinguinha, posso pegar a sua cadeira e levar ali debaixo da mangueira, ali no seu quintal cimentado? Porque eu quero fazer uma foto do senhor". Aí ele falou "nada de senhor. É 'você', garoto. O que você quer que eu faça? Eu faço". Aí eu sentei – olha que sacrilégio – segurando o saxofone dele e falei "eu quero que você fique assim, como eu estou ficando. Olhando

¹⁰ Usamos o termo 'manipulação' no sentido de dar forma a algo com as próprias mãos, ou seja, de intervir na sua criação. Fugimos, assim, da noção de manipulação como algo necessariamente negativo, traiçoeiro, escondido, maquiado ou desonesto.

¹¹ Depoimento dado a Silvio Tandler no quinto episódio (Paisagens humanas) da série Caçadores da Alma (2012, 8min21seg). Disponível em <http://tvbrasil.etc.com.br/cacadoresdaalma>.

a linha do horizonte". E ele: 'sai garoto. Sai que eu faço". Ele sentou-se e fez aquilo que vocês conhecem. Mas eu sabia que eu tava fazendo uma coisa excepcional. Aí o que eu fiz? Como um homem de cinema, porque aquela preparação já era uma coisa cinematográfica, eu dei uns 360 graus com um filme de 36 poses.¹²



Figura 4 – Pixinguinha fotografado por Walter Firmo em 1964.

Fonte: http://lounge.obviousmag.org/impropriedade_privada/2014/11/o-capitulo-walter-firmo-na-historia-da-fotografia-brasileira.html

Tal modo de trabalho, no entanto, ainda causa desconforto para alguns profissionais, que o consideram pouco jornalístico. “Eu, direção, pra ser bem sincero, costumo evitar, porque eu acho que já sai do fotojornalismo[...]. Você não tá documentando o que tá acontecendo, você tá montando uma coisa, alterando aquilo que é a rotina da pessoa, a história da pessoa” (RF1V2). Já outros não enxergam qualquer problema. “Eu faço isso direto. É uma produçãozinha que a gente faz com as pessoas. [...] Quando é, tipo, um carnaval, ‘ah, faz uma folia aí’, pra não ficar aquela foto muito parada. Quer dizer, eu sempre peço. Acho que não tem problema” (RF3V1).

À medida que foi sendo incorporada pelo fotojornalismo, a produção de retratos passou a se valer também de equipamentos e modos de trabalho típicos dos estúdios e da publicidade, em um típico processo de hibridação. Hoje é comum ver fotojornalistas carregando flashes externos, sombrinhas, hazes, disparadores por rádio, tripés para montagem de fundo, entre outros acessórios.

¹² Depoimento de Walter Firmo a Paulo Henrique Amorim. Publicado em 8 abril 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2dxsuKJDY8w> (3min12seg). Acesso em 6 jul. 2018.

O uso da iluminação como elemento fundamental na constituição do personagem pode ser visto na reportagem ‘Novas imigrações’, produzida pela Folha de S. Paulo, tanto pelo material publicado quanto – ou especialmente – pelos vídeos de entrevista dos personagens¹³, nos quais parte do trabalho do fotógrafo Bruno Santos é mostrado (Figura 6). É possível observar que são dois ambientes diferentes, mas que o esquema de iluminação é o mesmo, certamente para resultar em um trabalho uniforme. Um único flash é usado em um grande difusor de luz colocado à frente e acima do personagem, que tem atrás de si um pano cinza pendurado em uma espécie de trave formada por dois tripés e uma varão. No vídeo é possível ver também o fotógrafo interagindo com os personagens, possivelmente à orientá-los. Nota-se também que as imagens eram baixadas diretamente da câmera para um laptop à medida em que eram feitas, talvez para que o fotógrafo pudesse ter um melhor controle do resultado do que é possível no visor da câmera, técnica muito usada na publicidade.

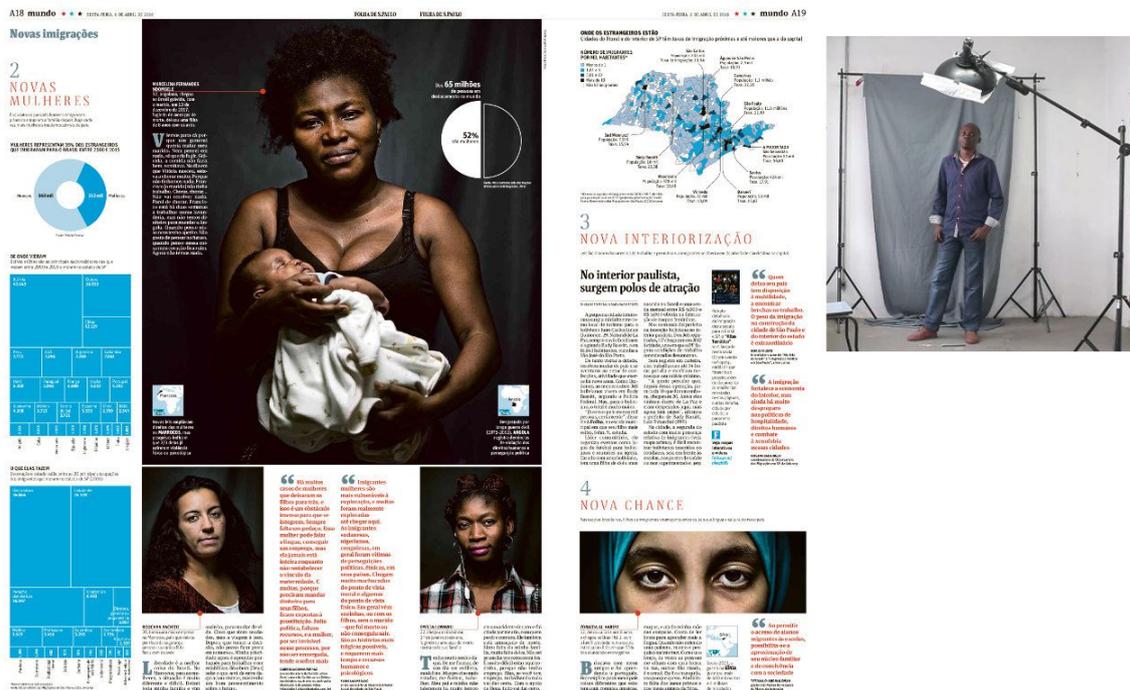


Figura 6 – À esquerda, página com retratos feitos usando iluminação de estúdio e fundo construído, para a reportagem ‘Novas imigrações’ (Fonte: Folha de S. Paulo). À direita, frame do vídeo ‘Congolês foge da morte...’ mostra o esquema de iluminação utilizado (Fonte: TV Folha)

¹³ A TV Folha publicou dois vídeos relacionados a esta reportagem: ‘Congolês foge da morte e cria Copa dos Refugiados no Brasil’ em <https://www.youtube.com/watch?v=wptgtJgGC4U> e ‘Mulheres partem sozinhas rumo ao Brasil e querem chance de trabalho’ em https://www.youtube.com/watch?v=9KR_LiKSc7E

A relação construída pelo fotógrafo a partir do olhar dos personagens – direto para a câmera, dentro do que se chama ‘perspectiva em abismo’ – provoca o observador, que é interpelado quase que diretamente, fazendo desaparecer os traços que evidenciaram o trabalho de enunciação (PICADO, 2014). Desta forma o fotógrafo constrói o lugar de observação, buscando implicá-lo numa relação aparentemente direta e não mediada com o personagem da matéria jornalística. E, mais do que documentar a cena busca criar uma dinâmica relacional – nesse caso, afetiva – entre observador e personagem.

No apelo humano das imagens que nos olham, é especialmente agudo o sentido com o qual a imagem se exercita enquanto gênero conversacional, já que nelas se efetiva o propósito de criar no espectador a impressão de um tipo especial de actância, aquela da conversação direta (e, por que não, a de uma *sympatheia*). (PICADO, 2014, p. 165)

Como são produzidos geralmente em um local que o fotógrafo está conhecendo naquele momento, os retratos jornalísticos requerem a habilidade de improvisar. Adaptação que inicia com a exploração dos ambientes disponíveis, e que se vale dos equipamentos que estão à mão, bem como das referências que o fotógrafo tem, para gerar o clima ou viés desejado à notícia. “Primeira coisa que eu faço quando é retrato ou coisa assim é olhar o cenário em volta. Onde tem lugar que eu possa encaixar aquele personagem” (RF4V3). Porque a partir da combinação desse ambiente com a pauta inicia a criação da imagem. “Se você entender a pessoa e o ambiente você consegue combinar isso [...]. Muita coisa que era sem sentido pra você, começa a ter sentido. Isso é uma coisa que com o tempo de apuração, de exploração, começa a ficar safo” (RF2V3).

Hoje, as redes sociais permitem conhecer um pouco mais do ambiente onde um fotógrafo produziu determinada imagem, assim como do processo percorrido até chegar à imagem publicada. É o caso do retrato da cantora Elza Soares, feito pela fotojornalista Karime Xavier e veiculado no caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo em 18 de maio de 2018 (Figura 7). No mesmo dia a fotógrafa publica em seu perfil no Instagram seis fotos do ensaio com a cantora, incluindo a usada no jornal. Embora seja difícil dizer se ela valeu-se ou não de flashes e acessórios de estúdio, é possível observar que usou a luz natural vinda de pelo menos uma enorme janela para criar algumas fotos.

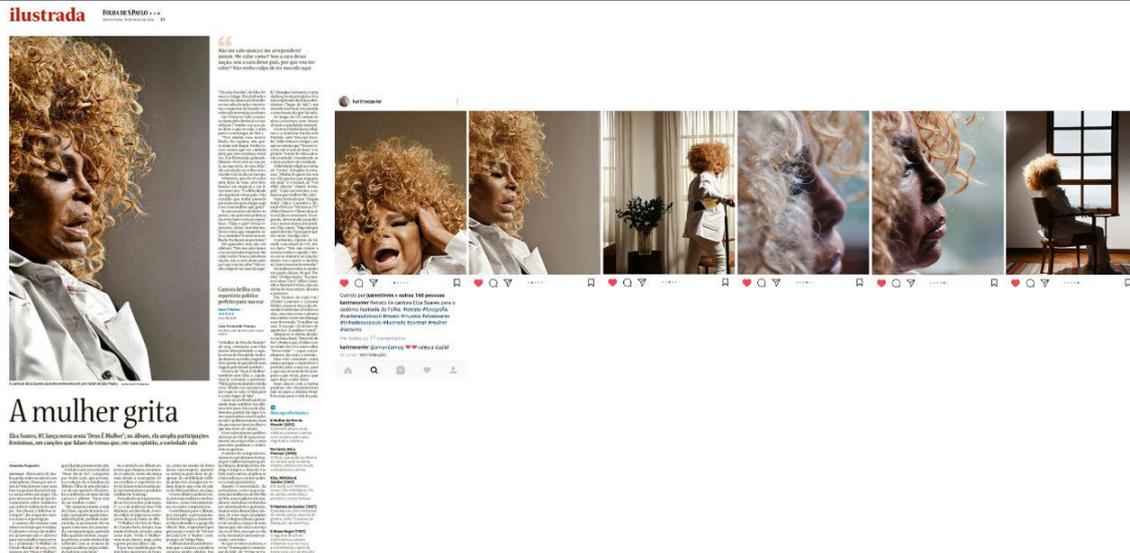


Figura 7 – À esquerda, página do caderno Ilustrada com retrato de Elza Soares (Fonte: Folha de S. Paulo), e à direita montagem com as imagens publicadas no perfil do Instagram (Fonte: Instagram de Karime Xavier).

Nesse sentido, tanto as redes sociais quanto as próprias produções jornalísticas, quando dão a conhecer o processo e não apenas o produto final, podem estar atuando no sentido de dar maior transparência à produção fotojornalística, e assim agindo contra a ideia de manipulação como algo escondido. Planos mais abertos, a apresentação dos equipamentos e do modus operandi, e mesmo a descrição textual dos trabalhos realizados, só tem a contribuir com a incorporação plena das potencialidades fotográficas no jornalismo.

4. Considerações finais

Apesar do discurso de não-intervenção no objeto da notícia, vigente no jornalismo, vemos que a prática no dia a dia das redações pode não funcionar dessa forma. E isso não é uma característica apenas do discurso visual, possivelmente constituindo-se como uma característica intrínseca do jornalismo que não é *hardnews*. Não a manipulação no sentido de algo feito às escondidas, para enganar o leitor. Mas a manipulação como algo inerente a certos afazeres humanos. O que deixa evidente que “o retrato ainda está flutuante na ética do jornalismo” (RF3V3), numa zona cinza, não prevista, exceto em alguns casos de flagrante. As entrevistas que realizamos sugerem que há posições diversas há respeito, bem como a sobrevivência da noção tradicional da captura da cena espontânea, mas mostram que também está havendo uma maior aceitação – dentro de

limites éticos que ainda precisam ser pensados – da produção de imagens manipuladas no jornalismo.

Quando você faz um retrato, ‘retrato de fulano de tal’, o retrato já está deixando claro ali que a pessoa que foi retratada. Ela foi manipulada. É um retrato. Aí existe uma manipulação e tá escrito na legenda. Que tem luz, que o fotógrafo colocou o retratado numa determinada situação. [...] Eu não sei se ele [o leitor] consente [a manipulação], mas muitas vezes é o único estilo fotográfico que você consegue traduzir aquilo. (RF3V3)

No sentido jornalístico, vemos que um retrato – aqui entendido como a imagem efetivamente usada nas páginas ou telas dos veículos – pode ser construída através da agência de inúmeros atores, posto que sua formulação pode se dar em diversos momentos. E mesmo no retrato caçado ao modo de uma *hardnews* ainda cabe o processo de edição/seleção, contribuindo assim para uma constituição de sentido que não se esgotou no processo de observação ou criação de luz e cenário, nem na captação.

Notamos que a diversidade na forma de compreender a possibilidade ou impossibilidade de intervenção na produção imagética implica também em uma variedade nos modos de criação. Assim, o retrato que aqui chamamos de ingênuo, no sentido de crer na possibilidade de não-interferência do fotógrafo, parece ter um espaço crescente, na esteira da produção fotográfica de repórteres de texto com smartphones ou na elaboração expressa de 'bonecos', imagens feitas 'apenas para ilustrar' o personagem. Como se fosse possível não produzir efeito de sentido.

O retrato de tipos parece estar pouco presente, posto depender da apresentação da série para tal construção de sentido. Mas está muito presente na perspectiva de que os tipos sociológicos, antropológicos, etc. podem ser vislumbrados dentro de retratos de personagens individualizados.

E são os retratos de indivíduos, aqueles nos quais o personagem é caracterizado a partir de elementos significativos, os que parecem ser mais usados dentro do contexto jornalístico, em função da criação visual dos personagens descritos no texto.

Em todos eles a importância da instantaneidade fotográfica e dos recursos tecnológicos (disparo sequencial, flashes, teleobjetiva, etc.) é visível, o que os diferencia da produção

pictórica. Além disso, nos parece de vital importância o papel da criatividade e do improvisado para se adaptar às mais diversas locações, personagens e temas, bem como para buscar a diferenciação nesse tsunami de imagens contemporâneas.

Referências

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- COSTA, Rafael. A realidade pelo encantamento. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 19 nov. 2011. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-realidade-pelo-encantamento-ada0d81wui66x7r5k783gflvy>> . Acesso em 06 jun. 2018.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- LINS, Alene; OLIVEIRA, Madalena; SANTOS, Luís António. Figurações de corpo no espontâneo do fotojornalismo digital: a não-pose e a desfiguração. **Comunicação e Sociedade**, vol. 32, 2017, pp. 399-417. Disponível em < <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/2769/2677>>. Acesso em 08 jul 2018.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004.
- PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do noventa**. Plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.
- RETRATO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em: 09 de Jul. 2018.
- ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX**: a realidade construída. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/publico/PAULO_JOSE_ROSSI.pdf>. Acesso em 28 jun. 2018.