

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
JORNALISMO

NÍCOLAS CHIDEM DA COSTA

**FOTOJORNALISMO E FOTOETNOGRAFIA COMO MODELOS DE PRÁTICA
PROFISSIONAL E LINGUAGEM NA FOTOGRAFIA DE INFORMAÇÃO**

Porto Alegre
2020

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

NÍCOLAS CHIDEM DA COSTA

**FOTOJORNALISMO E FOTOETNOGRAFIA COMO MODELOS DE PRÁTICA
PROFISSIONAL E LINGUAGEM NA FOTOGRAFIA DE INFORMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo pela Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Me. Eduardo Seidl

Porto Alegre

2020

NÍCOLAS CHIDEM DA COSTA

**FOTOJORNALISMO E FOTOETNOGRAFIA COMO MODELOS DE PRÁTICA
PROFISSIONAL E LINGUAGEM NA FOTOGRAFIA DE INFORMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo pela Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 07/07/2020

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Me. Eduardo Seidl

Prof^a. Me^a. Fernanda Cristine Vasconcellos da Silva

Prof^a. Me^a. Flávia Campos de Quadros

Porto Alegre

2020

AGRADECIMENTOS

Do fundo do meu coração, agradeço aos meus pais, Claudiomir e Fernanda por sempre acreditarem em mim e tornarem possível que este caminho todo seja uma realidade. Eu sei o quanto vocês se esforçam para tornar isso possível e essa conquista é de vocês também. Obrigado por me ensinarem o significado de amor e por tudo que vocês já fizeram e fazem, eu amo vocês. Obrigado Tutu, eu aprendo demais contigo o tempo todo mesmo sem tu perceber. Tu és o melhor irmão que eu podia querer na vida, te amo e vou estar contigo sempre. Obrigado aos meus avós, Fernando e Zaira, e a minha bisavó, Carlinda, por desde pequeno terem me amado e ensinado, se eu sou quem sou hoje também é por causa de vocês. Amo vocês demais.

Marília, é incrível, parece que a gente já namora há 10 anos, mas ao mesmo tempo parece que começamos a namorar ontem. Obrigado por me aguentar e apoiar todas as vezes que eu entro em crise pensando que não vou dar conta de algo, inclusive as diversas vezes durante esse trabalho. Eu sou eternamente grato a ti por tu me fazer sempre uma pessoa melhor, tu evocas o melhor de mim e de todo mundo à tua volta. Amu xu, obrigado por eu poder contar contigo sempre.

Dudu, eu não podia ter escolhido outra pessoa para passar esses 4 anos junto. Ir pra aula sempre foi um prazer imenso por te ter do lado, a dimensão da relação que nós dois construímos ao longo disso não tá no mapa. Eu cresci muito vivendo junto a ti, tu és um presente imenso que eu ganhei e sei que vai continuar comigo pra sempre. Existe. Te amo diferenciado meu irmão.

Filipe, também conhecido como alemão batata, polenta, ou alguma outra fruta. Realmente tu me salvaste em mais de uma ocasião subindo com uma sacola de carne e outra de ceva para fazer um churrasco, não consigo imaginar a minha vida sem ti. Obrigado do fundo do meu coração por existir e por ser meu irmão, te amo absurdos.

Gustavo, eu te tenho como irmão desde que o mundo é mundo, eu sempre vou ser muito grato por te ter comigo, tenha certeza de que tu tiveste um papel fundamental pra eu chegar até aqui. Te amo demais.

Teteu, meu mano tu participaste de uma das mudanças em mim que eu mais me orgulho e fico feliz de ter acontecido. Obrigado por ter me ensinado a valorizar e demonstrar o quanto as pessoas da minha volta são importantes. Teu jeito é e sempre vai ser algo muito maravilhoso de se conviver. Te amo para mais de metro, estou sempre contigo.

Meu agradecimento também a Rafael e ao João. Mesmo morando quase do outro lado do mundo eu penso em vocês o tempo todo. Isso aqui é de vocês também. Muito obrigado por fazerem parte da minha vida. É uma honra chamar vocês de irmãos e eu amo com todo o meu coração.

Parece um pouco redundante estar agradecendo esse monte de gente que fez parte desse processo, já que justamente todos fazem parte de mim. Mas igual vamos continuar. Cada palavra desse trabalho foi escrita com um pouco da mão de cada um que eu falo aqui.

Felipe, a gente se aproximou completamente do nada, mas eu tenho certeza de que vou te carregar junto para a vida toda. Cada vez que a gente foi almoçar no Maza e tomar uma ceva está gravada muito carinhosamente na minha cabeça junto com todas as outras cenas geniais que a gente vive junto. Te amo por demais. Além de tudo, obrigado por ter conectado esse monte de pessoas maravilhosas.

O que nos traz ao meu eterno amor e agradecimento especial a todo mundo que compõe o melhor grupo de pessoas que se reúne na Farrapos. Mais especificamente os que se reúnem naquele prédio especial que tem 733 escrito na frente: Ana, Binho, Bruna, Erwin, João Luís Elias Moreira Cezar Mallmann, Lucas e Saulo, além dos já citados. Eu amo todos vocês com o fundo do meu coração, obrigado por fazerem parte da minha vida, isso também só foi possível graças a vocês.

Deixo também meu agradecimento à Famecos e a todos os professores e funcionários dela, eu vou lembrar de todos vocês para sempre. Foi graças a vocês que eu me conheci e foi nesta faculdade que eu recebi o suporte e o carinho para me tornar uma pessoa e um profissional melhor. Meu agradecimento especial a todos os professores do Editorial J, eu devo muito do que eu aprendi a vocês.

Meu agradecimento especial aos professores Eduardo Seidl e Flávia Quadros. Vocês dois foram os responsáveis por eu descobrir na fotografia a minha paixão e eu tenho certeza de que não existem pessoas melhores para isto no mundo do que vocês dois.

Flávia, muito obrigado por todas as tardes de conversa, eu não podia pedir uma melhor primeira chefe e mentora. Sempre vou escutar a tua voz na minha cabeça enquanto eu fotografar.

Eduardo, muito obrigado por todas as conversas de sempre e por ter aceitado me orientar neste trabalho de conclusão. Apesar de termos sido impossibilitados de

fazer a parte prática que nós dois tanto queríamos, eu aprendi muito e sempre vou carregar isso comigo.

Por fim, mas não menos importante, meu agradecimento a todos os colegas que passaram por tudo junto comigo, em especial Mariana Cunha e Bianca Gross que me acompanharam e apoiaram durante esta monografia. A todos que fizeram parte de alguma forma neste caminho, esse momento é nosso. Muito obrigado.

Também não poderia esquecer de agradecer a monitora que me indicou a sala de jornalismo do Open Campus em 2015 por engano, se não fosse esse equívoco nada disso teria acontecido.

A sofisticação profunda está em retratar fielmente a grandeza da vida.

Emicida

RESUMO

Essa pesquisa propõe uma análise comparativa entre fotojornalismo e fotoetnografia, observando ambos os modelos através de uma única narrativa fotográfica. Desenvolve-se, para tanto, os conceitos de fotojornalismo e fotorreportagem, trabalhando com as definições de ambos. Paralelamente, estuda-se os conceitos de antropologia, etnografia e antropologia visual, chegando à fotoetnografia. Através de pesquisa bibliográfica e de análise de imagem adaptada para esta monografia, definiu-se os quatro critérios a serem analisados. Foi feita uma pré-análise comparando um exemplo de fotorreportagem e um exemplo de fotoetnografia. Através dos conhecimentos obtidos durante a pesquisa, realizou-se a análise de uma narrativa fotográfica produzida pelo autor, buscando observar ambos os modelos através desta narrativa. Para tanto, analisou-se o processo integral da prática fotográfica. Envolvendo planejamento, comportamento, habilidades e edição próprios de cada modelo. Buscou-se fazer esta comparação utilizando simultaneamente o conteúdo visual da narrativa e uma análise textual própria desta monografia para melhor compreensão da proposta. A partir destes pontos, concluiu-se que fotojornalismo e fotoetnografia apresentam divergências em pontos como a relação com o texto e o tempo disponível. Paralelamente, perceberam-se semelhanças no que se busca fotografar em ambos os modelos, implicando que fotografias produzidas no contexto do fotojornalismo possam ter valor para uma fotoetnografia e vice-versa.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo. Fotografia. Antropologia. Fotoetnografia. Narrativa.

ABSTRACT

This Research proposes a comparative analysis between the photojournalism and photoethnography, comparing both models through a single photographic narrative. For that, the concepts of photojournalism and reportage photography are developed, working with the definitions of both. In parallel, the concepts of anthropology, ethnography and visual anthropology are stated, leading to photoethnography. Through bibliographical research and the adaptation of image analysis, four points to be analyzed were established. A pre-analysis was made comparing an example of reportage photography and an example of photoethnography. Through the knowledge obtained during the research, an analysis of a photographic narrative produced by the author was made, seeking to identify the characteristics of both models in this narrative. For this, the entire process of photographic practice was analyzed. Involving planning, behavior, skills and editing specific to each model. It was sought to make this comparison using simultaneously the visual content of the narrative and a textual analysis proper to this monograph for a better understanding of the proposal. From these points, it was concluded that photojournalism and photoethnography present divergences in points such as the relationship with the text and the available time. At the same time, similarities were noticed in what the photographer seeks to capture in both models, implying that photographs produced in the context of photojournalism may have value for photoethnography and vice versa.

KEYWORDS: Photojournalism. Photography. Anthropology. Photoethnography. Narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ruínas de Hamburgo	21
Figura 2 - Behind Prison Bars (Atrás das Grades)	23
Figura 3 - Linchamento de um militante sufragette na capa do The Daily Mirror em 1910	24
Figura 4 - Páginas 368 e 369 de Argonautas do Pacífico Ocidental	38
Figura 5 - Páginas 378 e 379 de Argonautas do Pacífico Ocidental	39
Figura 6 - Páginas 384 e 385 de Argonautas do Pacífico Ocidental	39
Figura 7 - Páginas 386 e 387 de Argonautas do Pacífico Ocidental	40
Figura 8 - Páginas 390 e 391 de Argonautas do Pacífico Ocidental	40
Figura 9 - Páginas 396 e 397 de Argonautas do Pacífico Ocidental	41
Figura 10 - Páginas 154 e 155 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	50
Figura 11 - Páginas 156 e 157 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	50
Figura 12 - Páginas 158 e 159 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	51
Figura 13 - Páginas 160 e 161 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	51
Figura 14 - Páginas 162 e 163 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	52
Figura 15 - Páginas 164 e 165 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	52
Figura 16 - Páginas 166 e 167 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	53
Figura 17 - Páginas 168 e 169 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim	53
Figura 18 - Reprodução da edição digital da reportagem	57
Figura 19 - Reprodução da edição digital da reportagem	58
Figura 20 - Reprodução da edição digital da reportagem	59
Figura 21 - Reprodução da edição digital da reportagem	60
Figura 22 - Reprodução da edição digital da reportagem	61
Figura 23 - Reprodução da edição digital da reportagem	62
Figura 24 - Reprodução da edição digital da reportagem	63
Figura 25 - Reprodução da edição digital da reportagem	64
Figura 26 - Reprodução da edição digital da reportagem	65
Figura 27 - Reprodução da edição digital da reportagem	66
Figura 28 - Morro da polícia 01	74
Figura 29 - Morro da polícia 02	75
Figura 30 - Morro da polícia 03	75
Figura 31 - Morro da polícia 04	76

Figura 32 - Morro da polícia 05	76
Figura 33 - Morro da polícia 06	77
Figura 34 - Morro da polícia 07	77
Figura 35 - Morro da polícia 08	78
Figura 36 - Morro da polícia 09	78
Figura 37 - Morro da polícia 10	79
Figura 38 - Morro da polícia 11	79
Figura 39 - Morro da polícia 12	80
Figura 40 - Morro da polícia 13	80
Figura 41 - Morro da polícia 14	81
Figura 42 - Morro da polícia 15	82
Figura 43 - Morro da polícia 16	82
Figura 44 - Morro da polícia 17	83
Figura 45 - Morro da polícia 18	83
Figura 46 - Morro da polícia 19	84
Figura 47 - Morro da polícia 20	84
Figura 48 - Morro da polícia 21	85
Figura 49 - Morro da polícia 22	85
Figura 50 - Morro da polícia 23	86
Figura 51 - Morro da polícia 24	86
Figura 52 - Morro da polícia 25	87
Figura 53 - Morro da polícia 26	87
Figura 54 - Morro da polícia 27	88
Figura 55 - Morro da polícia 28	88
Figura 56 - Morro da polícia 29	89
Figura 57 - Morro da polícia 30	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 FOTOJORNALISMO	16
2.1 FOTODOCUMENTARISMO E FOTOJORNALISMO	19
2.2 A EVOLUÇÃO DA FOTOGRAFIA DE INFORMAÇÃO.....	21
2.3 CARACTERÍSTICAS DE UMA FOTORREPORTAGEM.....	27
3 ANTROPOLOGIA E O CAMINHO ATÉ O VISUAL	30
3.1 ANTROPOLOGIA VISUAL.....	35
4 A FOTOETNOGRAFIA	43
5 FOTOETNOGRAFIA E FOTORREPORTAGEM: UMA PRÉ-ANÁLISE	47
5.1 FOTOETNOGRAFIA DA BIBLIOTECA JARDIM.....	48
5.2 NOVA CORRIDA PELO OURO NA MAIOR RESERVA INDÍGENA DO PAÍS CRIA TENSÃO E RASTRO DE DESTRUÇÃO.....	55
5.3 UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS DOIS TRABALHOS.....	67
5.3.1 Tempo de acesso, planejamento e execução do trabalho:	67
5.3.2 Aspectos técnicos (cor, camera, objetivas escolhidas, escolhas de fotometria e formato):.....	68
5.3.3 Forma que a narrativa se apresenta ao leitor (quais quadros e sequências o autor utiliza para narrar):	69
5.3.4 Relação com o texto:.....	70
6 A ANÁLISE ATRAVÉS DE UMA NARRATIVA VISUAL	72
6.1 A NARRATIVA	72
6.1.1 O primeiro dia no Morro da Polícia.....	74
6.1.2 O dia do caminhão pipa.....	82
6.2 A HISTÓRIA POR TRÁS DAS FOTOS	90
6.3 A ANÁLISE.....	91
6.3.1 Tempo de acesso, planejamento e execução do trabalho:	91

6.3.2 Aspectos técnicos (cor, câmera, objetivas escolhidas, escolhas de fotometria e formato):.....	92
6.3.3 Forma que a narrativa se apresenta ao leitor (quais quadros e sequências o autor utiliza):.....	92
6.3.4 Relação com o texto:.....	94
6.4 RESULTADOS DA ANÁLISE	94
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICE A - Entrevista com o autor de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim Luiz Eduardo Robinson Achutti.....	102
ANEXO A - Site completo do Projeto A Última Gota	104

1 INTRODUÇÃO

O fotojornalismo já é algo consolidado há décadas na imprensa tradicional. Por esta trajetória do jornalismo com a imagem, a fotografia como meio informativo é algo aceito e compreendido tanto por profissionais quanto por consumidores de jornalismo. Seguindo na lógica da fotografia como forma de informar, encontramos a fotoetnografia, um conceito da antropologia que trata a fotografia como linguagem principal para se fazer um estudo aprofundado. Percebemos que, apesar de fazerem parte de áreas diferentes, o uso da fotografia por ambos segue rumos semelhantes.

O método fotoetnográfico foi proposto por Achutti (1997) em sua dissertação de mestrado como um modo de fazer o processo etnográfico, que consiste em estudar os hábitos e características de um grupo, utilizando a fotografia como linguagem principal e separada do texto, respeitando o espaço e momento de cada linguagem, mas não descartando o papel complementar de ambas. Por usar de uma narrativa visual para fazer o estudo etnográfico, reconhecemos que a fotoetnografia utiliza técnicas e abordagens que são comuns ao fotojornalismo.

De modo geral, o fotojornalismo registra os fatos de uma perspectiva externa, algo natural a um profissional que dispõe de tempo limitado para observar e fotografar as pautas. Essa postura, tradicional do jornalismo, faz com que as fotografias fruto do fotojornalismo tenham essa característica. Mantendo sempre a prioridade de informar o leitor (SOUSA, 2004a).

Já a antropologia visual, aplicada em uma fotoetnografia, se propõe a se imergir na realidade de um grupo social específico e, através desta análise, produzir um resultado que mostre as individualidades culturais desse grupo. Esse olhar interno ao objeto de estudo já é conhecido e aplicado pela antropologia nas etnografias. A diferença do processo fotoetnográfico é que ele propõe que a fotografia não seja um auxílio do texto nesse processo, mas o principal modo de documentar o grupo que se estuda.

Reconhecendo as semelhanças percebidas à primeira vista que ambos os modelos têm em comum, entendemos que esta comparação agrega ao debate sobre as diferentes formas da fotografia de informação. Através desse norte ainda pouco explorado, essa monografia tem como provocações iniciais, a delimitação e exposição de quais são as características e definições de uma fotorreportagem e de uma

fotoetnografia segundo os autores referenciados. Partindo posteriormente para uma pré-análise comparando dois trabalhos dos dois modelos, e posteriormente uma análise de ambos através de uma única narrativa fotográfica.

Para realizar essa monografia serão utilizadas três técnicas: análise de imagem, pesquisa documental e pesquisa bibliográfica. Adaptaremos a análise de imagem para melhor se adequar aos pontos que analisaremos durante a pré-análise e a análise deste trabalho. As pesquisas documental e bibliográfica serão utilizadas para analisar alguns dos materiais já feitos sobre a fotoetnografia e fotojornalismo, já que as maiores fontes de informação sobre os temas vão ser livros. As pesquisas terão o propósito de encontrar e analisar materiais, tanto acadêmicos quanto jornalísticos, para contextualizar as explicações teóricas sobre os conceitos trabalhados no decorrer do trabalho.

Esta pesquisa será estruturada em 7 capítulos, sendo o primeiro a Introdução e o último a Conclusão. O segundo, intitulado “Fotojornalismo”, apresentará o contexto que o fotojornalismo se encontra atualmente. Apontaremos conceitos, definições e as formas como o fotojornalismo se apresenta. Os principais autores utilizados neste capítulo serão Baeza (2007), Buitoni (2011), Quinto (2012), Silvan (2019), Soulages (2010), Sousa (2004a) e Sousa (2004b).

O terceiro, intitulado “Antropologia e o caminho até o visual”, introduzirá os conceitos e definições próprios da antropologia. Pela natureza do campo de estudo, os conceitos são expostos junto com um contexto histórico da antropologia e da etnografia, que são conhecimentos fundamentais para compreender o conceito de fotoetnografia. O embasamento do capítulo será baseado em Andrade (2002), Campos (2012), Freire (2006), Laplantine (2003), Lévi-Strauss (2008), Samain (1995), Santos (2005), Magnani (2009) e Malinowski (2018).

Completando o contexto teórico, o quarto capítulo, nominado “Fotoetnografia”, apresenta o conceito de fotoetnografia e expõe as características da mesma. O foco do capítulo é introduzir o conceito e a aplicação de o que é uma fotoetnografia e como ela se diverge da antropologia visual comum. Esse capítulo baseia-se em Achutti (2004) e Didi-Huberman (2013).

Após estabelecer as definições teóricas, o quinto capítulo destina-se a uma pré-análise comparativa entre fotojornalismo e fotoetnografia. Optamos por analisar um exemplo de cada modelo e reconhecer características comuns e específicas de cada

um para posteriormente os compararmos. Começamos a pré-análise expondo os procedimentos metodológicos que escolhemos e a forma como serão aplicados. A escolha por uma pré-análise se deu para identificarmos elementos próprios de cada um dos modelos analisados de forma a tornar o trabalho na análise mais preciso.

Com os conceitos e elementos próprios de fotojornalismo e fotoetnografia anteriormente definidos, no sexto capítulo será produzida a análise principal do trabalho. Esta partirá de uma análise de ambos conceitos através de uma única narrativa. Analisaremos e apontaremos as características da narrativa fotográfica produzida pelo autor no Morro da Polícia com base nos quatro critérios definidos durante a pré-análise. São eles: tempo disponível, aspectos técnicos, formato da narrativa e a relação com o texto. Com base nos critérios adaptados de análise de imagem e dos conhecimentos desenvolvidos através de pesquisa bibliográfica e documental serão apontadas as semelhanças e diferenças encontradas entre fotojornalismo e fotoetnografia. O sétimo e último capítulo se destinará às considerações finais desta pesquisa.

Apesar de fotojornalismo e fotoetnografia terem espaço de estudo em suas próprias áreas, são escassas as iniciativas que buscam perceber os elementos em comum entre as duas abordagens. Entendemos que uma maior compreensão entre estas divergências e semelhanças podem agregar a futuras pesquisas sobre ambos os temas.

2 FOTOJORNALISMO

O que entendemos por fotojornalismo diário é o uso conjunto de fotografias e texto, no formato de legenda, tendo como principal função informar sobre assuntos da atualidade (SOUSA, 2004b). Normalmente a fotografia de imprensa é consumida junto com o texto escrito pelo repórter, e cabe ao fotojornalista interpretar o ambiente e a natureza da pauta para conseguir uma fotografia, ou grupo de fotografias, que melhor se adeque às necessidades informativas da reportagem. Segundo Denison Silvan (2019, p. 58) é possível definirmos fotojornalismo como: “um sistema midiático de produção de conteúdo que utiliza a fotografia como instrumento de linguagem narrativa visual capaz de informar, opinar, emocionar, entreter e promover ideias”.

Sousa (2004b) defende que o fotojornalista deve ter um olhar seletivo, sentido de oportunidade e reflexos rápidos, dada a natureza imediata do trabalho e a necessidade de capturar o instante que melhor une os fatores para informar o leitor. Entretanto, quando se abre um jornal, vê-se uma infinidade de imagens. Este fator torna nebulosa a definição de quais destas imagens são realmente consideradas como fotojornalísticas.

Os gêneros fotojornalísticos não são estanques, tal como os redatoriais. 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 (não se pode esquecer que o fotojornalismo integra texto e fotografia). Por exemplo, uma fotografia de notícias, se for individualmente considerada, poderá ser (ou parecer) um retrato ou uma feature photo. Mas, devidamente contextualizada, será sempre uma fotografia de notícias em geral (SOUSA, 2004b, p. 89).

Partindo desta definição proposta por Jorge Pedro Sousa (2004b), percebe-se que não é só porque uma fotografia está no jornal que ela é fotojornalística, sendo necessário que a imagem possua valor informativo e contexto para tal. Baeza (2007) caracteriza a imagem fotojornalística como sendo a que trabalha com base nos conteúdos editoriais próprios do jornal, capturando fatos relevantes por uma perspectiva social, política, econômica ou através das editorias presentes.

François Soulages (2010) caracteriza a fotografia de reportagem como um dos gêneros que busca compreender e até restituir o objeto fotografado. Paralelamente a isto, Buitoni (2011 p. 55) reforça que algumas características da fotografia, como

objetividade e transparência, foram assumidas pelo discurso jornalístico e fizeram com que a linguagem fosse adotada pelas redações como “reprodução confiável do real”.

Considera-se que essa fotografia deve mostrar-nos, como se estivéssemos presentes portanto, reportar-nos o que "verdadeiramente" aconteceu. Permite-nos ter o dom da ubiquidade, estar nesse outro lugar nesse outro tempo em que não estamos, mas que aconteceram, que "verdadeiramente" existiram. Ela se faz passar por uma mediação graças à qual estamos imediatamente presentes nesse passado e nesse alhures (SOULAGES, 2010, p. 22).

A fotografia ainda carrega, para as pessoas, a qualidade de ser *verdadeira*. Por mais que se saiba que fotografias podem ser manipuladas, é quase que instintivo para as pessoas acreditar que uma fotografia é verídica. “A função mais apontada da fotografia é ser uma reprodução da realidade; mas, na verdade, a fotografia é principalmente uma gravação de certa situação luminosa em certo lugar e em certo momento” (BUITONI, 2011, p. 66).

Segundo Ricardo Rodrigues (2007) quando se analisa o conteúdo de uma fotografia, encontra-se dois sentidos: denotativo e conotativo. Para o autor, o sentido denotativo seria a representação literal dos elementos fotografados, como exemplifica:

É retratada uma ponte destruída sobre um rio, ela está ali e será vista por todos tal como é [...]. A ponte é vista como sendo uma ponte em um estado de destruição. O rio será visto como um rio simplesmente. Se há alguma pessoa, esta será vista apenas como uma pessoa (RODRIGUES, 2007, p. 71).

Entretanto, uma cena pode ser interpretada de diversas maneiras, de acordo com as referências e vivências de cada indivíduo. Essa interpretação é o sentido conotativo da imagem:

Essa cena, todavia, poderá ser interpretada de inúmeras maneiras por distintas pessoas. Algumas poderão interpretar a cena da ponte caída como sendo resultado de um tremor de terra, outras como uma implosão, outras como sendo resultado de um bombardeio numa guerra, e assim por diante. Essas diferentes interpretações dão um sentido conotativo à imagem, uma vez que a colocam em outros contextos, dando a ela novos sentidos carregados de valores distintos (RODRIGUES, 2007, p. 71).

Esta margem que a fotografia deixa aberta para interpretações é um dos motivos que faz com que a legenda seja considerada necessária para o fotojornalismo. Sousa (2004b) julga não existir fotojornalismo sem texto, normalmente encontrado no formato de legenda. Exemplificando seu argumento, o autor propõe que se imagine

uma fotografia de guerra, dizendo que por mais que esta fosse expressiva e impecável tecnicamente, ela poderia representar qualquer guerra, mas não remeteria especificamente à guerra em questão. A solução para este problema é encontrada na legenda. Ivan Lima (1988, p. 32) fala de um outro lado do texto junto a fotografia: “A legenda tanto pode endossar o que se passa na imagem como modificar inteiramente o que se vê na fotografia”. Isto se dá pela subjetividade que permeia a linguagem visual, e é o motivo de a legenda ser tão necessária para o fotojornalismo.

Tratando-se de notícias do dia a dia, o mais comum é que o jornal use apenas uma foto por matéria. O resultado disto é que o fotojornalista vive uma eterna busca por uma foto que conte toda a história que deseja.

Ao imobilizar um quadro de uma sequência, o congelamento temporal fica mais evidente: o flagrante seria mais "jornalístico" que outras fotos. Outro elemento é o que chamamos de "embrião narrativo" (muitas vezes presente no flagrante) - quando a imagem nos dá pistas de uma ação a ser continuada, ou que pelo menos nos sugira a existência de ações - antes ou depois - da cena registrada (BUITONI, 2011, p. 58).

Essa fotografia mais comum no fotojornalismo diário é a que Jorge Pedro Sousa (2004b, p. 90) chama de *Spot News*, que ele define como fotografias “únicas’ de acontecimentos ‘duros’ *hard news*, freqüentemente imprevistos. Nestas situações os fotojornalistas, geralmente, têm pouco tempo para planejar as imagens que querem obter”.

A velocidade é uma das grandes características do jornalismo diário contemporâneo. Qualquer pessoa que frequenta ou visita uma redação de jornal percebe o fluxo intenso com que os repórteres trabalham. Isto não é diferente quando se fala de repórteres fotográficos. A rotina de fotojornalistas que trabalham com *hard news* é permeada por um período muito curto de tempo entre uma pauta e outra. Via de regra um fotojornalista fica responsável por várias pautas ao longo do dia, sempre pressionado pelo tempo de fechamento do jornal.

Esta intensidade característica do fotojornalismo impede que o profissional tenha uma imersão maior em cada pauta que faz. Transformando o processo em algo industrial, como indica Maria Cláudia Quinto (2012, p. 79): “após a publicação de uma foto, uma nova pauta é recebida, e uma nova imagem deve ser feita”. Paralelamente a isto, raramente um fotojornalista tem conhecimento prévio sobre o que vai fotografar. Somente o sabe quando se trata de algum evento marcado ou algo que se pode

prever, o que não é comum.

Ainda que sigamos utilizando informalmente a expressão “gênero”, qualquer classificação de imagens na imprensa contemporânea deve partir do uso que se dá a essas imagens, das intenções comunicativas sobre as quais se elabora e divulga uma mensagem visual, e tudo isso deve, além disso, completar-se com a análise do contexto comunicativo em que está inserido, para poder ter algumas garantias mínimas no processo de significação. Uso e contexto (e não estilo) são os requisitos para que uma classificação cumpra seu objetivo: esclarecer (BAEZA, 2007, p. 32).¹

Jorge Pedro Sousa (2004a) propõe uma divisão do conceito de fotojornalismo em sentido *stricto*, significando a atividade e sentido *lato*, significando a finalidade, para melhor compreensão. O sentido *stricto* julga o fotojornalismo baseado na prática, o restringindo a uma atividade que visa: “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, 2004a, p. 4). Além de reforçar que o interesse citado pode variar de um órgão de comunicação social para outro.

Tratando no sentido *lato*, o fotojornalismo é uma atividade voltada a realizar fotografias informativas nos mais diversos formatos para a imprensa, abrangendo também fotografias interpretativas e ilustrativas, como é comum sobre temas subjetivos. O sentido *lato*, sendo voltado para a finalidade, que no caso do fotojornalismo é informar, e não pelo resultado, enquadra também como fotojornalismo as grandes fotorreportagens, que necessitam de uma maior quantidade de tempo e planejamento para serem feitas. Além destas, neste sentido também são considerados fotojornalismo as fotos ilustrativas. “Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa” (SOUSA, 2004a, p. 4).

2.1 FOTODOCUMENTARISMO E FOTOJORNALISMO

¹ Tradução livre do original: “Aunque sigamos utilizando coloquialmente la expresión “género”, cualquier clasificación de imágenes en la prensa contemporánea debe partir de la finalidad del uso que se da a esas imágenes, de las intenciones comunicativas sobre las que se elabora y difunde un mensaje visual y todo ello debe, además, completarse con el análisis del contexto comunicativo en el que viene inserto, para poder completar con unas garantías mínimas el proceso de significación. Uso y contexto pues, y no estilo, son los requisitos para que una clasificación cumpla su cometido: clarificar.”

Também trabalhando com a realidade e com viés informativo, existe o fotodocumentarismo. Baeza (2007) aponta que Fotojornalismo e fotodocumentarismo se assemelham no compromisso com a realidade, mas o primeiro com prazos mais curtos e um maior foco na atualidade, enquanto o segundo trabalha com projetos mais longos e questões estruturais, o que leva o fotodocumentarismo buscar espaços mais diversos de publicação. Enquanto o fotojornalismo normalmente fica restrito aos jornais e revistas, o fotodocumentarismo costuma ocupar, além da imprensa, espaços mais comuns às artes como galerias, museus e livros.

Por vezes distingue-se o fotodocumentarismo pela tipologia de trabalho. Um fotodocumentarista trabalha em termos de projeto fotográfico. Mas essa vantagem raramente é oferecida ao foto-repórter, que, quando chega diariamente ao seu local de trabalho, raramente sabe o que vai fotografar e em que condições o vai fazer” (SOUSA, 2004b, p. 13).

Denison Silvan (2019, p. 63) diz que o fotodocumentarismo vai além do registro factual: “a fotografia documental tem a pretensão mesma de abranger uma infinidade de situações que revelam a própria essência da condição humana e as atividades que lhes dizem respeito”. Mas o faz sem buscar a objetividade, uma das características principais do fotojornalismo diário, o que, para o autor, torna o fotodocumentarismo um formato à parte do fotojornalismo. Por objetividade, entende-se a busca do fotojornalista por conseguir uma imagem que resuma a pauta, como afirma Maria Cláudia Quinto (2012, p. 74) “No fotojornalismo tem-se a preocupação de informar a maior quantidade de dados em uma única imagem. A imagem deve resumir a notícia e mostrar o essencial da reportagem”.

Do outro lado do espectro, Sousa (2004b) e Baeza (2007) reconhecem as diferenças de tempo que ambos os formatos costumam ter, mas veem no fotodocumentarismo a mesma premissa do fotojornalismo: documentar a realidade e informar usando fotografias. Com base nesses fatores, Sousa (2004b) afirma que o fotodocumentarismo pode ser reduzido ao fotojornalismo. Enquanto Baeza (2007, p. 45) trata o fotojornalismo como uma das faces do fotodocumentarismo:

O fotojornalismo é uma das formas que o documentarismo pode adotar. A fotografia documental se baseia no seu compromisso com a realidade e os

estilos que adota ou os meios de difusão que utiliza são fatores secundários de classificação quando comparados a este parâmetro principal.²

Em suma, ambos autores citam as mesmas características para fotojornalismo e fotodocumentarismo.

2.2 A EVOLUÇÃO DA FOTOGRAFIA DE INFORMAÇÃO

Sousa (2004a) relata que um dos primeiros e mais famosos exemplos de fotografia que viriam a ser considerados o princípio do fotojornalismo acontecem ainda no século XIX, quando Carl Friedrich Stelzner faz um daguerreótipo dos destroços de um incêndio em Hamburgo, na Alemanha, em 1842.

As primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmara para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal (SOUSA, 2004a, p. 25).

Figura 1 - Ruínas de Hamburgo



Fonte: Stelzner (1842).

² Tradução livre do original: “El fotoperiodismo es una de las formas que puede adoptar el documentalismo. La fotografía documental se basa en su compromiso con la realidad y los estilos que adopte o los canales de difusión que utiliza son factores secundarios de clasificación respecto a este parámetro principal.”

O fotojornalismo tem sua história diretamente ligada às guerras. Buitoni (2011) indica a relação entre o nascimento do fotojornalismo e a cobertura da guerra da Crimeia, de 1854 a 1855. Roger Fenton cobriu a frente de batalha para o “The Illustrated London News” e teve as fotos publicadas como gravuras. Além de as prensas da época não possuírem tecnologia para a impressão em massa de fotografias sem o auxílio de desenhistas, as técnicas de gravura eram muito valorizadas pelos leitores de jornais e revistas da época. “Paradoxalmente, as pessoas acreditavam mais no real desenhado in loco do que no registro mecânico da fotografia” (BUITONI, 2011, p. 69). Isso se dava por o público estar mais acostumado a ver as gravuras e por a tecnologia das câmeras da época não ser capaz de produzir fotografias com uma qualidade tão boa quanto a das ilustrações.

O primeiro registro que se tem de uma fotografia publicada sem a interferência de gravuristas é de julho de 1871 no periódico sueco Nordisk Boktryckeri-Tidning (BUITONI, 2011). Após esse princípio, a fotografia ganhou cada vez mais importância nas publicações ao longo dos anos. Seguindo a onda de valorização das imagens, surge a primeira revista planejada para utilizar exclusivamente fotografias, a Illustrated American. Na primeira edição, em 22 de fevereiro de 1890, o editor escreveu aos leitores que a revista surgiu com a premissa de desenvolver possibilidades, ainda quase inexploradas, da câmera e do processo fotográfico. Entre outros ensaios, a primeira edição contava com 14 fotos do Brasil, usando do “exótico” para chamar atenção dos leitores.

A Illustrated American também foi uma das pioneiras a apostar em fotorreportagens. Ainda em 1890, mas em março, S. W. Westmore fotografou a vida dos detentos na prisão estadual de Illinois, nos EUA. A fotorreportagem foi uma das primeiras da história e a primeira a tratar do sistema carcerário.

Figura 2 - Behind Prison Bars (Atrás das Grades)

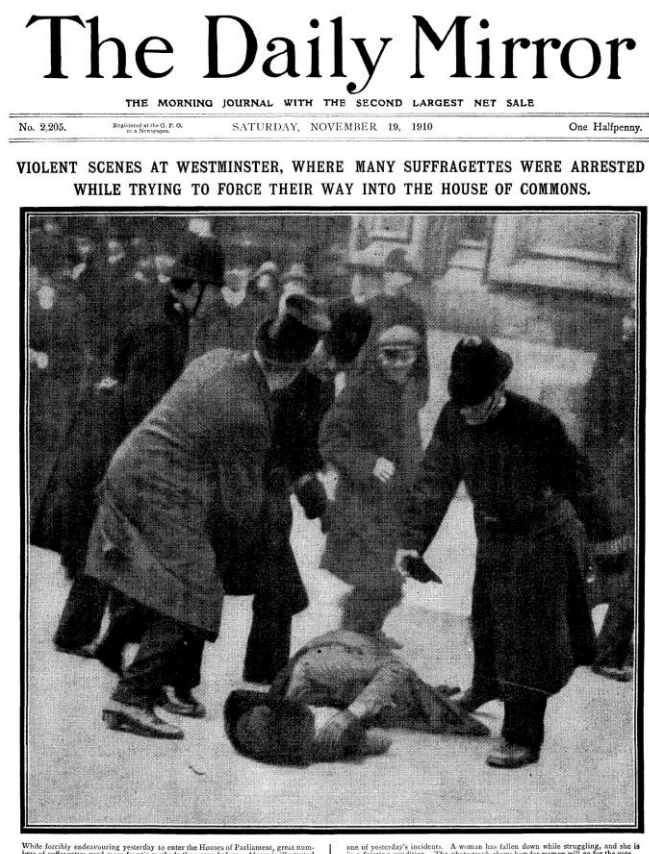


Fonte: Sousa (2004a)

Apesar do objetivo inicial, nos meses seguintes a Illustrated American foi adotando cada vez mais o texto em suas páginas, perdendo suas características iniciais (BUIIONI, 2011).

Mesmo com a evolução dos métodos e o surgimento de algumas revistas, a fotografia ainda não era bem vista por editores de jornais diários. Esses editores desvalorizavam a seriedade da informação fotográfica e consideravam que as fotografias não se enquadravam nas convenções e na cultura jornalística dominante (SOUSA, 2004b). Esses conceitos começaram a se enfraquecer com o surgimento do primeiro tabloide fotográfico, o Daily Mirror em 1904, no Reino Unido. O diário marca a mudança da relação dos jornais e das pessoas com a fotografia.

Figura 3 - Linchamento de um militante sufragette na capa do The Daily Mirror em 1910



Fonte: Reid (2020)

“As fotografias deixaram de ser secundarizadas como ilustrações do texto para serem definidas como uma categoria de conteúdo tão importante quanto a componente escrita” (SOUSA, 2004b, p. 17). Além do maior reconhecimento ao fotojornalismo por parte da imprensa, Hicks (1952) considera que a valorização da imagem nos jornais provocou uma maior concorrência entre os veículos e um aumento de tiragem, o que levou a um aumento de publicidade e lucro e a uma “competição fotojornalística, junto com a necessidade de rapidez, que, por sua vez, originou a cobertura baseada numa única foto - a doutrina do scoop” (SOUSA, 2004a, p. 18).

Após o cessar fogo da primeira guerra mundial (1918), a Alemanha teve um grande crescimento na área das artes, letras e ciências. Esse contexto resultou no que Sousa (2004b, p. 19) reconhece como o nascimento do fotojornalismo moderno. “Entre os anos vinte e os anos trinta do século XX, a Alemanha tornou-se o país com

mais revistas ilustradas”.

Dois exemplos dessa nova vertente que surge na Alemanha dos anos 30 são a *Münchener Illustrierte Presse*, que Stefan Lorant era editor-chefe e a *Berliner Illustrierte Zeitung*, editada por Kurt Korff. Segundo Sousa (2004a) ambos editores tiveram um papel importante na valorização das histórias em fotografia, formato em que a fotografia era o principal elemento a informar o leitor.

De alguma maneira, eles quebraram a antiga visão da fotografia como mera ilustração para lhe atribuir um papel determinante na informação, na interpretação, na contextualização e na explicação dos assuntos. Além disso, pela primeira vez as fotografias foram paginadas combinando-se complementar e dinamicamente texto e imagem, recorrendo-se substancialmente ao foto-ensaio para o efeito (SOUSA, 2004a, p. 79).

Esse novo uso da fotografia nessas publicações quebrou a hegemonia do velho formato da fotografia única com o único objetivo de ilustrar a reportagem (SOUSA, 2004a). O efeito foi sentido tanto na diagramação dos periódicos quanto no processo de obtenção das fotos. Com a inclusão de fotorreportagem e foto-ensaio nos gêneros fotojornalísticos, “o fotojornalismo tornou-se a pedra angular de uma mudança qualitativa nos conteúdos informativos e nas relações conteúdo-forma, [...] Cada vez mais, com propriedade, se podia falar de verdadeira informação visual” (SOUSA, 2004a, p. 79).

Além da valorização do formato, Stefan Lorant propôs uma mudança importante no modelo em que essas fotorreportagens eram produzidas. Lorant não aprovava a encenação fotográfica, prática comum na época. Ao invés disso, ele incentivava as fotorreportagens em profundidade sobre um único assunto. As reportagens eram apresentadas em várias páginas da publicação, seguindo um modelo de diagramação que agrupava as fotografias de detalhes em torno de uma principal que mostrava mais elementos (SOUSA, 2004a). O formato que Lorant cobrava de seus fotojornalistas é semelhante ao que se vê atualmente, cobrando que “a foto-reportagem devia ter [ainda] um começo e um fim definidos pelo lugar, o tempo e a ação.” (FREUND, 1989, p. 119 apud SOUSA, 2004a, p. 81).

Lorant ainda começa o processo de mudança dos temas que as fotorreportagens tratavam. Em seu princípio, essas reportagens tratavam exclusivamente de figuras públicas e acontecimentos relacionados a elas, Lorant fez com que houvesse uma expansão para temas que afetassem o público ou

provocassem identificação dele:

Algo que pode ser ilustrado pelas foto-reportagens de Felix Man sobre as piscinas populares, os combates de boxe, os restaurantes e parques de diversões ou até a primeira foto-reportagem noturna. Esta ideia será, mais tarde, a base do sucesso da [revista] Life” (SOUSA, 2004a, p. 81).

De forma rápida essa tendência foi passada para os Estados Unidos e a outros países europeus como França e Reino Unido. Dessa inspiração nas revistas alemãs surgiram algumas revistas que viriam a marcar esse período como a francesa Vu ou a inglesa Picture Post.

A forma como se articulam o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o "mosaico" fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cômica, os foto-ensaios e as foto-reportagens de várias fotos” (SOUSA, 2004b, p. 20).

Esse crescimento do fotojornalismo alemão sofre um baque com a chegada de Hitler ao poder em 1933, que fez com que muitos fotojornalistas fugissem do país, espalhando-se pela Europa (BUIIONI, 2011). Em meio a esses estava Robert Capa, um dos mais famosos e consagrados fotojornalistas de guerra. Capa compunha a equipe da francesa Vu, que tinha como proposta o uso em conjunto de fotos e textos de alta qualidade. Essa união ficou clara na cobertura da revista sobre a guerra civil espanhola (1936 - 1939) que Capa fez, juntamente com Gerda Taro e David “Chim” Seymour, e foi um dos símbolos dessa nova fase do fotojornalismo.

Paralelamente a isso, nos Estados Unidos, o fotojornalismo começa a se inspirar no estilo da imprensa alemã e na já citada revista Vu (BUIIONI, 2011). Com essa forte inspiração no fotojornalismo europeu, em 1936 seria lançada a primeira edição da Life. A revista surge com uma proposta muito clara de mostrar o mundo em suas mais diversas faces, usando o formato começado por Stefan Lorant e tratando de elementos com que as pessoas se identifiquem, como diz Henry Luce, fundador da Life, em sua apresentação.

[A Life surge] Para ver a vida; para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos, observar os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; ver estranhas coisas — máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem — as suas pinturas, torres

[edifícios] e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás de muros e no interior de quartos, coisas de que é perigoso aproximar-se; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para ver e ter prazer em ver; para ver e espantar-se; para ver e ser instruído (SOUSA, 2004a, p. 108).

Passaram pela Life alguns dos fotógrafos mais ilustres e consagrados da história, além dos que trabalharam para a revista através de agências de fotógrafos como a Magnum³. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) a Life chegou a ter 670 pessoas trabalhando em 320 escritórios espalhados pelo mundo. A revista atingiu uma proporção gigante, fomentando o mercado e a cultura do fotojornalismo no mundo. Processo que fez com que o fotojornalismo evoluísse em questão de qualidade e popularização. Abrindo espaço para mais reportagens fotojornalísticas nos jornais.

2.3 CARACTERÍSTICAS DE UMA FOTORREPORTAGEM

Segundo Dulcilia Buitoni (2011, p. 94/95) pode-se classificar como “fotorreportagem ou reportagem fotográfica, quando o conjunto das fotos forma uma narrativa ou o grupo ou série de fotos são construídos em torno de um tema principal”. Ao contrário do fotojornalismo diário, a fotorreportagem exige mais tempo para ser produzida, visto que é um formato que precisa de muito mais criatividade por parte do fotógrafo por causa da liberdade editorial normalmente dada.

A fotorreportagem proporciona uma profundidade muito maior ao assunto, já que a narrativa é contada com muito mais detalhes e uma linguagem não tão direta quanto a do fotojornalismo diário. A informação é passada através de fotografias, contando também com textos introdutórios e/ou legendas que acompanham cada imagem. “A fotorreportagem é uma narrativa que resulta da conjugação de texto e imagem, ou seja, de duas estruturas narrativas totalmente distintas e independentes, dentro de uma armação própria realizada pela edição” (COSTA, 1992, p. 58 apud MONTEIRO *et al.*, 2012, p. 20). Sousa (2004b) caracteriza as “histórias em fotografia” como o gênero nobre do fotojornalismo, citando como uma peça importante no portfólio do fotojornalista, visto que é na fotorreportagem onde se tem espaço para produzir fotografias mais bem trabalhadas e mais impactantes.

³ <https://www.magnumphotos.com/>

O objetivo essencial das foto-reportagens é, geralmente, situar, documentar, mostrar a evolução e caracterizar desenvolvimento uma situação real e as pessoas que a vivem. [...] normalmente as foto-reportagens são menos extensas que os foto-ensaios e vivem, sobretudo, ou de fotolegendas (uma por fotografia) ou, em alternativa, de pequenos textos (geralmente introdutórios) que não se conjugam com uma imagem em particular mas sim com todas as imagens da peça. Esse texto, de uma forma geral, serve principalmente para orientar a leitura das imagens, embora também as complemente” (SOUSA, 2004b, p. 104).

É importante perceber a importância que os autores dedicam ao texto mesmo neste formato mais interpretativo. Diferentemente do fotojornalismo diário, onde o leitor está acostumado a ver uma legenda por foto, na fotorreportagem Sousa (2004b) aponta essa possibilidade de se usar um texto introdutório que orienta a leitura de todas as fotos do conjunto.

Por conta da imersão maior, a fotorreportagem necessita de maior dedicação por parte do fotojornalista, exigindo que este disponha de mais tempo para produzir e se aproximar do tema. Esse é um dos fatores que fazem com que menos fotorreportagens sejam produzidas pelos jornais e revistas atuais. Como as equipes de fotógrafos dos jornais estão sendo reduzidas, mais pautas são distribuídas para cada fotojornalista, o que dificulta o deslocamento de um profissional para ficar exclusivamente em uma fotorreportagem.

Por não terem estrutura para enviar fotógrafos para todas as pautas que saem no jornal, a solução encontrada pelos veículos é comprar as fotografias de agências, o que é financeiramente muito mais acessível. Pepe Baeza (2007) aponta que o problema da cultura de se usar fotografias de agência em excesso é que paralelamente a isto ocorre uma desvalorização das fotorreportagens sobre fatores locais, que abrangem pontos que a cobertura das agências, naturalmente mais factual, deixa passar.

A imagem de realidade na imprensa se encontra cercada neste momento por uma polarização extrema, e nada inocente. Por um lado, pela fotografia das agências de informação (normalmente anglo-saxona: Reuters ou AP), que constituem a fonte principal de onde se nutrem os diários e as revistas do mundo e que contribui a determinar aquilo que temos que considerar importante [...]; Por outro lado, por todos estes trabalhos maravilhosos do seletor grupo de fotógrafos reconhecidos simultaneamente pelo documentarismo e pela arte, e que já pertencem mais às galerias ou aos museus que à imprensa. Mas onde foram parar os trabalhos de uma certa profundidade sobre aspectos relevantes da realidade próxima? (BAEZA, 2007,

p. 49)⁴

Pepe Baeza (2007, p. 57) reforça a importância do fotojornalismo (tratando também da fotorreportagem) para a sociedade: “o fotojornalismo, em seus melhores registros, torna públicas as evidências necessárias para que o corpo social corrija tudo aquilo que o faz mal”, isso tem um efeito especialmente alto quando se trata de assuntos locais.

⁴ Tradução livre do original: “la imagen de realidad en la prensa se halla cercenada en este momento por una polarización extrema, y nada inocente. Por una parte, por la fotografía de agencia de información (normalmente anglosajona: Reuters o AP), que constituye la fuente fundamental de la que se nutren los diarios y las revistas del mundo y que contribuye a determinar aquello que hemos de considerar importante, y de qué manera, y cuanto; por otra parte, por todos esos trabajos maravillosos del selecto grupo de fotógrafos reconocidos simultáneamente por el documentalismo y por el arte, y que pertenecen ya más a la galería o al museo que a la prensa. ¿Pero dónde han ido a parar los trabajos de una cierta profundidad sobre aspectos relevantes de la realidad próxima?”

3 ANTROPOLOGIA E O CAMINHO ATÉ O VISUAL

A antropologia tem, desde a etimologia da palavra, a característica de estudar o homem. *anthropos*, do grego, significa ser humano (GINGRICH, p. 24) e *logos* significa estudo (GINGRICH, p. 127). Analisando por esta forma, entende-se que a antropologia é o estudo do homem. Essa afirmação, apesar de superficial, é importante de nota. A antropologia tem seus estudos focados em práticas e costumes da humanidade, como define Rafael José dos Santos (2005, p. 19):

Podemos começar pensando a antropologia como um conjunto de teorias (nem sempre concordantes) e diferentes métodos e técnicas de pesquisa que buscam explicar, compreender ou interpretar as mais diversas práticas dos homens e mulheres da sociedade.

Segundo François Laplantine (2003) somente a partir da segunda metade do século XIX os antropólogos europeus começaram a fazer pesquisas próprias, abordando o que consideravam ser sociedades “primitivas”, ou seja, quaisquer povos que não fossem da Europa ou da América do Norte. Esse pensamento de reconhecer povos diferentes como selvagens permeou a cultura europeia e, por consequência os primeiros antropólogos, durante toda essa época.

É importante ressaltar que estes primeiros cientistas não costumavam ir a campo para analisar seus objetos de estudo, Laplantine (2003) aponta que esses antropólogos do século XIX entregavam questionários para missionários e demais pessoas que viajavam a lugares distantes, e se baseavam neles para escrever suas pesquisas. As respostas desses questionários resultaram nas primeiras grandes obras de antropologia.

Todas essas obras, que têm uma ambição considerável – seu objetivo não é nada menos que o estabelecimento de um verdadeiro corpus etnográfico da humanidade – caracterizam-se por uma mudança radical de perspectiva em relação à época das “luzes” o indígena das sociedades extra-europeias não é mais o selvagem do século XVIII, tornou-se o primitivo, isto é, o ancestral do civilizado, destinado a reencontrá-lo. A colonização atuará nesse sentido (LAPLANTINE, 2003, p. 48).

Com base nesses conceitos e no conhecimento, obtido indiretamente, que foi resultado das pesquisas, alguns antropólogos propuseram uma versão adaptada do evolucionismo biológico de Darwin para a sociedade humana. Segundo Laplantine

(2003), Henry Lewis Morgan foi um deles, o antropólogo norte-americano elaborou um modelo de desenvolvimento da humanidade em três estágios evolutivos: selvageria, barbárie e civilização. Outro exemplo do evolucionismo é de James Frazer. O escocês propôs que as civilizações passam por três estágios de crença: magia, religião e então ciência.

Rafael José dos Santos (2005, p. 23) atribui o sucesso que os modelos fizeram na época à visão que os europeus tinham de que sua sociedade era a mais avançada e desenvolvida: “em outras palavras, a sociedade européia tomava a si mesma como medida de civilização, atribuindo às sociedades tribais um perfil ‘inferior’”.

Essa preocupação de um saber cumulativo visa na realidade a demonstrar a veracidade de uma tese mais do que a verificar uma hipótese, os exemplos etnográficos sendo frequentemente mobilizados apenas para ilustrar o processo grandioso que conduz as sociedades primitivas a se tornarem sociedades civilizadas. [...] E quando faltam documentos, alguns (Frazer) fazem por intuição a reconstituição dos elos ausentes; procedimento absolutamente oposto, como veremos mais adiante, ao da etnografia contemporânea, que procura, através da introdução de fatos minúsculos recolhidos em uma única sociedade, analisar a significação e a função de relações sociais (LAPLANTINE, 2003, p. 52).

Essa primeira corrente de pensamento da antropologia sofria uma forte influência dos determinismos geográficos e biológicos, o que era ainda mais forte já que os pesquisadores não costumavam ter contato direto com seus objetos de estudo. Esse formato de antropologia perde força no começo do século XX, momento em que os pesquisadores percebem que a observação é parte fundamental da pesquisa. Surge então, a etnografia: “se percebe que o pesquisador deve ele mesmo efetuar no campo sua própria pesquisa, e que esse trabalho de observação direta é parte integrante da pesquisa” (LAPLANTINE, 2003, p. 57).

A maior proximidade dos pesquisadores com os povos que estudavam foi o suficiente para que os determinismos e os conceitos de evolucionismo social ao poucos deixassem de ser predominantes entre os antropólogos.

O pesquisador compreende a partir desse momento que ele deve deixar seu gabinete de trabalho para ir compartilhar a intimidade dos que devem ser considerados não mais como informadores a serem questionados, e sim como hóspedes que o recebem e mestres que o ensinam. Ele aprende então, como aluno atento, não apenas a viver entre eles, mas a viver como eles, a falar sua língua e a pensar nessa língua, a sentir suas próprias emoções dentro dele mesmo (LAPLANTINE, 2003, p. 57).

Claude Lévi-Strauss (2008, p. 14) propõe que a etnografia “consiste na observação e análise de grupos humanos tomados em sua especificidade [...], visando a restituição, tão fiel quanto possível, do modo de vida de cada um deles”. Sabendo que a antropologia se caracteriza por estudar “o homem”, a etnografia se mostra de suma importância nesse processo, visto que é através dela que o antropólogo consegue sentir e estudar o grupo que se propõe. Lévi-Strauss (2008) coloca a etnografia como um dos primeiros passos de uma investigação antropológica, citando etapas como observação, descrição e trabalho de campo.

Podemos postular que a etnografia é o método próprio de trabalho da antropologia em sentido amplo, não restrito (como técnica) ou excluyente (seja como determinada atitude, experiência, atividade de campo). Entendido como método em sentido amplo, engloba as estratégias de contato e inserção no campo, condições tanto para a prática continuada como para a experiência etnográfica e que levam à escrita final. Condição necessária para seu exercício pleno é a vinculação a escolhas teóricas, o que implica não poder ser destacada como conjunto de técnicas (observação participante, aplicação de entrevistas, etc.) empregadas independentemente de uma discussão conceitual (MAGNANI, 2009, p. 136).

Partindo desta definição, entende-se que a etnografia é o método que o antropólogo encontra para pesquisar e documentar sua experiência com o seu objeto de estudo, seja ele um grupo de pessoas, um local ou o que for, mas sempre voltado para o ser humano. Por ter esse caráter de estudar o homem em seu grupo, a antropologia parte de uma perspectiva interna. Como defende Achutti (2004, p. 303) “o etnógrafo transcreve a cultura, os valores, os hábitos, em suma, a riqueza da vida do Outro. Para isso, ele faz pesquisas, não pesquisas sobre o outro, mas mais precisamente com ele”. Por isto é de tanta importância a aproximação legítima do etnógrafo com o grupo de pessoas que fará parte do seu estudo. Magnani (2002, p. 18) reforça que na etnografia “o que se propõe é um olhar de perto e de dentro, mas a partir dos arranjos dos próprios atores sociais”, de forma que o antropólogo realmente venha a conviver com o grupo que estuda.

Esse andar pelo espaço delimitado no qual a pesquisa transcorre permite que o etnógrafo se situe, isto é, adquira naquele contexto um lugar e uma identidade. Trata-se de um percurso marcado pela interação. Ora, interagir pela participação nos rituais, nos trabalhos, no lazer e pela interlocução nas entrevistas informais, nas conversas suscitadas pela participação, nos bate-papos que até parecem escapar dos desígnios do trabalho de campo, alimentados apenas pelas amizades ali contraídas (SILVA, 2009, p. 178).

Além da convivência e participação no grupo, segundo Lévi-Strauss (2008, p. 378-379): “a etnografia também inclui os métodos e técnicas relativos ao trabalho de campo, à classificação, à descrição e à análise de fenômenos culturais particulares (quer se trate de armas, instrumentos, crenças ou instituições)”.

Um dos primeiros pesquisadores a fazer uma pesquisa no formato que hoje conhecemos como etnografia foi Franz Boas, um alemão radicado nos Estados Unidos. Boas adotou uma metodologia até então nunca vista. O antropólogo não só defendia que o trabalho de campo deveria ser feito pelo próprio pesquisador, pois era no campo que ele encontraria o material para a pesquisa, como praticava uma coleta detalhada do maior número possível de elementos do grupo estudado. Segundo Laplantine (2003, p. 59), para Boas “tudo deve ser objeto da descrição mais meticulosa, da transcrição mais fiel”.

Juntamente com a defesa da proximidade do antropólogo com os povos estudados, Boas desenvolve um conceito que viria a ser determinante para descredibilizar as noções de evolucionismo social e determinismo geográfico dentro da antropologia. Segundo Rafael José dos Santos (2005), Boas considerava impossível comparar sociedades colocando umas como mais avançadas do que outras. Para Boas, cada cultura poderia ser compreendida somente “a partir de seus próprios valores, hábitos, modos de vida e, não menos importante, de sua própria história” (SANTOS, 2005, p. 40). o que, em outras palavras, significa que “cada cultura só poderia ser compreendida relativamente” (SANTOS, 2005, p. 40). Conceito que levou ao surgimento do termo relativismo cultural.

Outro dos considerados pais da etnografia é Bronislaw Malinowski. O antropólogo se tornou o centro das atenções do mundo da antropologia quando lançou *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, em 1922. Para fazer o estudo, Malinowski viveu com os nativos das ilhas Trobriand, na Nova Guiné, fazendo o que depois seria definido como “observação participante”. O que pode ser entendido como uma imersão intensa do antropólogo na comunidade que estuda, analisando a cultura pelo ponto de vista nativo.

Ninguém antes dele tinha se esforçado em penetrar tanto, como ele fez no decorrer de duas estadias sucessivas nas ilhas Trobriand, na mentalidade dos outros, e em compreender de dentro, por uma verdadeira busca de despersonalização, o que sentem os homens e as mulheres que pertencem a uma cultura que não é nossa (LAPLANTINE, 2003, p. 61).

Malinowski (2018, p. 62) defende que existe uma grande diferença entre ter um contato esporádico com o povo estudado e “estar de fato em contato com eles”: “para o etnógrafo, significa que sua vida na aldeia, no começo uma estranha aventura ora desagradável, ora interessantíssima, logo assume um caráter natural em plena harmonia como ambiente que o rodeia”.

Durante cerca de dois anos, e no decorrer de três expedições à Nova Guiné, vivi naquele arquipélago e, naturalmente, durante esse tempo, aprendi bem a língua nativa. Fiz meu trabalho completamente sozinho, morando nas aldeias a maior parte do tempo. Muitas vezes tinha diante de olhos a vida cotidiana dos nativos e, com isso, não me podiam passar despercebidas quaisquer ocorrências, mesmo acidentais: falecimentos, brigas, disputas, acontecimentos públicos e cerimoniais (MALINOWSKI, 2018, p. 48).

A imersão que Malinowski se propôs a fazer foi fundamental para começar o processo de quebrar a ideia de que esses povos nativos são inferiores. Para Laplantine (2003, p. 61), Malinowski impacta a antropologia de tal forma que após sua obra “a antropologia se torna uma ‘ciência’ da alteridade que vira as costas ao empreendimento evolucionista de reconstituição das origens da civilização, e se dedica ao estudo das lógicas particulares características de cada cultura”.

Em *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, pela primeira vez, o social deixa de ser anedótico, curiosidade exótica, descrição moralizante ou coleção exaustiva erudita. Pois, para alcançar o homem em todas as suas dimensões, é preciso dedicar-se à observação de fatos sociais aparentemente minúsculos e insignificantes, cuja significação só pode ser encontrada nas suas posições respectivas no interior de uma totalidade mais ampla (LAPLANTINE, 2003, p. 64).

Além de todo o aspecto revolucionário já citado na própria forma com que Malinowski conduziu o estudo, juntamente com sua análise escrita o autor anexou diversas fotografias de alguns dos objetos e ações que ele se referia. Dada a natureza desta monografia, vamos nos focar nesse elemento por enquanto. Mesmo com registro de uso de fotografia por antropólogos antes de Malinowski, Laplantine (2003, p. 65) aponta este como o momento que abriu as portas para a linguagem visual na antropologia: “*Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado com fotografias tiradas a partir de 1914 por seu autor, abre o caminho daquilo que se tornará a antropologia audiovisual”.

Samain (1995, p. 33-34) defende que Malinowski utilizou as fotografias para muito mais do que simplesmente ilustrar os assuntos que abordava:

Nesse vaivém entre as fotografias e as legendas remissivas ao seu próprio texto, o qual, por sua vez, reintroduz e reconduz o leitor na própria prancha visual que lhe corresponde, fica patente que, para Malinowski, o verbal e o pictórico (desenhos, esquemas e fotografias) são cúmplices necessários para a elaboração de uma antropologia descritiva aprofundada.

O autor entende que nem o texto nem a fotografia bastavam isolados para Malinowski, por isso a utilização de ambos em conjunto, formato que posteriormente seria adotado pela antropologia visual.

3.1 ANTROPOLOGIA VISUAL

Diversos autores apontam que os antropólogos se interessaram pela fotografia assim que esta começou a se difundir. “a fotografia foi tomada pela antropologia como prova do real, um instrumento ótico que originava uma imagem fidedigna de algum acontecimento social ou experiência humana” (NAKAÓKA, 2016, p. 462). Segundo Alex Nakaóka (2016) o uso direto e consciente de imagens na pesquisa antropológica foi defendido pela primeira vez por Margaret Mead e Gregory Bateson. Os antropólogos estudaram os balineses entre 1936 e 1939. O resultado foi a obra *Balinese Character. a photographic analysis* (1942). Esse título sugere que os balineses são analisados através da fotografia, entretanto, como aponta Macius Freire (2006, p. 64), as imagens têm um papel fundamentalmente ilustrativo:

Menos do que uma descrição com fotografias, trata-se, nessa obra, de uma descrição de fotografias. Ora, mas a descrição, em linguagem escrita, de um determinado tema a partir de fotografias, não pode ser comparada a uma descrição desse mesmo tema a partir da observação do mundo real, tampouco à descrição de fotografias que acompanham o texto estão, conseqüentemente, à disposição do leitor, como é o caso de *Balinese Character*. Isso significa dizer – e os autores o dizem – que *Balinese Character* é o resultado da combinação de fotografias, das legendas que as acompanham e da introdução escrita por Margaret Mead.

O autor complementa reforçando que as imagens têm um papel fundamentalmente ilustrativo, visto que as legendas são redundantes em relação às fotografias. É importante salientar que, apesar de os autores irem a campo com a

proposta de registrar o que acontecia naturalmente na vida dos balineses, os registros não foram feitos com planejamento prévio, Freire (2006) aponta que o uso da câmera fotográfica e cinematográfica por parte dos autores se dá quase que como um bloco de notas, registrando o que eles viam mas sem uma linha de raciocínio por trás que não fosse a proposta inicial da pesquisa.

Independentemente do uso que os antropólogos dão para a fotografia nas primeiras manifestações de antropologia visual, o próprio uso de imagens mostra que se começa a dar mais valor para a capacidade informativa da fotografia.

Se um dos objetivos mais caros da antropologia sempre foi o de contribuir para uma melhor comunicação intercultural, o uso de imagens, muito mais que o de palavras contribui para essa meta, ao permitir captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano linguístico. Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo (NOVAES, 1998, p. 116 apud ACHUTTI, 2004, p. 78).

Joanna Scherer (1995 apud ACHUTTI, 2004, p. 80) defende a maior utilização da fotografia por parte dos antropólogos, mas entende que o que definiria ou não uma fotografia ser considerada etnográfica não é a intenção do fotógrafo no momento que a faz, e sim o modo como a usa. Caracterizando assim como uma foto etnográfica qualquer fotografia que é utilizada para informar aquele que lê uma etnografia. Para Achutti (2004), essa interpretação de Scherer resume a fotografia a uma forma de resgatar a memória, ignorando o potencial narrativo da imagem.

É preciso reconhecer que, atualmente, os fotógrafos optam cada vez mais por uma formação antropológica e que suas fotografias são o resultado de suas intenções de interpretações etnográficas. Por essa razão, o que quer que autores como Edwards e Scherer pensem sobre isso, a fotografia de fato se tornou uma linguagem, ela não é mais o resultado de uma prática ingênua, mas o resultado de um ato intencional e que, portanto, carrega a marca de seu autor (ACHUTTI, 2004, p. 80).

Rosane de Andrade (2002) cita o filme *Nanook of the north*, de Robert J. Flaherty, como o primeiro filme etnográfico, ainda em 1922. O filme trata sobre a vida dos esquimós. Flaherty não se considerava um etnógrafo e sim um cineasta. “mesmo criticado por suas inovações na forma de filmagem, [Flaherty] foi considerado o pai do cinema etnográfico (ANDRADE, 2002, p. 70). Achutti (2004) também aponta o cinema como a primeira manifestação de antropologia visual. Leroi-Gourhan publicou um

artigo após o primeiro Congresso do Filme Etnológico em 1948, em Paris, tentando definir o que deveria ser um filme etnológico. A partir deste artigo, o autor propõe a visão, ainda nova para a época, de que a linguagem audiovisual teria o mesmo peso que a escrita:

Vê-se delinear as tendências do documentário etnológico. Por um lado, a câmara utilizada como bloco de notas: dela podem-se obter somente documentos de trabalho, fotografias em movimento para o uso do especialista e, nesse sentido, é preciso utilizá-la amplamente. Por outro lado, o filme preparado, organizado como uma publicação, que é, em suma, o que o etnólogo escreve, com o filme, sobre um determinado sujeito. Aliás não haveria motivos para dizer por que, em caso extremo, um etnólogo não poderia defender algum dia uma tese filmada” (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 67 apud ACHUTTI, 2004, p. 82).

Mesmo após esta reivindicação por parte do cinema, a fotografia ainda sofre bastante resistência, visto que, diferentemente do cinema, não contém a linguagem falada. Para Etienne Samain (1993 apud ACHUTTI, 2004, p. 83) na antropologia visual se aborda a realidade através de duas linguagens: a escrita e a imagem. Assim se tem um relato mais completo, usando o que cada uma das linguagens tem para contribuir.

Acompanhando a história da antropologia, observa-se que o uso de imagens foi banalizado ao longo dos anos, sendo muitas vezes mal visto por alguns antropólogos. Ricardo Campos (2012) aponta que essa banalização fez com que a antropologia visual se desenvolvesse quase que como um campo a parte em relação à antropologia tradicional. Campos (2012, p. 26) define que a antropologia visual, “apesar das diferentes tendências no seu seio, prevê, grosso modo, o uso das tecnologias de registo visual na pesquisa etnográfica”. Além da definição, Campos caracteriza a história da antropologia visual como a história de fazer e analisar imagens:

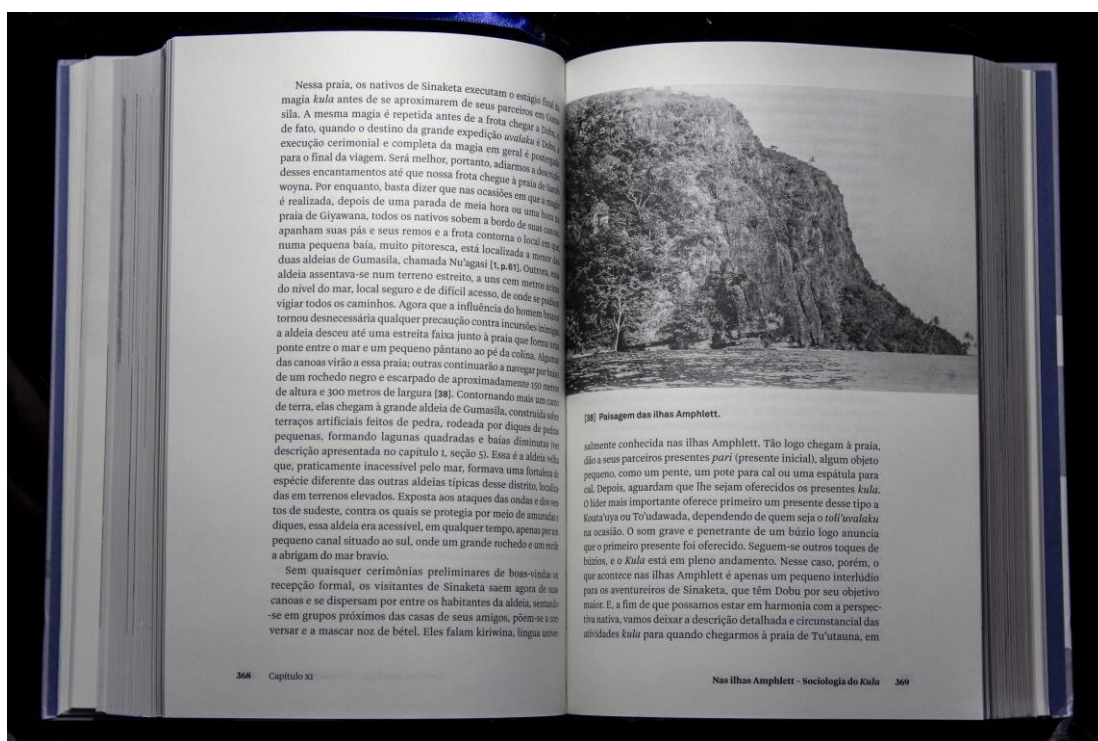
O antropólogo visual, através de diferentes tecnologias de registo de imagem (fotografia, vídeo, filme) retrata certas realidades e, como tal, é ele próprio criador de imagens (pensa-se a si mesmo como autor de discursos, de narrativas visuais). É, porém, um estudioso de imagens, das suas e das dos outros. É um investigador atento aos filmes e fotografias que produziu, mas também, especialmente interessado na análise das imagens e sistemas visuais de uma certa comunidade (2012, p. 26).

Rosane de Andrade (2002, p. 73) atribui à antropologia visual o poder de

“contribuir para a identificação e o reconhecimento de sentimentos, emoções, sensações”. Para a autora a integração das linguagens resulta em uma melhor compreensão dos significados culturais “tornando as investigações e as pesquisas mais completas” (ANDRADE, 2002, p. 73).

Por seu pioneirismo e relevância para a antropologia visual, escolhemos o sexto capítulo do livro *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski, como exemplo de antropologia visual para contextualizar os conceitos que expusemos ao longo do capítulo. Escolhemos especificamente o sexto por ele conter desde fotos ambientais até sequências colocadas de forma a contextualizar práticas tradicionais dos nativos⁵. Como já citado anteriormente, Etienne Samain (1995) defende que o uso das fotografias por Malinowski foi muito mais do que ilustrativo, caracterizando-se como um trabalho também de antropologia visual.

Figura 4 - Páginas 368 e 369 de *Argonautas do Pacífico Ocidental*



Fonte: Malinowski (2018 p. 368 e 369).

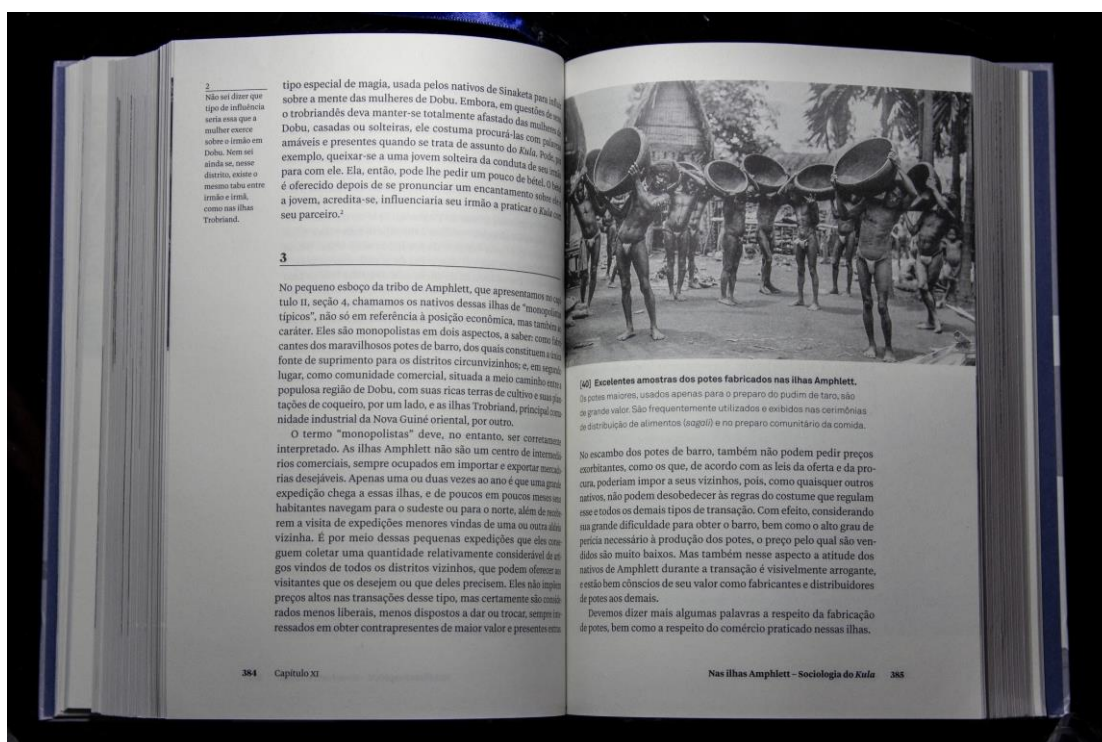
⁵ A reprodução das páginas do livro feita por meio de fotografias realizadas pelo autor.

Figura 5 - Páginas 378 e 379 de Argonautas do Pacífico Ocidental



Fonte: Malinowski (2018 p. 378 e 379).

Figura 6 - Páginas 384 e 385 de Argonautas do Pacífico Ocidental



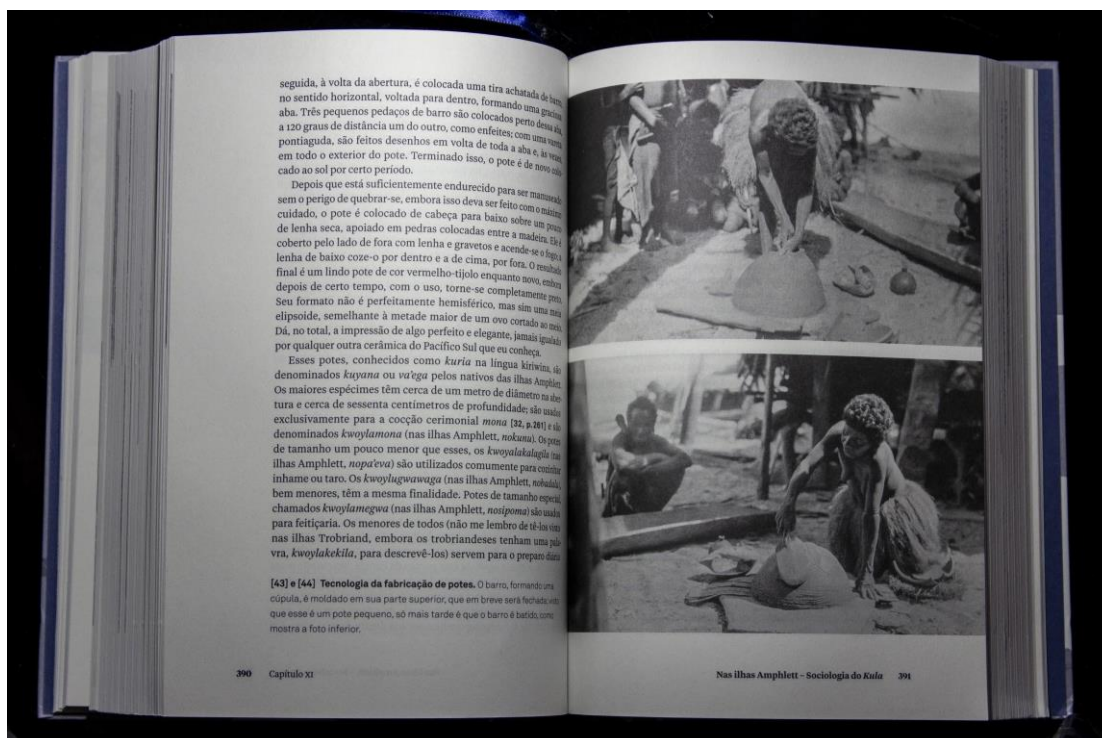
Fonte: Malinowski (2018 p. 384 e 385).

Figura 7 - Páginas 386 e 387 de Argonautas do Pacífico Ocidental



Fonte: Malinowski (2018 p. 386 e 387).

Figura 8 - Páginas 390 e 391 de Argonautas do Pacífico Ocidental



Fonte: Malinowski (2018 p. 390 e 391)

Figura 9 - Páginas 396 e 397 de Argonautas do Pacífico Ocidental



Fonte: Malinowski (2018 p. 396 e 397).

Percebemos que, assim como Etienne Samain (1995) defendeu, Malinowski utiliza as fotografias para contextualizar e informar o leitor sobre o que fala no texto. Mesmo as legendas tendo um papel importante em passar os detalhes da fotografia para o leitor, as fotografias utilizadas por Malinowski encaixam com o texto de forma que seria compreensível caso as fotos fossem apresentadas sem legenda. Apesar de Argonautas do Pacífico Ocidental ser uma obra majoritariamente textual. É nítido que as fotografias contribuem para a compreensão geral da sociedade que Malinowski estudou.

Apesar de a popularização da antropologia visual significar que os antropólogos começaram a dar um maior valor para a capacidade informativa das fotografias, ainda é raro encontrar pesquisas etnográficas pensadas e desenvolvidas usando a fotografia como principal meio narrativo.

Na maioria dos trabalhos, a fotografia ainda aparece como elemento secundário e, como se pode constatar percorrendo esses trabalhos, deve-se imputar a responsabilidade desse fato aos próprios pesquisadores, que atribuíram um papel secundário à linguagem fotográfica (ACHUTTI, 2004, p. 104).

Baseado nisso, Achutti desenvolve um conceito que chama de Fotoetnografia, um tipo de etnografia que tem a imagem como principal forma de narrativa.

4 A FOTOETNOGRAFIA

Achutti (2004, p. 99) traça um paralelo entre os fotógrafos e demais áreas que abordam a realidade como escritores e etnógrafos. O que os diferencia, para o autor, são somente “as diferentes linguagens utilizadas, linguagens que com o tempo vão se inspirar mutuamente na incansável busca por melhor compreender e expressar, ou seja, restituir o real”, visto que todos se concentram em ver e pensar a realidade.

Partindo desse princípio, a fotoetnografia começa com a ideia de valorizar a fotografia como meio para se fazer uma etnografia. Com essa proposta, Achutti (2004) defende que a fotografia pare de ser algo secundário na pesquisa etnográfica, já que era usada principalmente para ilustrar o que era dito com o texto, e defende a mesma como meio de fazer a pesquisa.

O que parece interessante para a antropologia é a utilização da fotografia para trabalhar além das aparências, pois, no que diz respeito à pesquisa, o que mais conta não é o simples registro dos fatos, mas o que está fora do campo de visão, a construção do sentido graças à imagem; isso para tornar-se um meio de restituição, uma outra forma de narrar nosso olhar sobre o Outro. É o que caracteriza a fotoetnografia, a fotografia como escritura por inteiro, quando se para de recorrer às palavras para se deixar levar em uma viagem visual reveladora, abrigando o inefável que igualmente encerra conhecimento e sentido (ACHUTTI, 2004, p. 87).

Segundo Achutti (2004) para fazer uma fotoetnografia é necessário, além de todo o processo etnográfico, um domínio apurado das técnicas fotográficas, para entender e escolher o que se quer mostrar com cada fotografia. Fazendo um paralelo com o texto etnográfico, Achutti (2004) indica que, assim como o texto de qualidade leva ao leitor fragmentos da realidade e informações necessárias para a análise, a fotoetnografia de qualidade “exige um enquadramento suficientemente claro do objeto escolhido” (ACHUTTI, 2004, p. 96) e completa:

Aquele que fotografa é constantemente submetido a escolhas. Ele deve pensar ininterruptamente na construção da imagem, precisa sempre decidir qual será o melhor enquadramento, o que deverá entrar no campo e o que deverá ficar fora do mesmo. Não basta, então, jogar com trocas de objetivas ou de abertura de diafragma, também é preciso encontrar o lugar e a distância adequados. Ora, se é necessário estar suficientemente próximo para melhor observar o desenrolar da cena e não perder seus momentos mais importantes, também é essencial manter um mínimo de distância para não importunar ninguém e não interferir em demasia no curso dos acontecimentos.

Na prática, uma fotoetnografia começa da mesma forma que uma etnografia produzida em forma de texto, o pesquisador precisa estudar e delimitar bem o tema escolhido. Mas, segundo Achutti (2004, p. 108) na fotoetnografia o pesquisador deve ir a campo com a paginação final da pesquisa pensada desde o começo do trabalho de campo: “uma narrativa visual que pretenda utilizar a fotografia deve ser fruto de um longo processo de construção, a construção de uma descrição visual. As fotografias no resultado final devem formar um todo”. Esse “todo” se resume à narrativa fotoetnográfica, que, segundo Achutti (2004, p. 109), “deve se apresentar na forma de uma série de fotos que estejam relacionadas entre si e que componham uma sequência de informações visuais”.

Essa definição que o pesquisador faz de uma fotoetnografia é bastante similar à previamente citada definição de fotorreportagem por Dulcilia Buitoni (2011, p. 94-95): “fotorreportagem ou reportagem fotográfica, quando o conjunto das fotos forma uma narrativa ou o grupo ou série de fotos são construídos em torno de um tema principal”.

Achutti (2004) defende enfaticamente que fotografia e texto não se misturem durante uma fotoetnografia. O antropólogo reconhece a importância do texto e das duas linguagens trabalharem juntas, mas diz que texto e imagens devem ser expostos separadamente, com o texto precedendo a série de fotografias. “o ideal seria que cada tipo de escritura fosse oferecido ao leitor separadamente, de forma que cada uma conservasse todo o seu potencial” (ACHUTTI, 2004, p. 109).

A discussão sobre o uso do texto acompanhando fotografias é algo recorrente no meio acadêmico. Walter Benjamin (1985, p. 107) fala da importância da legenda para evitar a interpretação equivocada do público sobre as imagens: “Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”. Esta relação também existe no meio da antropologia visual, um exemplo claro é o uso que Malinowski fez de fotografias acompanhadas de legendas muito detalhadas.

O que se ganha com a exposição de imagens em conjunto é uma construção de narrativa mais bem trabalhada. Didi-Huberman (2013, p. 117) usa uma metáfora da relação das palavras e das imagens isoladas ou em seus devidos contextos.

A verdade não é dita com palavras (toda palavra pode mentir, toda palavra pode significar tudo e seu contrário), mas com frases. Minha fotografia da “estrada do campo” ainda não passa de palavra incipiente. Pede para ser situada numa frase. Aqui, a frase não é outra senão meu relato por inteiro, relato feito de palavras e imagens inconsúteis. Mas uma mesma palavra só ganha sentido se utilizada em contextos que convêm saber variar, experimentar: contextos diferentes, frases, montagens diferentes.

É com essa narrativa, que envolve o conjunto de imagens, que o etnógrafo vai narrar o que percebe. Achutti (2004) coloca que o pesquisador deve sempre conseguir observar e capturar o desenrolar dos acontecimentos. Através desta observação que o fotoetnógrafo vai ser capaz de interpretar e traduzir fotograficamente os momentos que julgar mais importantes para formar trabalho. “Esses instantes, que devem ter uma importância em si mesmos, devem também ser minuciosamente selecionados a fim de manter uma ligação constante entre si e de constituir um todo, uma escritura final” (ACHUTTI, 2004, p. 113).

Esta “escritura final” que Achutti se refere é o produto do trabalho de interpretação que resulta da análise das singularidades da cultura estudada pelo antropólogo. É importante perceber que a interpretação das atitudes e da própria cultura estudada deve ser feita pelo fotoetnógrafo enquanto este fotografa, visto que as imagens são utilizadas como método de mostrar a percepção que o pesquisador tem durante o estudo com o grupo escolhido.

Como a natureza do trabalho permite, o fotoetnógrafo deve retornar ao local de estudo repetidas vezes, muitas delas com o único propósito de observar e criar uma relação de confiança com as pessoas. Para Achutti (2004), é importante que o fotoetnógrafo mantenha um diálogo aberto com a comunidade estudada desde o princípio, falando abertamente sobre o que deseja realizar. Essa relação faz com que o pesquisador tenha mais abertura e liberdade para começar o processo de fotografar.

O ato de fotografar, na verdade, é apenas uma parte do trabalho que emergirá das relações estabelecidas com as pessoas. Ao longo dos reencontros, o diálogo se estabelecerá aos poucos, depois se aprofundará, e o pesquisador verá então emergirem situações que lhe parecerão importantes para suas pesquisas e que ele decidirá fotografar. Ele deverá fazê-lo então da maneira mais natural possível, para não incomodar as pessoas estudadas (ACHUTTI, 2004, p. 114).

A semelhança entre o trabalho do fotoetnógrafo e do repórter fotográfico é percebida desde a linguagem utilizada para representar a realidade até o resultado de

seu trabalho. Entretanto, esta percepção de semelhança diminui consideravelmente quando se analisa a abordagem que cada um deles tem no local de trabalho. Achutti (2004) percebe essa diferença a partir da forma que o repórter fotográfico se relaciona com as pessoas pertencentes da comunidade que vai fotografar. Visto que normalmente o fotojornalista tem menos tempo disponível para produzir cada pauta, a passagem deste se dá de forma muito mais rápida e direta, o que resulta em uma perspectiva externa em relação às pessoas que fotografa.

O repórter fotográfico - que, ao contrário do etnógrafo, geralmente está de passagem - impõe desde sua chegada sua máquina fotográfica como um elemento de mediação entre ele e os outros. Geralmente ele estabelece uma distância necessária que não é a distância ideal para o etnógrafo (ACHUTTI, 2004, p. 114).

Como já citado no capítulo sobre fotojornalismo, o repórter fotográfico enfrenta uma limitação de tempo quando se trata de fotojornalismo diário, o que faz com que seu contato com as fontes seja mais rápido. Entretanto, quando se fala de fotorreportagens mais extensas, o fotojornalista dispõe de mais tempo para produzir seu trabalho. O resultado disto é uma abordagem um pouco mais semelhante à fotoetnografia.

Achutti desenvolveu e publicou o conceito de fotoetnografia através de sua dissertação de mestrado: *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*, publicado pela primeira vez em 1997 e sua tese de doutorado: *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*, publicada em 2004. Em sua tese, Achutti fez uma fotoetnografia da Biblioteca Nacional da França. Após expor o embasamento teórico e escrever um contexto histórico da biblioteca, Achutti mostra, usando praticamente só fotografias durante 154 páginas, os espaços da biblioteca e os trabalhadores que a fazem funcionar. As únicas palavras encontradas nesse intervalo estão nos títulos de cada capítulo.

5 FOTOETNOGRAFIA E FOTORREPORTAGEM: UMA PRÉ-ANÁLISE

Neste capítulo, nos propusemos a fazer uma pré-análise comparativa entre os elementos que percebemos analisando exemplos de fotojornalismo e fotoetnografia, buscando definir quais características ambos os modelos de narrativas visuais têm em comum e em quais elementos divergem. Para esta análise, definiremos alguns pontos para serem reconhecidos em cada narrativa. A definição será a partir do sistema proposto por Rodrigues (2007, p. 75) de análise de imagens fotográficas:

1. descrição física (formato e tamanho da imagem fotográfica, tipo de suporte, autor, transformações ocorridas a partir do original etc.);
2. composição (objetiva e filtros utilizados, abertura e tempo de exposição, tipo de luz, nível de nitidez dos assuntos, ponto de vista do fotógrafo, profundidade de campo e hierarquia das figuras, enquadramento etc.);
3. contexto arquivístico da foto (relação da mesma com determinado fato ou documento);
4. conteúdo da foto ou assunto – sentido denotativo da foto (descrição do que a foto contém);
5. sentidos conotativos da foto (descrição dos sentidos conotativos concretos e abstratos que a foto pode conter).
6. tematização (enquadrar os sentidos conotativos nos temas que lhes forem adequados)

Entretanto, por tratarmos sobre o conjunto das narrativas mais do que a análise individual das fotos, estabelecemos com base nos critérios propostos por Rodrigues (2007) e nas definições que utilizamos ao longo desta monografia, alguns pontos a serem analisados e, posteriormente, comparados. São eles:

- a) tempo de acesso, planejamento e execução do trabalho;
- b) aspectos técnicos (cor, câmera, objetivas escolhidas, escolhas de fotometria e formato);
- c) forma que a narrativa se apresenta ao leitor (quais quadros e sequências o autor utiliza);
- d) relação com o texto.

Por se tratar de um trabalho fundamentalmente teórico e comparativo,

baseamo-nos em uma reflexão em torno de pesquisa bibliográfica e documental para definir conceitos característicos de cada uma das narrativas e estabelecer os critérios de análise. Para isto foi feita uma revisão bibliográfica reunindo autores que estabelecem os conceitos utilizados ao longo deste trabalho. Utilizamos, para definir fotojornalismo, autores como Baeza (2007), Buitoni (2011), Monteiro *et al.* (2012), Sousa (2004a) e Sousa (2004b). Para a definição de fotoetnografia utilizamos Achutti (2004), que desenvolveu o conceito, além de demais autores que trabalharam com conceitos de antropologia e antropologia visual como Malinowski (2018), Laplantine (2003) e Samain (1995).

Utilizando as definições propostas pelos autores citados, escolhemos dois trabalhos que julgamos exemplificar bem os conceitos de fotojornalismo e fotoetnografia, sendo eles respectivamente a reportagem *Nova corrida pelo ouro na maior reserva indígena do país cria tensão e rastro de destruição* e a *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. A pré análise vai consistir em esmiuçar e comparar essas duas narrativas visuais para identificar e delimitar alguns dos pontos característicos de cada narrativa, de forma a já termos alguns conceitos pré-estabelecidos quando fizermos a análise propriamente dita.

Utilizamos, para a parte metodológica, pesquisa bibliográfica e documental para estabelecer e definir os conceitos de fotojornalismo e fotoetnografia que são a base da nossa comparação. Gerhardt *et al.* (2009, p. 69) definem pesquisa bibliográfica como “a mãe de toda pesquisa”, por toda checagem de bibliografia fazer parte deste método: “os dados são obtidos a partir de fontes escritas, portanto, de uma modalidade específica de documentos, que são obras escritas, impressas em editoras, comercializadas em livrarias e classificadas em bibliotecas”.

5.1 FOTOETNOGRAFIA DA BIBLIOTECA JARDIM

A Fotoetnografia da Biblioteca Jardim foi publicada em livro no ano de 2004. É nele que, como já citado anteriormente, Achutti desenvolve os conceitos para depois expor a própria fotoetnografia que dá nome ao livro. As 154 páginas de fotografias são divididas em 10 capítulos, organizadas de variadas formas. Achutti usa constantemente a distribuição das fotografias de uma mesma cena pelo conjunto de duas páginas para guiar o leitor. Durante a maioria do trabalho, as páginas contêm 1

ou 2 fotos, possibilitando uma leitura específica de cada imagem. Em alguns casos Achutti usa conjuntos de 3 ou 4 fotografias, que acabam sugerindo a interpretação conjunta. Por diversas vezes, páginas em branco são utilizadas tanto para separar sequências dentro do próprio capítulo quanto para dar destaque ou a sensação de pausa.

Escolhemos, dentre os 10 capítulos, o primeiro, denominado *Os bastidores* (ACHUTTI, 2004, p. 155-169) para tratar como referência de fotoetnografia. Apesar de o material completo ser importante para construir a narrativa da fotoetnografia com precisão, decidimos separar somente este capítulo por ser nele que Achutti começa a descrever a biblioteca pelo ponto de vista interno. Mostrando, além da estrutura, alguns trabalhadores e suas rotinas, algo que consideramos de suma importância para a representação de uma fotoetnografia.

Antes de começar com a narrativa visual Achutti (2004) descreve, durante 19 páginas, como funciona a biblioteca, contextualiza o leitor historicamente e o informa das problemáticas que envolvem a biblioteca jardim. A biblioteca foi construída por decisão do presidente François Mitterrand que, em 1988, anunciou a necessidade de uma nova e moderna biblioteca nacional da França, já que a antiga estava sem espaço para mais livros. Segundo Achutti (2004), o projeto da nova biblioteca conteve um jardim de mais de um hectare no centro da estrutura e foi duramente criticado na época por sua demasiada complexidade e pouca praticidade. A biblioteca foi inaugurada em 30 de março de 1995, ainda vazia, por causa do estado precário de saúde de François Mitterrand.

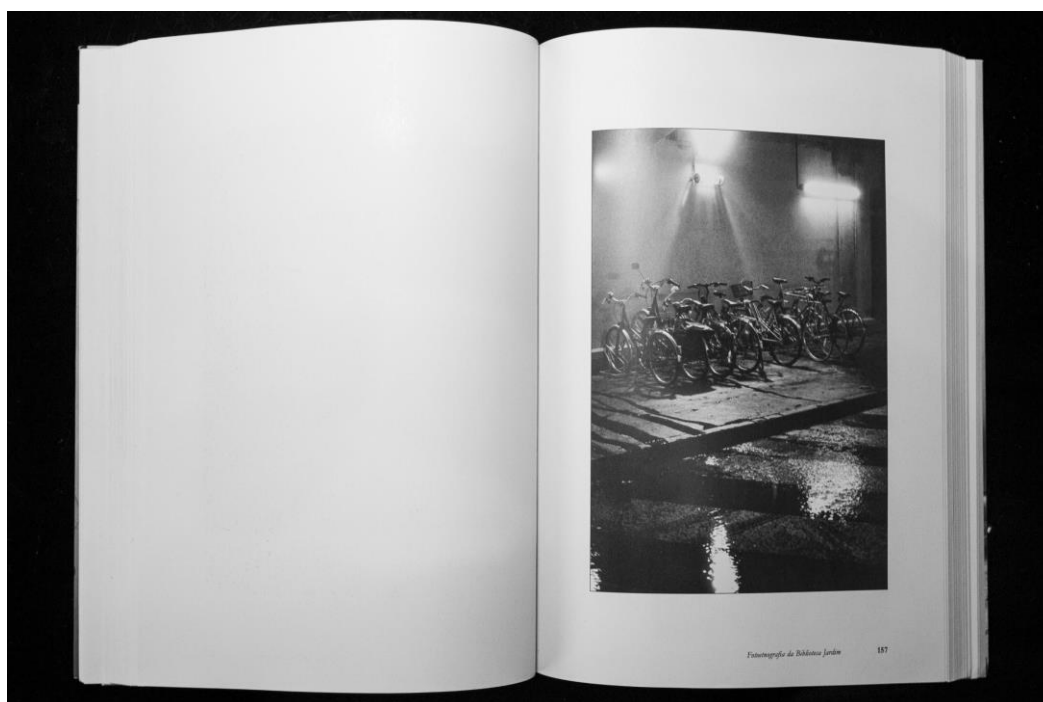
A disposição dos 4 prédios de vidro em torno do jardim por vezes torna mais trabalhoso o caminho até algumas salas: “para passar de uma sala à outra, dependendo daquela em que se quer ir, deve-se contornar o jardim e percorrer quase um quilômetro” (ACHUTTI, 2004, p. 126). É narrando elementos como esse e contextualizando como foi o processo para a entrada e obtenção das fotografias que Achutti compõe o capítulo que antecede a parte visual da fotoetnografia. O texto é importante para que o leitor comece a consumir as fotografias com uma compreensão prévia da realidade da biblioteca.

Figura 10 - Páginas 154 e 155 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



Fonte: Achutti (2004, p. 154 e 155).⁶

Figura 11 - Páginas 156 e 157 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



Fonte: Achutti (2004, p. 156 e 157).

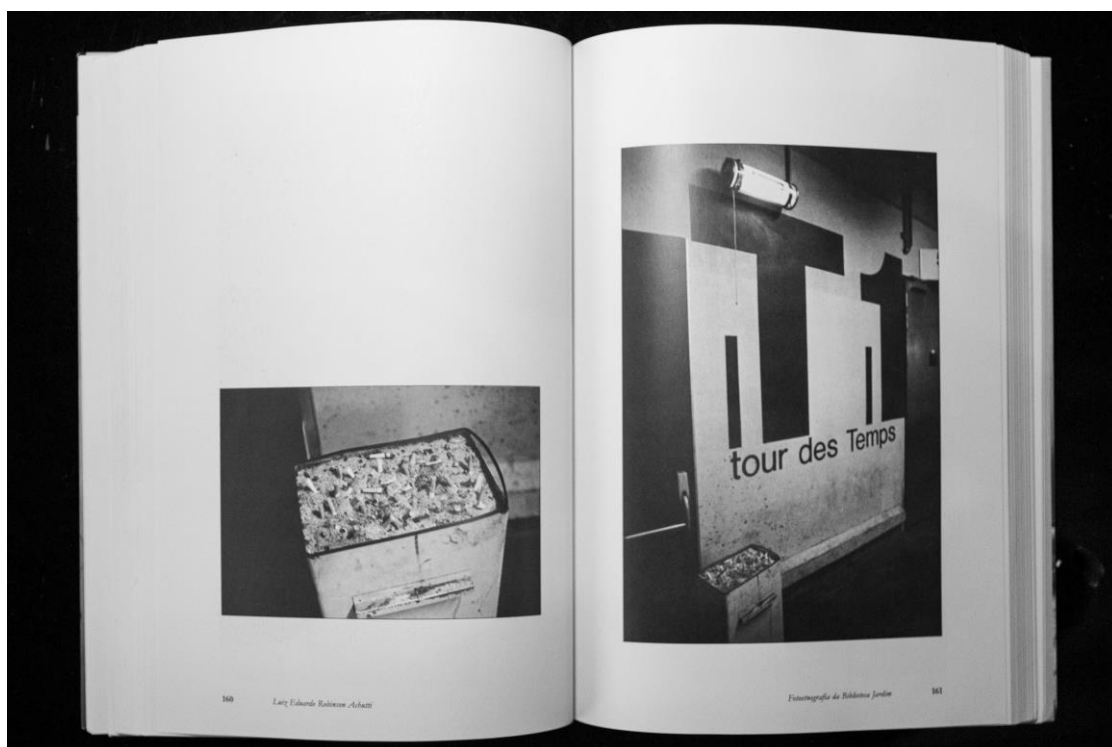
⁶ A reprodução das páginas do livro feita por meio de fotografias realizadas pelo autor.

Figura 12 - Páginas 158 e 159 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



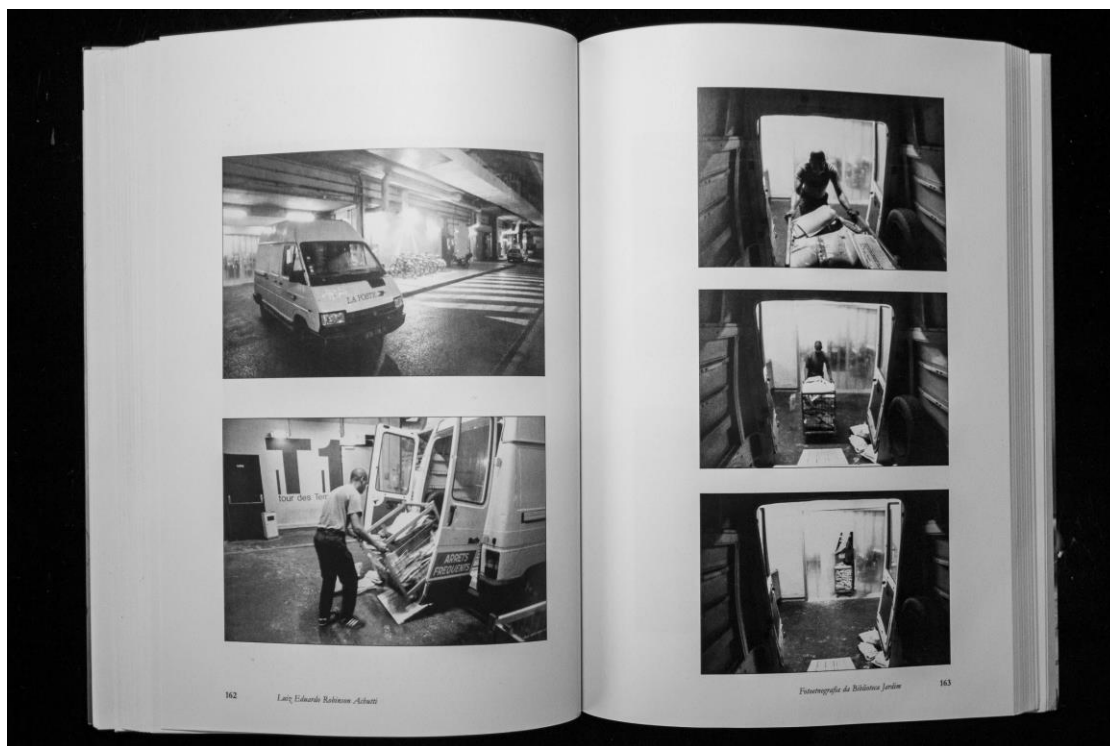
Fonte: Achutti (2004, p. 158 e 159).

Figura 13 - Páginas 160 e 161 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



Fonte: Achutti (2004, p. 160 e 161).

Figura 14 - Páginas 162 e 163 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



Fonte: Achutti (2004, p. 162 e 163).

Figura 15 - Páginas 164 e 165 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



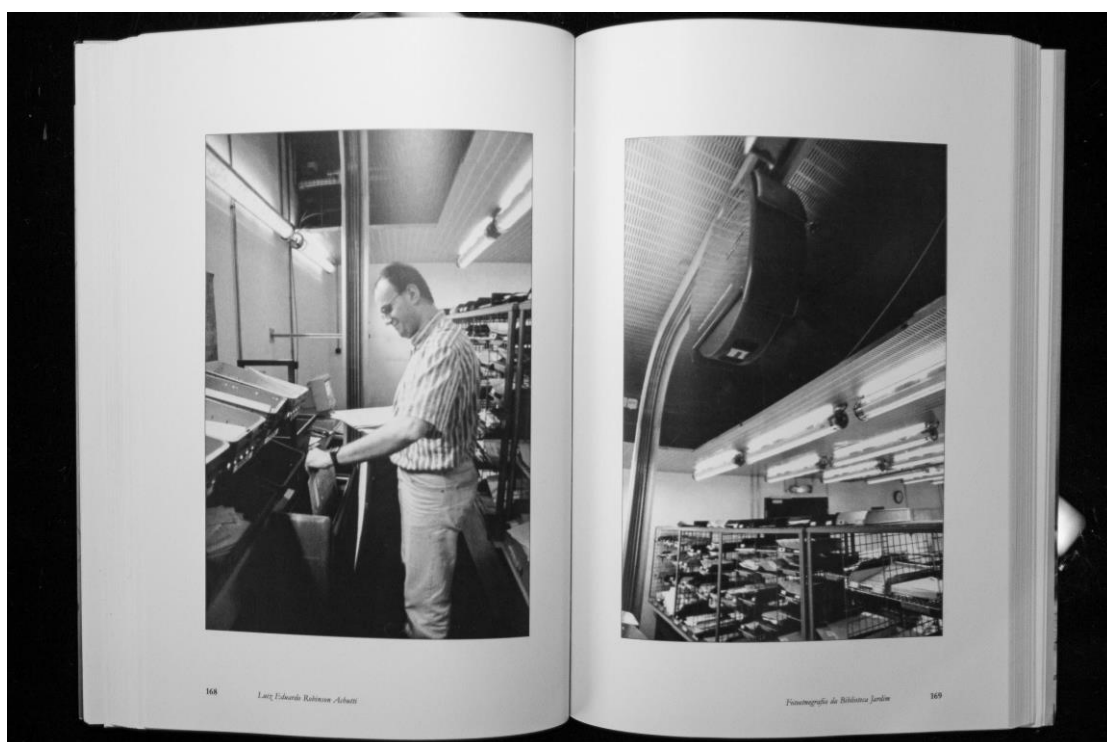
Fonte: Achutti (2004, p. 164 e 165).

Figura 16 - Páginas 166 e 167 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



Fonte: Achutti (2004, p. 166 e 167).

Figura 17 - Páginas 168 e 169 de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim



Fonte: Achutti (2004, p. 168 e 169).

Optamos por analisar este capítulo de Achutti como um conjunto e não a partir de cada fotografia individualmente por a fotoetnografia se caracterizar pelo conjunto de imagens. Achutti (2004) expôs que começou propriamente o trabalho fotoetnográfico após mais de 2 meses de diálogo com a direção da biblioteca, o que já demonstra a natureza mais organizada da entrada do pesquisador na biblioteca. Além do tempo de preparação, segundo Achutti (2020), este passou aproximadamente 2 anos indo em média uma vez por mês à Biblioteca para fotografar. “Dia 21 de março de 2000 foi o primeiro dia a fotografar. [...] Foram 20 rolos de Tri X ou Hp5. Então foram sim dois anos fotografando planejadamente”, e completa que parou de fotografar entre janeiro e fevereiro de 2002.

Achutti usa filme preto e branco em todas as fotografias que fazem parte da fotoetnografia, escolhendo não utilizar a cor em meio a esta. O motivo é exposto no texto ainda antes de começar a narrativa visual:

a iluminação dos locais não era favorável à utilização do filme colorido, pois me obrigaria a trabalhar com um diafragma de 2.8 e com uma velocidade de 1/60s a 1/30s com um filme de iso 400. O filme preto e branco me daria uma maior liberdade de ação porque eu poderia eventualmente puxá-lo no momento da revelação (ACHUTTI, 2004, p. 134).

Achutti (2004) utilizou, para obter as fotografias, duas câmeras analógicas com filmes 35mm. Uma Nikon FM2 variando entre as objetivas 18mm, 28mm e 55mm e uma Leica M6 com uma objetiva 50mm. É importante notar que Achutti não utilizou nenhuma teleobjetiva.

A narrativa se dá através de uma mistura de fotografias explorando a arquitetura da biblioteca, além de ferramentas usadas para transportar os livros, e retratos dos trabalhadores em meio a suas atividades cotidianas. Em outros capítulos Achutti usa, por vezes, retratos posados com o sujeito olhando para a câmera. Não é o caso no capítulo selecionado, em que os personagens são fotografados enquanto executam suas tarefas. A escolha de usar fotos não posadas aparenta ter a intenção de dar às fotografias um caráter de testemunho da realidade dos trabalhadores.

Diversas vezes, ao longo da sequência de fotos, Achutti usa uma foto geral do local para introduzir o leitor à cena e então leva até algum objeto ou ação específica. O contrário também é muito usado, com uma primeira foto mais fechada em alguma ação ou objeto e posteriormente uma fotografia geral do ambiente.

Para cada grupo, eu buscava um fio condutor, elementos que se repetissem em certas fotografias, de forma a constituir sequências que evoluíssem com o tempo, tentando evidentemente nunca perder de vista o fato de que a ligação entre os diferentes grupos de sequências deveria ser feita pelos leitores de minha obra (ACHUTTI, 2004, p. 138).

Estas sequências são reconhecidas ao longo de todo o livro, o que ilustra a importância que Achutti (2004, p. 138) atribui ao planejamento prévio do conteúdo. “Eu já tinha uma ideia do resultado que desejava obter e tinha decidido agrupar minhas fotografias em várias séries para propor uma caminhada pelos bastidores”

Percebe-se que Achutti escolhe cenas específicas para ilustrar, capítulo a capítulo, o funcionamento interno da biblioteca. Essa estética de trabalhar as fotografias como sequência faz com que o leitor fique imerso nos bastidores da biblioteca. Ao acompanhar as cenas quadro a quadro se constrói, ao longo da leitura, uma imagem da biblioteca no imaginário do leitor.

Eu buscava os enquadramentos que oferecessem ao leitor a possibilidade de identificar o meu lugar, pois não pensava que o personagem que supostamente seria o fio condutor de minha narração devia se encontrar nos enquadramentos, e sim fora deles; com efeito, seria o próprio leitor que faria o fio condutor (ACHUTTI, 2004, p. 138).

Olhando as fotografias entende-se qual é a função dos trabalhadores retratados e quais atividades são desenvolvidas nos interiores da biblioteca, mas por não haver legendas em meio aos capítulos, não se tem informações específicas sobre as pessoas fotografadas como seus nomes, cargos ou idade.

5.2 NOVA CORRIDA PELO OURO NA MAIOR RESERVA INDÍGENA DO PAÍS CRIA TENSÃO E RASTRO DE DESTRUIÇÃO

Tendo exposto estes pontos sobre o nosso exemplo de fotoetnografia chegamos ao exemplo de fotorreportagem. Escolhemos, para comparar com a *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*, a reportagem *Nova corrida pelo ouro na maior reserva indígena do país cria tensão e rastro de destruição* com as fotografias produzidas por Daniel Marengo e o texto por Vinicius Sassine.

Produzida para o jornal O Globo, a reportagem foi publicada no dia 4 de agosto

de 2019 tanto na edição impressa quanto no portal do jornal. Os dois repórteres passaram quatro dias acampados na mata, juntos ao acampamento dos garimpeiros enquanto faziam os primeiros contatos e estabeleciam a relação com eles.

Apesar de o conteúdo ter sido veiculado tanto no impresso quanto no digital, trataremos, neste momento, sobre a edição digital da reportagem por esta ter mais conteúdo fotográfico. Enquanto a edição impressa tem 6 fotos, contando com a capa, a online tem 22, o que possibilita que tenhamos uma perspectiva mais completa do material produzido. As fotografias de Marengo funcionam tanto com a função de ilustrar o que é dito no texto quanto de contar uma narrativa própria, utilizando legendas para contextualizar o leitor em cada uma das fotografias usadas ao longo da reportagem. Tal uso das fotografias vai em direção à já citada definição de fotorreportagem proposta por Dulcilia Buitoni (2011, p. 94-95): “fotorreportagem ou reportagem fotográfica, quando o conjunto das fotos forma uma narrativa ou o grupo ou série de fotos são construídos em torno de um tema principal”.

O texto de Vinicius Sassine contextualiza diversas vezes o leitor com o uso de dados nacionais sobre garimpo e comparações históricas sobre o tema. Paralela e conjuntamente a isto, as fotografias de Marengo adicionam informações que seriam impossíveis de se obter senão pelo meio fotográfico, além de contribuírem para intensificar o que é dito com o texto. Além destes fatores, as fotografias carregam uma carga testemunhal, fazendo com que o leitor se sinta presente no local, efeito que deriva também da credibilidade dotada pelo veículo perante seu público e da fotografia como modo de registrar a realidade.

A fotografia como espelho da realidade ainda conserva um fundo de justificativa para o senso comum, apesar de os teóricos salientarem as inúmeras intervenções que o processo sofre, do disparo até chegar à página impressa ou em telas na web. Mesmo a própria vivência dos usuários de câmeras digitais, que sabem das manipulações - e as realizam - não é suficiente para que se desconfie da veracidade da foto jornalística ou não jornalística. (BUITONI, 2011, p. 55)

Com essa soma de fatores, a reportagem coloca o leitor no centro de uma das inúmeras áreas de garimpo ilegal que permeiam a reserva Yanomami. Segundo Sassine (2020), são entre 10 a 15 mil garimpeiros que contaminam os rios Uraricoera e Mucajaí, dois dos mais importantes para o povo Yanomami. A contaminação acontece porque o produto que os garimpeiros usam para separar o ouro é mercúrio.

Figura 18 - Reprodução da edição digital da reportagem



Fonte: Marengo e Sassine (2019).

Marengo utilizou uma câmera digital (DSLR) para fazer as fotografias, câmeras DSLR são normalmente o equipamento utilizado por fotojornalistas. Isto se dá pela qualidade da imagem e a opção de configurar manualmente as definições de obturador, diafragma e ISO da câmera, o que possibilita que o fotógrafo decida quais elementos quer usar. A maioria das fotografias encontradas na reportagem seguem a proporção original da câmera, 2x3. As únicas exceções são nas fotografias que abrem os “capítulos”, que usam a proporção 16x9.

Como de costume no fotojornalismo, Marengo aplicou tratamento nas fotos. É importante perceber que essa prática não é negativa, inclusive sendo algo considerado necessário para aprimorar a leitura da imagem. É no tratamento que, normalmente, o fotógrafo acentua sensações à imagem, usando ferramentas como escurecer alguma parte da fotografia ou realçar texturas para provocar tensão ao leitor. O tratamento funciona para o fotógrafo com o mesmo efeito que a escolha de uma palavra no lugar de outra para o repórter de texto, evocando um sentimento ao invés de outro em quem consome o conteúdo.

A primeira fotografia utilizada na reportagem é um plano geral ambiental do espaço, feita com uma lente grande-angular, que mostra ao leitor como se parece o espaço de garimpo ilegal. Este começo é importante para se construir o ambiente ao

longo da narrativa.

Figura 19 - Reprodução da edição digital da reportagem



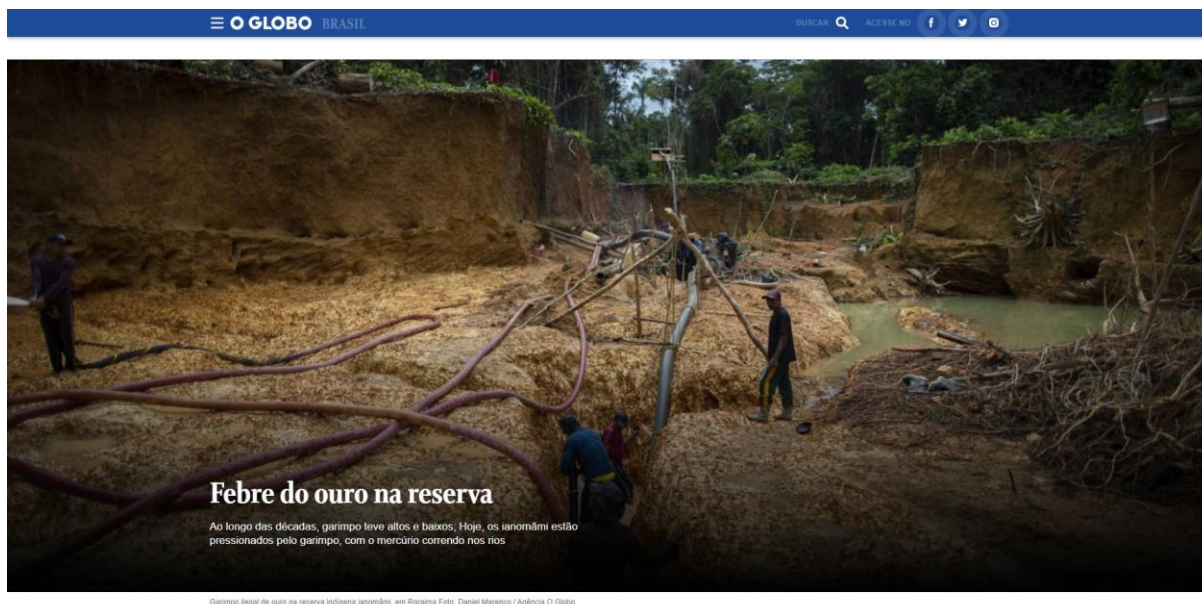
"Irmão", como é conhecido, deixou o Pará e está há um ano e três meses como garimpeiro ilegal na terra ianomâmi
Foto: Daniel Marenco / Agência O Globo

Fonte: Marenco e Sassine (2019).

Além das fotos gerais e detalhes, Marenco trabalha com alguns retratos ao longo da narrativa. A relação da fotografia com o texto se faz bastante presente nesses momentos, visto que os retratos mostram e ambientam alguns dos personagens descritos no texto. É perceptível que a presença dos retratos faz com que o leitor entenda melhor quem são os personagens, desenvolvendo uma maior empatia e tornando os personagens mais do que simples nomes. A maior parte das fotografias é dos personagens trabalhando no processo de garimpo ou separação do ouro, o que expõe o leitor a uma grande variedade de informações sobre o ambiente.

Após o retrato e alguns parágrafos da reportagem, focados em contextualizar e passar números sobre a situação do garimpo na reserva, vê-se outra fotografia bastante aberta mas mais próxima dos garimpeiros, mostrando tanto uma visão ampla do local do garimpo quanto o corredor por onde escorre a água jogada.

Figura 20 - Reprodução da edição digital da reportagem



Fonte: Marengo e Sassine (2019).

O registro marca a transição para o que parece ser um novo “capítulo” da reportagem, com um novo título e linha de apoio. Em seguida, Sassine (2020) refere-se ao monumento dedicado aos garimpeiros que foi feito na cidade de Boa Vista, reforçando que o estado de Roraima tem 35 mil garimpeiros atuando ilegalmente.

Figura 21 - Reprodução da edição digital da reportagem



O Monumento ao Garimpeiro, no centro de Boa Vista (RR) Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

Fonte: Marengo e Sassine (2019).

O texto narra o funcionamento e a logística dos garimpos ilegais, levando até uma galeria de 14 fotos que fica no centro da reportagem. Nesta, encontram-se muitas fotografias mostrando detalhes que ilustram como funciona o processo de garimpo. Apesar de as fotografias não seguirem uma ordem cronológica dos processos de separação do ouro, entende-se, também com o auxílio das legendas, como funciona cada um dos processos que leva até a pepita de ouro, foto que abre a galeria.

Figura 22 - Reprodução da edição digital da reportagem

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMI

1 de 16



O garimpeiro Lourinho mostra o ouro que ganhou durante a última semana de trabalho. Garimpo ilegal está vivo no coração da maior reserva indígena do Brasil, a dos ianomâmis, em Boa Vista (RR) Foto: Daniel Marenco / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMI

3 de 16



Imão, 57 anos, já garimpou no Pará e está em terra ianomâmi há um ano e três meses Foto: Daniel Marenco / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMI

2 de 16



Atividade ilegal envolve entre 10 mil e 15 mil garimpeiros entocados na Floresta Amazônica, numa fuga constante de fiscalizações. Foto: Daniel Marenco / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMI

4 de 16



Após terminar o trabalho no barranco, 334,5 gramas de ouro foram divididos entre o dono da máquina e os doze garimpeiros. Os ianomâmis – 23 mil indígenas – são diretamente impactados pela pilhagem em suas terras, em especial pelo caminho percorrido pelo mercúrio e pela proximidade ao garimpo Foto: Daniel Marenco / Agência O Globo

Fonte: Marenco e Sassine (2019).

Figura 23 - Reprodução da edição digital da reportagem

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

5 de 16



O mercúrio é usado para que o ouro se junte e assim seja mais fácil ser lavado Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

6 de 16



Garimpeiros miseráveis buscam fazer fortuna, ou simplesmente ganhar o dinheiro que não ganham em Boa Vista Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

5 de 16



Garimpeiro com a caneta, mangueira de água usada para a escavação da terra Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

7 de 16



Esteira usada para reter o ouro extraído dos barrancos. Por gravidade, ele fica preso no carpete afixado no fundo da esteira Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

Fonte: Marengo e Sassine (2019).

Figura 24 - Reprodução da edição digital da reportagem

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

8 de 16



As margens do Rio Mucajai, esta pontilhada de homens e mulheres entocados na floresta amazônica explorando o ouro ilegal Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

10 de 16



Garimpeiro exhibe dois peixes que foram trocados por 1,5 grama de ouro. No garimpo e, principalmente, nas "cumuteias", que são como locais de comércio e lazer do local, a moeda é o ouro: um frango, por exemplo, custa um grama, e as cozinheiras recebem 60 gramas de ouro como salário Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

9 de 16



Cunha, 43 anos, já garimpoou na Guiana e na Venezuela Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

10 de 16



Garimpeiros jantam após uma jornada de doze horas de trabalho Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

Fonte: Marengo e Sassine (2019).

Figura 25 - Reprodução da edição digital da reportagem

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

11 de 16

← → 12 de 16

← →



Às margens do Rio Mucajaí, é possível ver indígenas em várias aldeias Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo



Local do garimpo é marcado por incontáveis relatos de violência e tensão. Garimpeiros andam armados, e os conflitos na corrida pelo ouro são a regra Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

CORRIDA DO OURO NO CORAÇÃO DA TERRA IANOMÂMÍ

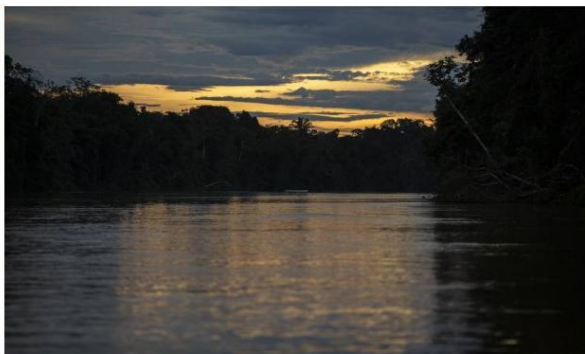
13 de 16

← → 14 de 16

← →



O garimpeiro Mateus, 20, no local que usa para dormir no meio da selva Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo



A subida do Rio Mucajaí oferece desafios como corredeiras e cachoeiras para os pilotos das canoas Foto: Daniel Marengo / Agência O Globo

Fonte: Marengo e Sassine (2019).

Nestas 14 fotos e suas respectivas legendas, Marengo expõe as condições precárias que os garimpeiros trabalham, mostra os processos e a estrutura que compõe o garimpo e conta um pouco mais sobre alguns dos personagens. Com estes processos, Marengo e Sassine conseguiram ambientar o leitor de diversas formas, usando de uma narrativa que mescla o contexto histórico, que envolve a situação que o garimpo ilegal se encontra no Brasil, e dando também um tom mais pessoal, conversando e mostrando a realidade dos garimpeiros. Nesse ponto a convergência do texto com as fotografias é de suma importância.

Após a galeria, Sassine (2020) descreve o processo de divisão dos lucros e leva o leitor a outro personagem, que também é retratado por Marengo:

Figura 26 - Reprodução da edição digital da reportagem



"Irmão" trabalhou três dias seguidos, 12 horas por dia, para receber oito gramas de ouro. Cunha (acima) integra o mesmo grupo que ele no barrancp Foto: Daniel Marenco / Agência O Globo

Fonte: Marenco e Sassine (2019).

Com esta foto, que já tinha sido vista na galeria (Figura 24) e um parágrafo sobre o outro personagem, este segundo "capítulo" se encerra e vemos o que será a última foto da reportagem. Não tão aberta quanto as outras que foram usadas para marcar o começo de novos "capítulos", mas mantendo o padrão de mostrar as condições e locais de trabalho dos garimpeiros.

Figura 27 - Reprodução da edição digital da reportagem



Fonte: Marenco e Sassine (2019).

Esse último “capítulo” relata algumas das tensões entre os próprios garimpeiros e destes com os indígenas que habitam em aldeias próximas aos locais de garimpo ilegal. Como já dito, a fotografia que marca o começo da última parte é a última da reportagem. Por estarmos analisando principalmente a parte referente ao fotojornalismo, não comentaremos mais extensamente sobre o texto, mas entendemos que é importante ressaltar a seguinte frase de Sassine (2020), que encerra a reportagem: “A Constituição Federal veda a exploração de minério em terras indígenas, a não ser que exista autorização do Congresso Nacional e consulta aos índios, o que, até hoje, nunca ocorreu”.

Uma fotorreportagem é, segundo a já citada definição de Costa (1992, p. 58 apud MONTEIRO, 2012, p. 20) “uma narrativa que resulta da conjugação de texto e imagem, ou seja, de duas estruturas narrativas totalmente distintas e independentes, dentro de uma armação própria realizada pela edição”. Percebe-se, na construção da reportagem citada, exatamente esta conjugação descrita por Costa. Com o texto e a fotografia complementando-se e construindo a narrativa que proporciona a imersão do leitor.

5.3 UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS DOIS TRABALHOS

Analizamos os pontos citados na metodologia ao longo de ambas as narrativas visuais. Através desta análise, percebemos que existem pontos semelhantes assim como divergências completas entre as duas obras.

5.3.1 Tempo de acesso, planejamento e execução do trabalho:

Achutti escreve, ainda no começo do livro, que o trabalho foi desenvolvido para a sua tese de doutorado feita na França. A partir deste início, Achutti (2004, p. 131) explica que obteve o acesso aos interiores da biblioteca através de uma longa e difícil conversa com a direção: “Minha verdadeira entrada no campo ocorreu somente passados dois meses de solicitações junto à direção e, certamente, não teria concretizado sem a intervenção do professor Jean Arlaud, meu orientador”. A diretoria da biblioteca ainda exigiu que o pesquisador assinasse um contrato se comprometendo a não utilizar as fotografias antes de ser autorizado pela direção, além de uma cópia de todas as fotografias feitas no local. Achutti (2004) expôs que ficou receoso de não ser bem recebido pelos funcionários por ter sido introduzido pela direção da biblioteca, o que não se concretizou.

Apesar da problemática que envolveu a entrada de Achutti, naturalmente um antropólogo dispõe de mais tempo para estabelecer o contato e garantir o acesso ao local do estudo. Nesse exemplo, como já citamos, Achutti produziu as fotografias ao longo de 2 anos, mantendo em média uma visita por mês. Esse maior tempo é tido como uma necessidade para a etnografia desde seu princípio. Laplantine (2003, p. 64) aponta “uma estadia de longa duração impregnando-se da mentalidade de seus hóspedes e esforçando-se para pensar em sua própria língua” como um dos pilares da etnografia proposto por Malinowski.

Quando se compara o tempo de produção de Achutti com o tempo disponível a Marengo e Sassine, a diferença entre os dois modelos fica clara. Mesmo em reportagens de mais fôlego que envolvem viagens e temas mais complexos, como é o exemplo da reportagem que escolhemos, o tempo do fotojornalismo funciona de uma forma muito diferente da pesquisa antropológica. Esse é um dos grandes pontos de divergência que encontramos entre o fotojornalismo e a fotoetnografia. Os quatro

dias que os repórteres passaram no garimpo são mais do que a maioria do conteúdo do jornal tem para ser feito, mas, ainda assim, é um tempo muito menor do que o disponível quando se fala de pesquisas antropológicas.

5.3.2 Aspectos técnicos (cor, camera, objetivas escolhidas, escolhas de fotometria e formato):

Outro ponto é a diferença na escolha da utilização da cor e do preto e branco. Achutti (2004) explica, como já citado ainda no texto que antecede a narrativa visual, o motivo de ter trabalhado com fotografias monocromáticas. O pesquisador atribui a escolha do filme preto e branco à pouca iluminação dos locais, valorizando a capacidade do filme monocromático de ter a exposição aumentada mais facilmente no momento da revelação.

Já tratando das fotografias de Marengo, a cor tem um papel importante em caracterizar o ambiente, chamando atenção do leitor a um ponto de terra exposta no meio da Floresta Amazônica. Apesar de existirem reportagens em preto e branco no meio do fotojornalismo, não é uma prática tão usual quanto o uso da cor. Esta análise sobre o uso da cor é relevante tratando-se da comparação entre estes dois exemplos. Entretanto, quando se compara fotojornalismo e fotoetnografia este ponto perde forças por não ser necessariamente uma característica de um ou de outro, podendo ser usada por ambos de acordo com a decisão do autor em cada caso.

É perceptível ao longo de todo o capítulo selecionado, que Achutti preza pela profundidade de campo. O uso de grande-angulares e diafragma mais fechado proporciona bastante profundidade de campo em praticamente todas as fotografias do capítulo, o que faz com que vejamos os vários níveis que permeiam a cena fotografada. É importante realçar que esta é uma escolha consciente e proposital, porque o ato de fechar o diafragma o fez ter menos luz disponível e, portanto, usar menores velocidades e provavelmente precisar clarear as fotos no tratamento. Essa opção por maior profundidade de campo faz com que o leitor consiga perceber o que acontece não só no primeiro plano da fotografia, mas também no fundo e nos demais planos, permitindo que se veja todo o ambiente fotografado.

Apesar de usar teleobjetivas em algumas poucas fotos, Marengo trabalha majoritariamente com grande-angulares e lentes normais, lentes que levam tanto o

leitor quanto o próprio fotógrafo para perto da cena que este fotografa. Nas fotografias com plano geral, de ambientação, Marengo aparenta utilizar um diafragma mais fechado, aumentando consideravelmente a profundidade de campo e permitindo que o leitor analise o ambiente apresentado de forma integral. Já nos retratos, a profundidade de campo é intercalada. Na maioria das vezes o fotógrafo opta por isolar o personagem do fundo, com uma profundidade de campo menor, fazendo com que o leitor preste mais atenção na pessoa e do que nos outros elementos que a circulam. Em outros retratos, Marengo opta por manter o diafragma mais fechado, colocando o personagem em meio ao ambiente. Nas fotografias com planos fechados e detalhes do ambiente, Marengo utiliza na maioria das vezes um diafragma mais aberto, isolando o detalhe do fundo ou, por vezes, utilizando algum objeto ou pessoa desfocada como moldura para o ponto em foco.

5.3.3 Forma que a narrativa se apresenta ao leitor (quais quadros e sequências o autor utiliza para narrar):

De modo geral, quando se analisa o conjunto, percebe-se mais variação de linguagem entre as fotografias de Marengo do que se percebe nas de Achutti. Isso passa a impressão de que Achutti tem mais espaço e liberdade para mover-se visando obter a próxima foto da sequência, o que proporciona o dinamismo buscado na narrativa. Além de dispor de mais tempo para planejar cada narrativa, construindo uma uniformidade visual entre as fotografias, o que colabora com a identificação de uma sequência entre as imagens de cada conjunto dentro do capítulo.

Como já citado Achutti (2004) afirma, ainda no texto que apresenta sobre a metodologia, que busca enquadramentos e sequências que proporcionem que o leitor capte um fio condutor. Este seria um elemento que é reconhecido em algumas fotos e tem o propósito de direcionar a narrativa de um modo mais claro e contínuo, apresentando as imagens em sequência mantendo a linearidade. Este fio condutor é bastante importante para manter a sequência lógica da narrativa, visto que esta não apresenta legendas de nenhuma forma durante seu curso. O formato que toma a narrativa guiada por esse “fio condutor”, citado por Achutti (2004, p. 138), é bastante diferente do que se vê quando observa uma sequência de fotos que teve menos tempo para ser planejada e executada.

Essa escolha feita por Achutti de retratar a Biblioteca a partir de diversos capítulos, mostrando individualmente cada uma das partes, constrói ao longo do livro a imagem da biblioteca pedaço por pedaço. Quando se trata de uma produção mais rápida, como é característico do fotojornalismo, o fotógrafo é mais limitado pelo tempo e dificilmente consegue construir uma narrativa tão longa e específica. Esta limitação também se dá pelo espaço de publicação, consideravelmente menor no fotojornalismo.

5.3.4 Relação com o texto:

Marengo tem suas fotografias interagindo não só com as legendas características e necessárias ao fotojornalismo, que identificam o contexto da imagem nomeando personagens e ambientando o leitor, mas também a interação das fotografias com o próprio texto escrito por Sassine. Essa relação entre as fotografias e o texto é algo notável por, como já citamos, ser um processo intrínseco ao fotojornalismo e à fotorreportagem. As legendas acompanham o fotojornalismo tanto por uma questão normativa, de manuais de redação, quanto por o fotojornalismo exigir uma maior clareza e objetividade ao informar, normalmente não podendo deixar o conteúdo aberto a interpretação. Neste caso, as fotografias são fundamentais para ambientar o leitor, proporcionando a proximidade que o texto tenta passar e, ao mesmo tempo, identificando e criando uma relação do leitor com os personagens.

Percebemos ao longo da análise que esta diferença da utilização do texto é uma das maiores divergências que as duas narrativas visuais apresentam entre si. O efeito da utilização do texto ao longo da narrativa fotográfica ou da não utilização dele é perceptível a todo instante quando se consome um conteúdo ou o outro. Além do próprio efeito narrativo, a divergência no uso do texto é algo intrínseco a ambas as linguagens. Como já citado, para Achutti (2004, p. 109) “o ideal seria que cada tipo de escritura fosse oferecido ao leitor separadamente, de forma que cada uma conservasse todo o seu potencial”. Enquanto para o fotojornalismo o texto é primordial para o contexto e objetividade da fotografia como exemplifica Sousa (2004b, p. 65):

Imaginemos a fotografia de um instante qualquer, por exemplo, de um instante de uma guerra. Essa fotografia pode ser extraordinariamente expressiva e tecnicamente irrepreensível. Mas se não possuir um texto que a ancore, a

imagem pode valer, por exemplo, como símbolo de qualquer guerra, mas não vale como indício da guerra em particular que representa.

Através desta pré-análise, entendemos que os principais fatores de divergência entre ambas as narrativas são o tempo disponível para a produção de cada uma e a interação delas com o texto, seja em formato de legenda ou a reportagem em forma de texto. Usando do texto no começo, Achutti consegue contextualizar o leitor com algumas informações que não seriam possíveis de se obter através da narrativa visual. Entretanto, por não apresentar legendas, algumas informações específicas sobre os personagens fotografados não ficam esclarecidas, o que não necessariamente é um problema, visto que a narrativa se constrói mesmo assim, mas é algo importante de nota. Por outro lado, como já citamos, Marengo utiliza legendas em todas as fotos, inclusive na galeria, o que contextualiza o leitor com bastante precisão nas informações expostas.

Percebemos que Marengo conseguiu representar a situação do garimpo ilegal e mostrar como os garimpeiros se encontram, o que era o objetivo da reportagem. Entretanto, pela limitação natural do fotojornalismo, a reportagem não tem como apresentar uma visão tão profunda do ambiente quanto apresentaria se dispusesse de mais tempo. Esta profundidade é algo mais natural e esperado da fotoetnografia, visto que o pesquisador dispõe de muito mais tempo e liberdade para lidar com a narrativa. Utilizando do tempo e do planejamento que define como fundamentais para um fotoetnografia, Achutti (2004) consegue construir a biblioteca jardim pedaço a pedaço na mente do leitor a partir de cada capítulo. É importante ressaltar que de modo algum isto significa que a reportagem é incompleta ou falha no que se propõe. Fotojornalismo e antropologia visual são semelhantes na forma de narrar visualmente a realidade, mas dispõem de tempos e propostas bastante diferentes.

6 A ANÁLISE ATRAVÉS DE UMA NARRATIVA VISUAL

O presente capítulo destina-se à análise dos elementos encontrados no fotojornalismo e na fotoetnografia. Com base nos resultados obtidos na pré-análise, optamos por fazer essa análise a partir de outra referência visual. Escolhemos analisar os pontos semelhantes e diferentes dos dois modelos através de uma única sequência de imagens. Como já estabelecemos definições e exemplos de fotojornalismo e de fotoetnografia, optamos por completar esta pesquisa analisando uma narrativa fotográfica e, através desta, apontar elementos que são próprios do fotojornalismo ou da fotoetnografia.

Visto que já identificamos as características de fotojornalismo e fotoetnografia em seus devidos contextos, entendemos que analisar isoladamente uma outra sequência de imagens, separada de ambas as definições, nos proporcionará uma perspectiva mais completa sobre as semelhanças e diferenças entre ambos os modelos. Utilizaremos, como base para esta análise, tanto os quatro pontos citados no capítulo acima quanto as definições próprias de cada um dos conceitos. Em outras palavras, o que faremos é analisar ambos os conceitos através de uma sequência de imagens.

6.1 A NARRATIVA

Originalmente pretendia-se produzir uma narrativa visual própria para esta monografia, mas por conta da pandemia do Coronavírus Covid-19⁷ fomos impossibilitados. Por isto decidimos utilizar um trabalho fotográfico realizado previamente. A narrativa que escolhemos foi produzida pelo autor sobre a falta de água encanada nas casas de alguns moradores do Morro da Polícia. O trabalho fotográfico fez parte de um projeto interdisciplinar em grupo, que envolveu todas as cadeiras do quinto semestre de jornalismo da PUCRS, trabalhando com fotografia, vídeo, áudio, texto e o desenvolvimento de redes sociais. O trabalho completo resultou em uma revista e um site, que compilou todos os conteúdos produzidos (Anexo A). A

⁷ No dia 11 de março de 2020 Tedros Adhanom, diretor geral da Organização Mundial de Saúde, declarou que a organização elevou o estado de contaminação de Coronavírus (Sars-Cov-2) para pandemia e orientou isolamento social.

escolha por trabalhar com estas fotografias se deu pelo acesso que temos aos arquivos originais, facilitando uma visão mais ampla do trabalho produzido e possibilitando uma nova organização da narrativa fotográfica de forma mais autônoma.

O morro fica na zona leste de Porto Alegre e tem 287 metros de altitude em seu ponto mais alto. Quando as fotografias foram feitas, em junho de 2018, cerca de 30 famílias viviam dependendo de um caminhão pipa subir o morro toda quarta feira para encher seus galões e caixas d'água. Em contato recente com Vitória Marques, uma das líderes da comunidade, a moradora afirmou que a situação segue precária e muitos moradores ainda dependem do abastecimento via caminhão pipa.

As fotografias foram produzidas em um contexto jornalístico e acadêmico, em que o grupo visitou o morro duas vezes para produzir conteúdo para todas as mídias. Entretanto, mesmo sabendo que as imagens possuem esta carga jornalística acreditamos que, com o acesso ao material completo, podemos organizar as fotografias de modo a tentar chegar em outros formatos narrativos a partir do conjunto de imagens.

Durante a primeira manhã que o grupo foi ao Morro da Polícia o objetivo foi estabelecer contato com os moradores e entender como funcionava a relação deles com a falta de água encanada. Ao longo da manhã conhecemos e conversamos com diversas famílias da parte superior do morro. Neste primeiro momento, alguns moradores nos mostraram quais eram os problemas que enfrentavam e os meios que usavam para administrar a água que recebiam uma vez por semana através do caminhão pipa. A partir deste momento, já deixaram nítido que a água dificilmente durava uma semana, visto que precisavam a armazenar em garrafas ou caixas d'água até que o caminhão viesse novamente na próxima semana. Após o primeiro contato com algumas das famílias que sofriam com a falta de água, houve o convite para que voltássemos em uma quarta-feira pela manhã, período que o caminhão pipa subia o morro levando a água para os moradores.

Às 8 horas da manhã de uma quarta feira chuvosa, alguns moradores já aprontavam suas garrafas e caixas d'água aguardando pelo caminhão. Assim que este chegou, começou pelas casas da parte de mais alta do morro e foi descendo até as últimas que abasteceria. Logo após as 2 primeiras casas o caminhão precisou descer o morro para reabastecer em um hidrante, mostrando que diversas viagens

são necessárias para abastecer todas as casas que precisam da água. Enquanto as mangueiras são utilizadas pelos moradores e pelos próprios funcionários do DMAE para encher as caixas d'água, os moradores se reúnem em torno das torneiras na lateral do caminhão para encher todas as garrafas que reúnem para aumentar a quantidade de água armazenada.

6.1.1 O primeiro dia no Morro da Polícia

Figura 28 - Morro da polícia 01



Fonte: O autor (2018).

Figura 29 - Morro da polícia 02



Fonte: O autor (2018).

Figura 30 - Morro da polícia 03



Fonte: O autor (2018).

Figura 31 - Morro da polícia 04



Fonte: O autor (2018).

Figura 32 - Morro da polícia 05



Fonte: O autor (2018).

Figura 33 - Morro da polícia 06



Fonte: O autor (2018).

Figura 34 - Morro da polícia 07



Fonte: O autor (2018).

Figura 35 - Morro da polícia 08



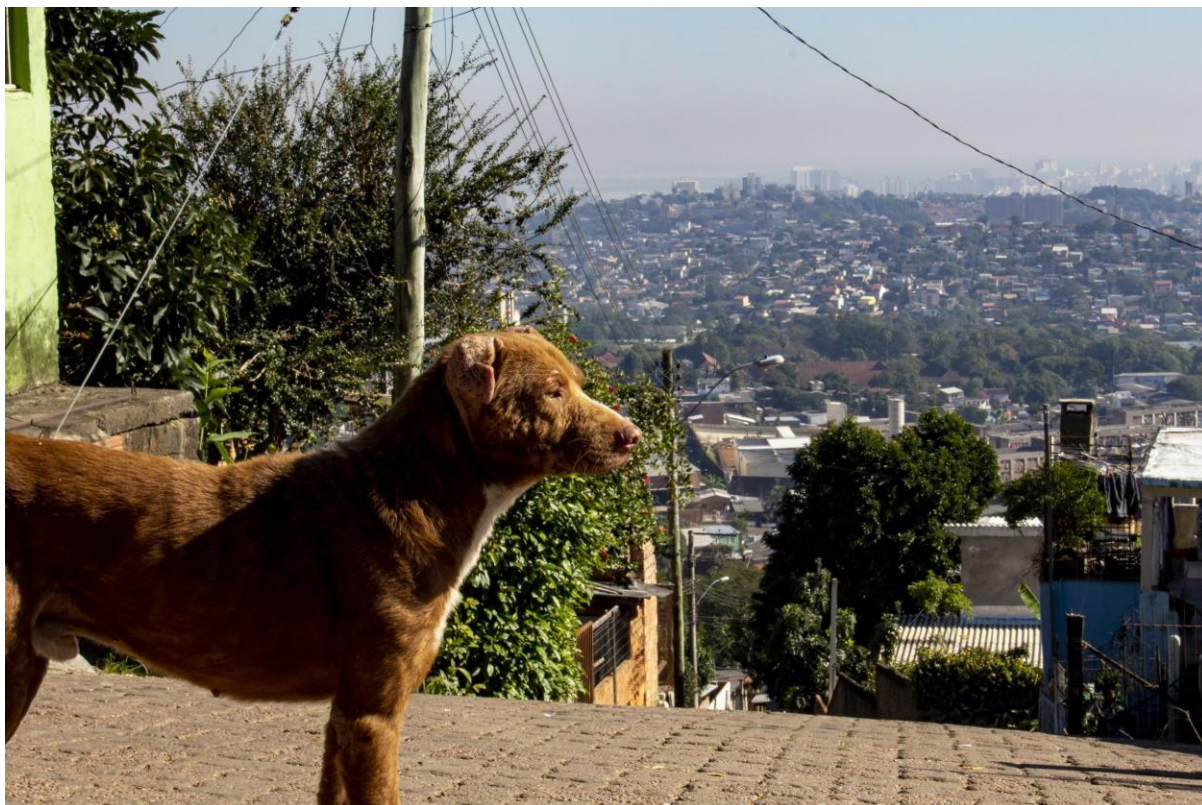
Fonte: O autor (2018).

Figura 36 - Morro da polícia 09



Fonte: O autor (2018).

Figura 37 - Morro da polícia 10



Fonte: O autor (2018).

Figura 38 - Morro da polícia 11



Fonte: O autor (2018).

Figura 39 - Morro da polícia 12



Fonte: O autor (2018).

Figura 40 - Morro da polícia 13



Fonte: O autor (2018).

Figura 41 - Morro da polícia 14



Fonte: O autor (2018).

6.1.2 O dia do caminhão pipa

Figura 42 - Morro da polícia 15



Fonte: O autor (2018).

Figura 43 - Morro da polícia 16



Fonte: O autor (2018).

Figura 44 - Morro da polícia 17



Fonte: O autor (2018).

Figura 45 - Morro da polícia 18



Fonte: O autor (2018).

Figura 46 - Morro da polícia 19



Fonte: O autor (2018).

Figura 47 - Morro da polícia 20



Fonte: O autor (2018).

Figura 48 - Morro da polícia 21



Fonte: O autor (2018).

Figura 49 - Morro da polícia 22



Fonte: O autor (2018).

Figura 50 - Morro da polícia 23



Fonte: O autor (2018).

Figura 51 - Morro da polícia 24



Fonte: O autor (2018).

Figura 52 - Morro da polícia 25



Fonte: O autor (2018).

Figura 53 - Morro da polícia 26



Fonte: O autor (2018).

Figura 54 - Morro da polícia 27



Fonte: O autor (2018).

Figura 55 - Morro da polícia 28



Fonte: O autor (2018).

Figura 56 - Morro da polícia 29



Fonte: O autor (2018).

Figura 57 - Morro da polícia 30



Fonte: O autor (2018).

6.2 A HISTÓRIA POR TRÁS DAS FOTOS

Baseados em uma informação exposta no site do DMAE que diz que 99,5% da população de Porto Alegre tem água encanada, o grupo procurou alguma comunidade que fizesse parte desses 0,5% que não tem acesso. Após um período de cerca de um mês, encontramos e fizemos contato com os moradores do Morro da Polícia. A partir desse momento, Vitória Marques, presidente da Associação de Mulheres Unidas pela Esperança (AMUE) e uma das lideranças da comunidade, manteve contato com o grupo e orientou sobre qual seria o melhor dia para a primeira visita. Por se tratar de um projeto interdisciplinar, marcamos em um dia que dispuséssemos de um técnico de imagem responsável por fazer as filmagens para a parte do projeto que englobava vídeo. Neste primeiro dia de visita, o grupo composto por 5 pessoas, sendo 1 fotógrafo, 1 cinegrafista e 3 repórteres, se deslocou para o primeiro contato com os moradores.

Vitória aguardava em sua casa, que fica alguns metros abaixo da parte que não é abastecida pelo DMAE, e levou o grupo para conhecer alguns dos moradores da parte superior do morro, que não tem acesso a água. A caminhada até a primeira casa durou cerca de 5 minutos. A partir desse momento, percebemos que todos os moradores estavam bastante dispostos a conversar e descrever seus problemas com a falta de água. Esta conversa aberta foi o que levou à construção dos retratos do primeiro dia, visto que as ações e elementos que compõem as fotografias derivaram de conversas e observações feitas durante as falas dos moradores. Já se sabia que as reportagens produzidas para o site (Anexo A) seriam majoritariamente sobre os moradores, então houve um grande foco em compor retratos que fizessem sentido com o que os moradores vivem e comentaram sobre a falta de acesso a água e a pouca atenção do DMAE para o problema.

Neste momento, a presença de mais repórteres juntamente com o fotógrafo e o cinegrafista se provou de suma importância, já que ambos puderam se concentrar em planejar as imagens além de pensar nas abordagens com os moradores. Sem a presença dos repórteres algumas das imagens poderiam não ter sido possíveis, como as que foram pensadas enquanto os colegas faziam perguntas para os moradores. Por este primeiro dia ter sido destinado principalmente a conhecer e conversar com os moradores, o ritmo de trabalho permitiu que o conceito e enquadramento das fotos

fosse bastante pensado para as necessidades do trabalho como um todo. Após as conversas houve o convite para que retornássemos em uma quarta-feira pela manhã para acompanhar o processo de abastecimento das casas pelo caminhão pipa, o que mostrou a aceitação da equipe por parte dos moradores. Após analisarmos e inserirmos no site (Anexo A) o material obtido e algumas reportagens terem sido escritas, planejamos que as fotografias do segundo dia seriam majoritariamente sobre as ações dos moradores naquele momento, de forma a tentar transmitir como é para os moradores encher suas garrafas e caixas d'água.

Duas semanas após a primeira visita a equipe retornou ao Morro, desta vez sem o cinegrafista, e, novamente acompanhados por Vitória, subimos para conversar com os moradores. Já molhados pela chuva que havia começado antes de chegarmos ao Morro, encontramos alguns moradores que conhecíamos da primeira visita aprontando suas garrafas para encher quando o caminhão pipa subisse. Cerca de 15 minutos após a nossa chegada, o som do motor do caminhão se fez presente e anunciou a chegada do mesmo.

A partir deste momento as conversas, entrevistas e fotografias se tornaram sobre as ações dos moradores em torno do caminhão. O resultado foi que, durante este segundo dia, as fotografias tiveram um objetivo mais voltado para a ambientação e registro de como funciona esse dia da semana em que os moradores precisam se abastecer de toda a água que necessitam para sobreviver até a próxima quarta-feira.

6.3 A ANÁLISE

Com relato sobre o ambiente durante as fotografias, partimos para a análise propriamente dita. cremos que essa contextualização torna mais rica a análise que nos propomos a fazer. Visando melhor o que foi pensado no planejamento, alcançado na prática e como isso afetou o resultado no trabalho. Optamos por repetir os quatro pontos que utilizamos na pré-análise por acreditarmos que estes abrangem o estudado neste trabalho, criando uma linha de análise a partir das definições de fotojornalismo e fotoetnografia, passando pela pré-análise até aqui.

6.3.1 Tempo de acesso, planejamento e execução do trabalho:

A narrativa teve, apesar de bastante pesquisa prévia e planejamento, um tempo limitado para ser executada. Isto se deu principalmente devido à disponibilidade limitada do grupo e dos moradores. A equipe estabeleceu o contato prévio com Vitória Marques que acompanhou e apresentou a equipe aos moradores em ambos os dias de produção. Em suma, vê-se um bom planejamento prévio, porém um tempo limitado de prática. Apesar de se tratar de um trabalho acadêmico este tempo limitado é uma característica bastante comum ao fotojornalismo, como foi visto ao longo desta monografia. Mudando de perspectiva, é inimaginável produzir uma narrativa etnográfica em um período tão enxuto de tempo, visto que a familiaridade com o assunto e proximidade com a comunidade são elementos tratados de forma muito mais intensa na antropologia.

6.3.2 Aspectos técnicos (cor, câmera, objetivas escolhidas, escolhas de fotometria e formato):

A câmera usada foi uma t5i com a lente 18 - 135 F/ 3.5 - 5.6. É uma câmera básica e a lente acaba não possibilitando um grande desfoque por conta da pouca abertura do diafragma que permite. Entretanto, na maioria das fotografias o autor optou por fechar o diafragma e obter maior profundidade de campo, possibilitando que os planos mais distantes tenham maior nitidez e o leitor consiga ver mais níveis da cena. O pouco desfoque no fundo não foi um problema, já que o ambiente teve um papel importante em mostrar o contexto e a realidade dessas famílias. Os aspectos técnicos são tratados de forma bastante semelhante tanto no fotojornalismo quanto na fotoetnografia. Olhando de uma perspectiva geral, ambos os modelos usam os elementos disponíveis nas câmeras fotográficas de modo a criar características visuais importantes à linguagem fotográfica na narrativa, com os estilos e quadros que melhor julgam necessários para contar a história que se propõem.

6.3.3 Forma que a narrativa se apresenta ao leitor (quais quadros e sequências o autor utiliza):

Durante o primeiro dia, por se tratar de um primeiro contato e as ações partirem de perguntas e conversas dos moradores com a equipe, o fluxo e a movimentação

foram mais calmos. O que possibilitou que o autor se movimentasse com maior liberdade e planejamento. O resultado disso nas fotografias foi uma maior concentração de retratos posados, mas sempre ambientando com a casa dos moradores ou a relação deles com a água. A narrativa foi, neste primeiro momento, feita principalmente através de retratos ou fotografias ambientais, com o objetivo de apresentar os personagens e mostrar sua realidade.

No segundo dia, com as movimentações voltadas para o caminhão pipa, se perde um pouco da possibilidade de planejamento detalhado de cada fotografia, visto que as ações giram em torno do caminhão. O impacto é que ao contrário do primeiro dia, as fotos tornam-se um testemunho do processo dos moradores para conseguir abastecer suas garrafas e caixas d'água. O autor trabalha mais com planos fechados, mostrando detalhes juntamente com os retratos e fotografias ambientais. A maior variedade de fotos visa mostrar as diversas situações que acontecem paralelamente durante a subida do caminhão pipa na comunidade.

A forma que a narrativa se dá poderia ser vista tanto em um trabalho fotojornalístico quanto fotoetnográfico. Isso se dá por ambos os métodos terem como objetivo contar uma história e descrever uma situação ou série de situações. A partir de Denison Silvan (2019, p. 58) podemos conceituar fotojornalismo como: “um sistema midiático de produção de conteúdo que utiliza a fotografia como instrumento de linguagem narrativa visual capaz de informar, opinar, emocionar, entreter e promover ideias”. O grande fator que diferencia as abordagens é a perspectiva que se tem durante as fotografias. Por mais que o fotojornalismo consiga representar fielmente uma cena e contar a história de forma a colocar o leitor em meio à situação fotografada (SOULAGES, 2010), o que se percebeu é que as fotografias normalmente são feitas com uma perspectiva externa à dos personagens. Isso se dá pela comum limitação de tempo que acompanha o fotojornalista.

O maior tempo que o antropólogo dispõe faz com que este consiga, na maioria das vezes, se colocar a partir de uma perspectiva mais própria do personagem, algo natural da etnografia (MAGNANI, 2002). Este maior tempo, investido em se ambientar à comunidade, torna possível perceber e fotografar elementos que não são notados quando se passa pouco tempo convivendo com o grupo que se estuda.

6.3.4 Relação com o texto:

Apesar de em sua publicação original as fotografias terem sido legendadas individualmente, neste momento decidimos trabalhar com fotografia e texto em momentos separados. A escolha se deu para tentarmos mesclar os elementos analisados de forma a permitir que as fotografias sejam interpretadas como um conjunto e posteriormente tenha-se o contexto maior. A escolha também foi uma forma de provocar o leitor a perceber se julga que as legendas individuais fazem falta ou não em uma narrativa desse tipo. Visto que este é um dos elementos de maior divergência entre os conceitos de fotojornalismo e fotoetnografia. Como trabalhado ao longo de toda esta monografia, o texto é considerado um elemento fundamental e necessário para o fotojornalismo, por complementar a imagem com informações que ela não transmite por si.

6.4 RESULTADOS DA ANÁLISE

É possível identificar, portanto, que ambos os modelos apresentam diferenças em seus próprios fundamentos. Identificamos o principal deles como a relação de ambos com o texto. Ainda que a fotoetnografia utilize e necessite do texto, a forma como este se apresenta é fundamentalmente diferente à do fotojornalismo conforme percebemos durante o trabalho. O segundo ponto que se destaca é a relação dos modelos com o tempo disponível para a produção. Ambos trabalham com tempos e prazos completamente diferentes. O que tem um impacto direto na proximidade que o fotógrafo cria com os personagens.

Apesar destas diferenças fundamentais, percebemos que fotojornalismo e fotoetnografia apresentam fortes semelhanças quando se trata da forma visual de compor as narrativas. Ainda que na fotoetnografia o fotógrafo disponha de mais tempo para planejar cada sequência, percebemos que, com as devidas limitações de proximidade com os personagens, os meios aplicados pelo fotojornalista para compor a narrativa têm fortes semelhanças com os utilizados na fotoetnografia.

É perceptível, analisando a narrativa sobre o morro da polícia, que algumas fotografias apresentam elementos que seriam próprios de uma fotoetnografia, apesar de terem sido produzidas em um contexto fotojornalístico. Escolhemos alguns

exemplos de fotos que não entraram na edição original do trabalho, mas ganharam espaço na reorganização da narrativa feita para esta monografia.

Dois exemplos são as figuras 52 e 53. A sequência mostra um dos jovens da comunidade pulando o portão para encher a caixa d'água de um morador que não estava em casa quando o caminhão pipa chegou. Pela natureza mais objetiva da organização jornalística do trabalho (Anexo A), essas duas fotografias não entraram na edição. Entretanto, como o objetivo da organização da narrativa nesta monografia é exercitar outras possibilidades de edição, observando a hierarquia de importância de cada fotografia nas diferentes finalidades dos modelos, identificamos uma melhor ambientação do lugar e costumes dos moradores. Para construir uma melhor ambientação sobre o Morro, entendemos que as duas fotografias têm espaço em meio a narrativa. Identificamos, nesta sequência, elementos que Achutti (2004) caracteriza como próprios da fotoetnografia, tal qual a importância das fotografias individualmente, mas também fazendo uma ligação com o conjunto. Além de as fotografias mostrarem a relação próxima que os membros da comunidade têm entre si, algo próprio da etnografia.

Percebemos isto também na figura 38, uma imagem que mostra o interior de uma das casas da comunidade. A fotografia mostra uma perspectiva íntima de uma das famílias. Quando se analisa a fotografia no contexto original, em meio ao site do projeto (Anexo A), a mesma não é colocada em um local de destaque por não ter uma carga informativa tão grande. Entretanto, colocando-a em um contexto semelhante ao fotoetnográfico percebe-se que a fotografia tem uma relevância maior, pois proporciona essa visão intimista que consegue mostrar ao leitor mais do ambiente da comunidade, algo valorizado na antropologia.

Escolhemos estes três exemplos por acreditarmos que eles ilustram que, apesar de produzidos em uma lógica jornalística, alguns elementos próprios da narrativa fotoetnográfica podem ser reconhecidos. Desta forma, fotografias suprimidas ou mostradas com pouca relevância na edição jornalística mais sucinta do material, apresentam características também encontradas nos conceitos de fotoetnografia. Com base na análise desta narrativa, entendemos que é na edição do material que algumas das diferenças entre os modelos são definidas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhamos fotojornalismo e fotoetnografia através de um resgate bibliográfico e histórico que visou contextualizar os modelos desde seu princípio. Com esse contexto histórico e prático de ambos, propomos uma pré-análise que expôs exemplos tanto de fotojornalismo quanto de fotoetnografia. A ideia com estes exemplos foi definir quais os elementos comuns e particulares são interessantes serem analisados e definidos. Para que, através destas definições, pudéssemos chegar ao objetivo final desta monografia de construir uma comparação entre modelos de narrativa visual.

Nos baseamos, para a pré-análise, no modelo exposto por Rodrigues (2007) de análise de imagens. Entretanto, por estarmos analisando mais o conjunto do que as imagens individualmente, adaptamos o modelo de análise com base nos conceitos que absorvemos durante os capítulos teóricos referentes a cada modelo. Com estes quatro pontos que selecionamos através da revisão bibliográfica analisamos individualmente cada uma das narrativas e posteriormente comparamos os critérios listados, citando quais eram comuns tanto em fotoetnografia quanto em fotojornalismo e os que eram próprios de cada um.

Visamos, desde o princípio, analisar ambos os modelos através de uma única narrativa. Cremos que desta forma obteríamos uma resposta mais objetiva para a pergunta inicial, de forma a expor naturalmente as semelhanças e diferenças entre os modelos de narrativa. A pré-análise foi fundamental para cumprirmos esta etapa porque foi nela que validamos os quatro pontos que havíamos traçado. Com o conhecimento fundamentado nos autores que conceituam fotojornalismo e fotoetnografia e no que colocamos em prática na pré-análise, começamos a análise definitiva expondo informações de contexto sobre a narrativa escolhida.

Como já mencionamos, o objetivo inicial era produzirmos uma narrativa fotográfica própria para esta monografia, mas fomos impossibilitados por conta da pandemia de Covid-19. A partir deste ponto, escolhemos a narrativa do Morro da Polícia pelo acesso pleno ao conteúdo original e ao processo de edição no pós-fotografia, como já citado. Então, aproveitando da metodologia que aplicamos na pré-análise, analisamos a narrativa de forma a apontar quais pontos referentes ao fotojornalismo e à fotoetnografia reconhecemos nela. O processo funcionou com o

embasamento que obtivemos durante os capítulos teóricos para definir cada um dos modelos.

Nosso entendimento após esta análise é de que, apesar de utilizarem a fotografia como linguagem principal de narrativa, fotojornalismo e fotoetnografia têm diferenças de tempo, edição e de tempo de produção, que são naturais a seus devidos contextos. Como definiu Jorge Pedro Sousa (2004b, p. 14): “A finalidade primeira do fotojornalismo cotidiano é informar sobre assuntos da atualidade, juntando fotografia e texto”. Consequentemente a isto entendemos que a necessidade do texto se confirma como um produto do meio jornalístico, por este não permitir que a imagem fique aberta a interpretações. A competência dos fotojornalistas de conseguir traduzir acontecimentos em fotografias com o tempo disponível é fundamental para a eficácia do jornalismo na sua função social, assim como para a própria lógica de funcionamento dos jornais.

Enquanto a capacidade do fotoetnógrafo de se imergir em um grupo e formar uma narrativa planejada e longa é primordial para o estudo e registro da singularidade cultural de determinado grupo (ACHUTTI, 2004). A capacidade da fotoetnografia de analisar e interpretar os elementos únicos de uma comunidade é algo necessário e esperado de um estudo etnográfico.

Apesar de ambos manterem as características de suas áreas de prática, percebemos que tanto fotojornalismo quanto fotoetnografia preenchem os mesmos critérios no sentido de serem considerados modelos que utilizam a fotografia como meio para informar os fatos vivenciados pelo profissional, seguindo a função delimitada na proposta de modelo narrativo. Ambos os modelos se mostram capazes de propor uma narrativa que informa e coloca o leitor em meio à situação fotografada. Tendo como característica a interpretação e transmissão dos fatos observados ao público. Passando para o leitor as características das relações, diálogos e momentos que fazem parte do local ou comunidade fotografada. Elementos fundamentais tanto para o jornalismo quanto para a antropologia.

Apesar de as diferenças já citadas entre os modelos comprovarem que as narrativas funcionam com lógicas de produção e tempo divergentes, a escolha por analisar ambos os modelos através de uma única narrativa se mostrou importante para a conclusão desta pesquisa. Foi através dessa segunda análise que percebemos que fotografias produzidas em um contexto fotojornalístico poderiam agregar para

uma narrativa fotoetnográfica e vice-versa, o que mostra similaridades nas habilidades utilizadas em cada prática profissional.

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Detalhes da produção da fotoetnografia**. Entrevistador: Nícolas Chidem da Costa. Porto Alegre, 23 mai. 2020.
- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character. A Photographic Analysis**. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. **VISUALIDADES**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 17-37, jan./jun. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, São Paulo, n. 13, p. 98-133, mar. 2013.
- FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A Photographic Analysis. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 60-72, jul./dez. 2006. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Freire.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.
- GERHARDT, Tatiana Engel et al. Estrutura do Projeto de Pesquisa. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 65-88. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- GINGRICH, F. W. **Léxico do novo testamento grego / português**. São Paulo: EDIÇÕES VIDA NOVA, 1993.
- HICKS, Wilson. **Words and pictures: an introduction to photojournalism**. New York: Harper, 1952.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: COSAC NAIFY, 2008.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia Como Prática e Experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v15n32/v15n32a06.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MARENCO, Daniel; SASSINE, Vinicius. Nova corrida pelo ouro na maior reserva indígena do país cria tensão e rastro de destruição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 ago. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/nova-corrída-pelo-ouro-na-maior-reserva-indigena-do-pais-cria-tensao-rastro-de-destruicao-23853619>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950: a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da revista do Globo. In: MONTEIRO, Charles (org.). **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 9-49.

NAKAÓKA, A. NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo: Edusp, 2015, 224p. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 25, n. 25, p. 462-468, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/138777/134116> Acesso em: 15 jun. 2020.

QUINTO, Maria Cláudia. Por trás das lentes, uma história: a percepção de fotógrafos sobre as imagens da mídia impressa. In: MONTEIRO, Charles (org.). **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 72-88.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SANTOS, Rafael José dos. **Antropologia para quem não vai ser antropólogo**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 32, p. 171-188, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v15n32/v15n32a08.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SILVAN, Denison. **Fotografia, Fotojornalismo e Fotodocumentarismo: Uma abordagem crítica, semiótica e ecossistêmica**. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2019.

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

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004a.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004b.

STELZNER, Carl Friedrich. **Ruínas de Hamburgo**. 1842. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.fotomuzej.com/dagerotipija.html>. Acesso em: 17 jun. 2020.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ci/v36n3/v36n3a08.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2020.

REID, Alanah. A History of the Daily Mirror. **Historic Newspapers**. 2020. Disponível em: <https://www.historic-newspapers.co.uk/blog/daily-mirror-history/>. Acesso em: 17 jun 2020.

APÊNDICE A - Entrevista com o autor de Fotoetnografia da Biblioteca Jardim

Luiz Eduardo Robinson Achutti⁸

Tu te lembras por que usou filme preto e branco?

Usei pq pq as diferenças entre o lado do trabalhador da biblioteca e o lado do público eram tantas que nem precisava da cor para evidenciar. Lado de dentro tudo no concreto chão escuro, tubulações aparentes, já o lado do pesquisador/leitor, tapete vermelho, muita madeira, telas de aço, forro, luz, tudo bem lindo. Além disso com pb eu gastaria menos e faria eu mesmo as ampliações, em cor sempre dependeria de laboratório comercial. Depois para fazer os livros da tese seria mais caro imprimir em cores. E por fim foi uma forma de homenagear a tradição da fotografia francesa de Atget, Doisneau, Bresson e tantos outros.

Consegues te lembrar qual foi o período entre tu receber autorização para entrar e o último dia que tu fotografaste?

Cheguei em setembro de 1998, tive que montar a casa, fui começar as aulas só em 1999. Meu primeiro tema teria sido o metrô depois de fechar. Me foi negado. Depois veio a biblioteca que demorou para me dar autorização mais para a segunda metade do ano. Depois trabalhei o ano 2000, 2001 e terminei de fotografar e te escrever no final de janeiro ou fevereiro de 2002, ano da defesa que foi em setembro. Mas vou conferir o mês. super burocrático e não fiz como faziam com os índios morar com os caras. Cada vez que eu ia, conhecia um setor e as fotos eram planejadas visando uma narrativa. Q foi a minha proposta. Diferente de como as pessoas faziam, centenas de fotos para depois não saberem o que fazer com elas.

Aproximadamente uma visita por mês durante 2 anos e meio, isto?

⁸ A entrevista foi feita no dia 23 de maio de 2020 por meio da ferramenta Messenger

Dia 21 de março de 2000 foi o primeiro dia a fotografar. Já tinha ido lá antes umas cinco seis vezes para reuniões, pedido e combinações. Foram 20 rolos de Tri Xou Hp5. Então foram sim dois anos fotografando planejadamente.

Tens a data do último?

Parei de fotografar em janeiro ou fevereiro. Meu filho tinha nascido, não dormia e eu resolvi decidir com meu orientador terminar de fazer o texto e o livro e entregar para ele. Nos primeiros dois meses do último decidi não ampliar mais meu trabalho.

ANEXO A - Site completo do Projeto A Última Gota

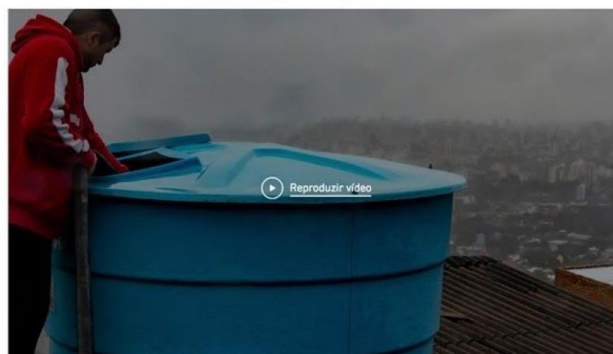


REPORTAGENS



O CAMINHO DA ÁGUA

Imagens: Mauriti Teixeira e Edição: Nicolas Chidem



ESPECIAL: VOZES

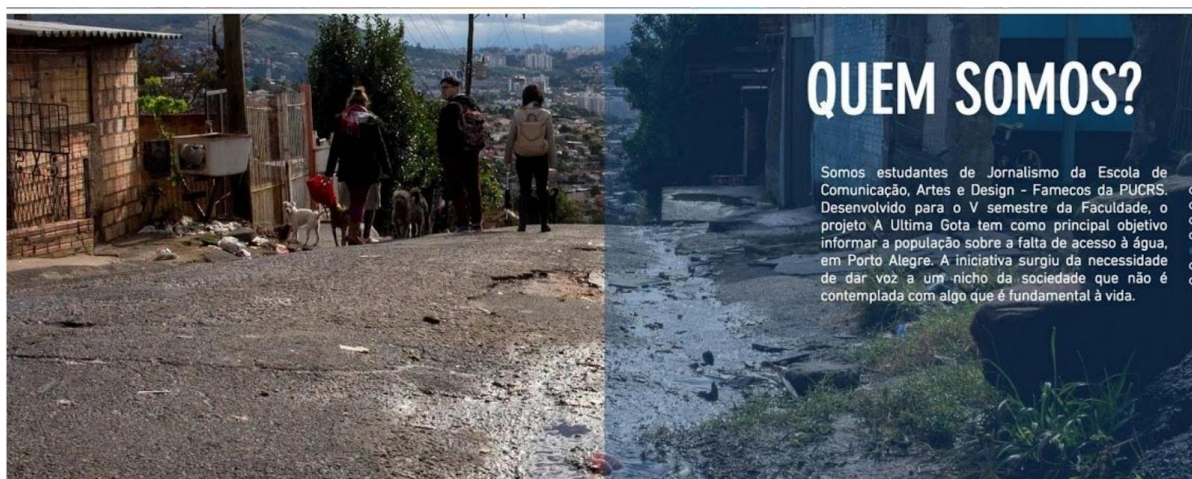
Enquanto para uma parte da população a água é algo de acesso fácil e simples, no alto dos 287 metros de altitude do Morro da Polícia, cerca de 120 pessoas não sabem como é ter água encanada em casa. O morro fica no bairro glória, na zona leste de Porto Alegre, a apenas 10km do centro da cidade. Ainda assim, a maior parte das pessoas desconhece que essas 30 famílias vivem dependendo de um caminhão pipa subir o morro toda quarta feira para encher seus galões e caixas d' água.



GALERIA

Fotos por Nicolas Chidem





CONTATO

Nome * Email *

Assunto

Mensagem *



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br