

Novas narrativas fotográficas no ciberjornalismo:

O acontecimento no campo do sensível

New photographic narratives in cyberjournalism:

The event in the field of the sensitive

Ronaldo Henn¹

Beatriz Sallet²

Resumo

O artigo reflete sobre novas modalidades que o fotojornalismo desenvolve na internet a partir do estabelecimento de outras possibilidades de narrativas fotográficas. Entre elas, destaca-se as que são potencializadas pelos blogs criados por repórteres fotográficos de jornais tradicionais que servem como espaço para a publicação de imagens normalmente desprezadas pelas decisões editoriais convencionais. Analisa-se esses processos a partir de suas implicações com as teorias do acontecimento, a construção de narrativas e desdobramentos das semioses. No ambiente digital, as práticas fotojornalísticas em consolidação alteram a cultura do jornalismo e introduzem nas práticas profissionais questões estéticas e performativas distintas.

Palavras-chave

Fotojornalismo; narrativas fotográficas; blogs; ciberacontecimento; convergência digital.

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP e professor pesquisador do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, RS. Pesquisa processos de produção de acontecimentos nas redes sociais e ciberjornalismo. E-mail: henn.ronaldo@gmail.com

² Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, RS. Jornalista, mestre em Comunicação (Unisinos, 2006). Docente e coordenadora da Graduação em Fotografia na mesma instituição. E-mail: bsallet@gmail.com.

Abstract

This paper reflects on new ways to develop the photojournalism in the internet from the establishment of other possibilities of photographic narratives. Some of them are highlighted by the blogs created by photojournalists of traditional newspapers, since such blogs are a space for the publication of images usually ignored by conventional editorial decisions. We analyze these processes from their implications for the theories of the event, the construction of narratives and ramifications of semiosis. In the digital environment, the currently consolidating photojournalistic practices change the culture of journalism and introduce distinct aesthetic and performative questions in the professional practices.

Keywords

Photojournalism ; photographic narratives ; blogs ; cyber event ; digital convergence.

1. Considerações iniciais

A migração do fotojornalismo para a internet não se reduz às dinâmicas de instantaneidade e mobilidade potencializadas desde os processos iniciais de digitalização da imagem. Outras formas de construção de narrativas fotográficas consolidam-se no ambiente do ciberjornalismo e instituem novas questões sobre as performances que a linguagem fotojornalística vem configurando. Uma delas é a criação de blogs nos quais fotojornalistas que atuam em empresas tradicionais publicam as imagens que normalmente são desprezadas nas decisões editoriais tanto do jornalismo online como nas versões impressas. A prática, que se encontra em expansão, produz pelo menos dois problemas que se interligam: o acontecimento, como objeto semiótico das narrativas jornalísticas, encontraria nestes blogs condições para ter um pouco mais de sua complexidade contemplada; isso também implicaria em deslizamento do acontecimento assim constituído para o campo do sensível, aspecto que desburocratizaria a linguagem jornalística.

De uma maneira geral, a fotografia ganha destaque na arquitetura editorial do jornalismo online e conquista tratamentos próprios dos suportes que a *web* comporta e expande-se por diferentes plataformas de características multimidiáticas. Nesse domínio, a fotografia recebe um tratamento bastante diverso daquele que se consagrou na modalidade impressa e que ainda perdurou nos primeiros anos de online. Atualmente as fotos assumem caráter mais dinâmico e em algumas coberturas muitas vezes dispensam o texto verbal e contam suas próprias *histórias fotográficas*, situação que por si só já traz elementos instigantes para a reflexão sobre a nova estatura que essa linguagem atinge.

Frente a tais questões, o artigo pretende desenvolver considerações sobre as processualidades dessas práticas, suas implicações teóricas e seus desdobramentos nas semioses que produzem. Tem-se como suporte empírico a observação de um *blog*, criado pela editoria de Fotografia de jornal impresso e online – o *blog Diário da Foto*, do jornal *Diário Gaúcho*³, de Porto Alegre/RS. Editado por André Feltes, com a colaboração da equipe

³ O Diário Gaúcho é um jornal do Grupo RBS e auto designa-se como popular. Segundo dados da Associação Brasileira de Jornais (<http://www.anj.org.br/a-industria-jornalistica/jornais-no-brasil/maiores-jornais-do-brasil>, acessado em 30/04/2012), o periódico atingiu uma média de circulação de 155.853 exemplares, a oitava maior do Brasil em 2011. O jornal mantém versão online abrigada no portal ClicRBS (<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/diario-gaucha/capa,220,233,0,1547,Capa.html>). A pesquisadora

de repórteres fotográficos que o acompanha no jornal, a finalidade principal deste blog é dar vazão para as principais pautas fotográficas, que chamamos aqui de “narrativas fotográficas” e que compõe este novo cenário do fotojornalismo em convergência.

2. Questões de transições

A fotografia adquiriu proporções antes inimagináveis na ambiência da internet. A revolução digital que se instaurou, a partir da década de 1990, e que ainda está em curso, transformou as formas de comunicação entre as pessoas desde as práticas de sociabilidade, que dinamizam a perspectiva da internet como cultura, como as que são engendradas no campo especificamente midiático (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011). A migração dos álbuns de família para os espaços virtuais através de redes sociais como *facebook*, *flicker*, *picasa*, tornaram-se procedimentos hegemônicos nos hábitos culturais da sociedade contemporânea. Já no mundo do trabalho midiático em geral, e do fotojornalismo em particular, as histórias fotográficas⁴ que vem sendo narradas - e que são linguagens próprias do fotojornalismo online - são constitutivas de uma das mais importantes reconfigurações nas rotinas produtivas dos profissionais fotojornalistas (LONGHI, 2010).

Quando se fala em reconfigurações, elas dizem respeito tanto ao fotojornalismo impresso, quanto também ao fotojornalismo específico da web que vai se transformando na medida em que são desenvolvidas plataformas específicas de acolhimento à linguagem fotográfica. Como exemplo, cita-se a fotografia aplicada em *slide show*, em que várias fotos são apresentadas, normalmente junto aos títulos das matérias. Já as histórias fotográficas como narrativas fotográficas (designação que se incorpora mais aos procedimentos do jornalismo online) são muito mais abundantes em quantidade (o que não suprime qualidade, ao contrário, permite uma poética ampliada do fotojornalismo, em função das novas linguagens) do que na cultura anterior (a do jornalismo impresso).

Márcia Franz Amaral defendeu tese de doutorado no PPGCOM da UFRGS em 2004 sobre esse veículo intitulada *Lugares de Fala do Leitor do Diário Gaúcho*. A tese problematiza a presença dos leitores que, na época, ultrapassavam a um milhão de pessoas, no âmbito da categoria popular e ganhou versão em livro (AMARAL, M. F. *Jornalismo Popular*, São Paulo: Contexto, 2006)

⁴ Tanto pesquisadores quanto profissionais fotojornalistas utilizam-se do termo *histórias fotográficas* para mencionar uma narrativa visual por meio de fotografias jornalísticas. Uma história fotográfica, na perspectiva do fotojornalismo, significa uma pauta contada por várias fotos que dão a ver a sequencialidade da cobertura do acontecimento (publicadas pós-seleção e edição, normalmente), e apoiadas por legendas, textos etc. Diferentemente das práticas do fotojornalismo impresso diário, no qual cada pauta é contada, na maioria das vezes, por uma única foto, ou, no máximo, três - em se tratando de uma pauta especial - no jornalismo online, uma pauta fotográfica é contada como uma *história fotográfica*.

As práticas do fotojornalismo específicas do online também levam em conta a pauta fotojornalística, uma vez que ela é o passo inicial para que outros processos se instaurem (HENN, 1996) e se coloquem de forma reconfigurada no ambiente digital⁵. Há uma diferença cultural entre as *histórias fotográficas* contadas pelo impresso e as narrativas fotográficas contadas na web. Tratar as narrativas fotojornalísticas dessa forma colocam-nas no espectro mais amplo das narrativas ciberculturais. Potencialmente elas dinamizariam aquilo que Jakub Macek (2005) entende como agentes de capacitação, de reforço da liberdade individual e de enfraquecimento das formas centralizadas de poder. Os usos dos blogs por fotojornalistas, por exemplo, expandem a liberdade destes profissionais, descentralizando os discursos hegemônicos nos veículos tradicionais. A questão central das novas mídias na atualidade, conforme Felinto (2011, p. 3) já não é a transferência do labor humano para as máquinas, mas sim a expansão do potencial criativo do homem através das tecnologias de informação e comunicação.

A história do jornalismo online nos remete para os primeiros passos da migração das versões impressas para a World Wide Web (QUADROS, 2002), que alteraram as rotinas produtivas incluindo às específicas da área do fotojornalismo. Entre os profissionais, diante dessas mudanças houve inicialmente uma situação de desconforto representada pela imposição das câmeras digitais nos primeiros anos em que a fotografia digital aportou nas redações dos jornais (em boa parte delas através de equipamentos amadores). A partir da observação das experiências dos fotojornalistas em suas rotinas produtivas⁶, foram inúmeros os questionamentos acerca da novidade, inclusive sobre a própria estatura da fotografia digital como efetivamente uma fotografia. Na época, entre 1997 e 1998, entre outras coisas (como carregar duas câmeras, uma analógica e outra digital para as pautas), os repórteres fotográficos respondiam a essa questão alterando a maneira de se dar créditos às fotos: colocava-se o nome do autor como na tradição do impresso, mas prosseguida de uma barra com a inscrição *Fotografia Digital*.

Já nos primeiros anos da implementação das câmeras fotográfica digitais nas redações, tinha-se como saldo em relação às alterações das rotinas produtivas uma acentuada

⁵ A pauta é entendida aqui como instância de produção jornalística que potencialmente pode trabalhar elementos de criatividade dentro da lógica abdução dos modos de raciocínio previstos por C. Sander Peirce (HENN, 1996; SALLES, 1992)

⁶ Conforme pesquisa para a dissertação de mestrado *Histórias e "estórias" fotográficas: afirmação e rompimento das rotinas produtivas no fotojornalismo de Zero Hora* (SALLET, 2006).

diminuição no número de profissionais repórteres-fotográficos nos jornais impressos, e um número elevado de repórteres de texto (jornalistas) realizando fotografias para as próprias matérias que faziam. A facilidade ao fotografar, podendo-se ver na hora o resultado – o que em absoluto implicava numa contrapartida qualitativa – facilitou, e muito, a obtenção do produto/artefato fotojornalístico, e teve como consequência a redução de vagas para os fotojornalistas.

Os benefícios com o processo digital no fotojornalismo surgem ao longo da aquisição das câmeras digitais profissionais que aumentaram a confiança no material produzido e reduziram os processos laborais de forma vertiginosa⁷. A velocidade entre a captura e a disponibilização do material trouxe, no seu bojo, o tempo como um valor fundamental, e muito bem apropriado, pelo fotojornalismo online. Ele participa daquilo que Rusch (2005) entende como *extensive audio-visual event*, conceito extraído da *web* arte, para pensar o jornalismo online como um evento audiovisual, por conta da sua estrutura hipertextual e hipermodal (LONGHI, 2009).

3. Acontecimento, linguagem e narrativa

Há uma relação intrínseca entre fotojornalismo e acontecimento: a linguagem fotojornalística integra o processo semiótico de narrativização⁸ do acontecimento e participa de forma ativa do emaranhado de questões implicadas nessas operações. O jornalismo ganha materialidade através de um sistema de signos. Ele opera fundamentalmente com as dimensões da representação e da interpretação. Ao se colocar como instância mediadora entre a sociedade a realidade que esta própria sociedade constitui, o jornalismo exerce a função de representar e se inscreve como linguagem: o jornalismo só existe materializado na condição de linguagem em diversos desdobramentos. Aquilo que o jornalismo representa, o seu objeto semiótico, é o mesmo fundamento que dispara processos na história e na literatura: o acontecimento. Na medida em que o jornalismo migra intensamente para os ambientes

⁷ A fotografia analógica (processo fotoquímico) em todas as etapas era da responsabilidade dos próprios repórteres-fotográficos dos jornais. Os processos desde a captura, a revelação, a ampliação e a disponibilização do material levava muito tempo, tempo de um deadline típico do impresso. Já a processualidade da modalidade digital (processo fotoelétrico) reduziu consideravelmente o tempo entre a captura e a disponibilização das fotos, sintonizando-se plenamente com características muito próprias do jornalismo online que define um deadline para cada pauta, ocorrendo vários ao longo de um dia.

⁸ Fernando Resende (2009) tematiza o jornalismo como narrativa a partir das categorias de Ricouer (2005) e foca sua análise nas possibilidades de abismos no discurso que possam levar a comunicação jornalística para um efetivo encontro com o outro.

digitais e móveis cuja dinâmica principal encontra-se nas conexões em rede, postulam-se novos atributos dos acontecimentos que o fotojornalismo, inscrito nesse novo lugar, passa a redimensionar.

O jornalismo produz, portanto, formas de narrativa que não se restringem à dimensão do verbal que se intensificam com procedimentos convergentes como fotografias, ilustrações, infográficos, diagramação. Com as atuais possibilidades multi e transmidiáticas, percebem-se autonomia mais acentuada na capacidade narrativa de processos não verbais (fotojornalismo e infografias⁹, sobretudo), que tem como consequência a oferta de outras possibilidades de fruição do acontecimento, inclusive nos seus aspectos mais acentuadamente sensíveis.

Esses processos são pensados dentro de uma lógica oriunda da Teoria dos Signos de Charles Sander Peirce (2002). A semiose é a ação do signo em todos os seus desdobramentos, não apenas o que se estabelece na fruição de um signo qualquer com um provável intérprete, mas também o conjunto de atividades semióticas anteriores à sua produção específica com todos os potenciais sentidos produzidos numa perspectiva muito ampla de tempo. Isso inclui até mesmo ações concretas, como mobilizações sociais motivadas por determinadas articulações de signos. Nas práticas jornalísticas, cada etapa dos processos pode ser entendida como atividade interpretante: a pauta para apuração de uma notícia é um signo que será ampliado na atividade interpretante do repórter, do editor e depois do usuário no contato com a notícia produzindo repercussão social (HENN, 2010 e 2011). Esse conjunto é uma semiose: geração ininterrupta de signos a partir de determinados pólos propulsores, que são os objetos dinâmicos ou semióticos.

Entende-se que o acontecimento atua como um desses pólos. Ele concentra em si a força propulsora da semiose: apreendido na condição de signo, o irromper da sua existência desdobra-se em infinitas possibilidades de desvendamento do objeto em que encarna. Nas diversas definições de signos oferecidas por Peirce, há sempre a ênfase na relação triádica de um objeto que se traduz em signo e que, a partir dessa tradução, gera novo signo, um interpretante que, por sua vez, gera outros de forma potencialmente infinita. O

⁹ Tattiana Teixeira (2010) compreende a infografia como uma modalidade do jornalismo o que confere a linguagem possibilidades narrativas.

acontecimento, nas práticas jornalísticas, ocupa o lugar lógico do objeto, que implica também na sua própria transformação em signo.

As teorias do acontecimento via de regra o situam no patamar da surpresa e da imprevisibilidade. Algo que irrompe “da superfície lisa da história” (RODRIGUES, 1993), que gera uma descontinuidade em fluxo contínuo (QUERÉ, 2005), ou mesmo que se constitua como uma singularidade instauradora de dobras paradoxais (DELEUZE, 1998). Há, nessa perspectiva, um componente que coloca o acontecimento no mesmo nível da informação, entendida nos termos da Teoria da Informação (SHANNON, 1948). Quanto maior a força surpreendente ou desestabilizadora do acontecimento, mais informação ele porta. E é nesse registro que o acontecimento jornalístico, traduzido em informação jornalística, encontra sua principal configuração.

Entretanto, esse amalgama que se impõe até mesmo como senso comum, necessita de algumas distensões. Normalmente a força do acontecer vincula-se à concretude dos fatos e suas construções. Há uma imposição de algo que se dá no plano do índice (no sentido de C. S. Peirce, 2002), daquilo que se convencionou chamar como mundo real. Compreende-se que esse não é o único lugar lógico do acontecimento: ele habita um plano semiótico mais vasto que vai da mera percepção qualitativa do mundo até a elaboração de idéias.

Postula-se, nesse sentido, que o acontecimento não seja necessariamente da ordem de um real entendido como mundo movido por forças naturais e sociais. As manifestações da cultura e da linguagem que constituem aquilo que Iuri Lotman (1999) chama de semiosfera são portadoras, também, de força *evenemencial* exatamente pela potencialidade de concentrarem grande ímpeto informacional (HENN, 2010).

As narrativas do acontecimento podem revelar camadas menos óbvias e propiciar fruições em nível qualitativo. A fotografia, portadora de dimensões icônicas (no sentido de Peirce, 2002) mais acentuadas, pode estabelecer situações de linguagem mais propícias a esta dinamicidade.

Peirce propôs uma extensa classificação dos signos tendo inicialmente por base a fenomenologia que fundamenta toda sua arquitetura semiótica. Na dimensão da primeiridade estão os signos que funcionam como tal por conta de suas qualidades positivas: o vermelho como signo desta qualidade independente da matéria em que está encarnado e que, por conta disso, produz como interpretante apenas uma *qualidade de sentimento*. Nesta categoria

encontram-se os ícones puros, cuja força representacional esgota-se na qualidade nela mesma e que, por isso mesmo, aponta para infinitas possibilidades de sentido.

Na dimensão da secundidade despontam os signos que funcionam como tal por designarem objetos singulares, concretos: as pegadas como indício da passagem de alguém e cujo interpretante só pode dar conta deste objeto singular, o alguém que depositou as pegadas. Esta categoria forma os índices puros, os signos que se ligam aos objetos por conexão física com interpretantes limitados a tal concretude particular.

Na dimensão de terceridade figuram os signos cujo caráter representacional é arbitrário e que têm objetos de natureza geral: os substantivos comuns que apontam para generalidades como a palavra mesa que corresponde a todo e qualquer objeto que corresponda ao conceito geral nela implícito. Figuram nesta categoria os símbolos que são signos sempre regidos por uma convenção e que sempre se referem a ideias gerais.

Entre estas formas que Peirce entendia como puras existem inúmeras possibilidades de combinação o que faz de qualquer taxonomia a partir das categorias peirceanas uma operação bastante complexa. Em primeiro lugar, o signo nunca é somente uma coisa (ícone, índice, símbolo). Existe algum aspecto da categoria que se torna proeminente na sua função como signo e por conta disso ele assume as perspectivas sîgnicas desta categoria. Em segundo, Peirce também concebia formas degeneradas de signos no interior das categorias ou entre elas. Uma imagem figurativa, por exemplo, seria inicialmente um signo de primeridade por representar seu objeto a partir de analogias formais, qualitativas. Entretanto se a imagem representada referir-se a um objeto reconhecível e de existência singular concreta fora dela, a dimensão de secundidade se sobressai. Se a imagem referir-se a uma objeto de caráter geral, estão tem-se a secundidade dominando. Para Peirce (2.276) qualquer imagem material, como uma pintura, é imensamente convencional no seu modo de representação. Porém, em si mesma, ela tem qualidades que a situam na condição de ícone degenerado ou hipoícone.

Todas essas imbricações trazem consequências na produção de interpretantes, que são os modos como os signos afetam os sujeitos e geram sentidos na sociedade. Há pelo menos três níveis de interpretantes possíveis que Peirce chamava de emocional (os que se situam no nível da *qualidade de sentimentos*), energético (que se revelam como ações concretas), e o lógico (que se instituem como sentidos já racionalizados). Esses interpretantes não se constituem de maneira estática mas através de preponderâncias (SANTAELLA, 2001).

É nesse sentido que se fala aqui de sensível: as semioses que de forma mais acentuada processam-se no âmbito das *qualidades de sentimento*. O fotojornalismo, tradicionalmente ligado ao aspecto indicial (traz, de forma imagética, a referência como objeto semiótico) possui modos qualitativos de outra ordem. Em um espaço de novas possibilidades constitutivas, como a sucessão de várias imagens compondo *histórias fotográficas* dinâmicas e normalmente descartadas em ambientes jornalísticos tradicionais, essa dimensão ganha agora um ambiente semiótico propício para aflorar.

Passadas duas décadas do ingresso das câmeras fotográficas digitais nas redações, percebem-se importantes reconfigurações na práxis do fotojornalista, sobretudo na migração para o online. Surgem outras possibilidades de veiculação para toda uma produção que no jornalismo impresso era aproveitada de forma limitada. Atualmente, muito do que é produzido no fotojornalismo é aproveitado nas narrativas em *slideshows*, com a fusão entre fotografia e som ou nas chamadas histórias fotográficas, ou narrativas fotográficas, oferecidas nos blogs pessoais dos próprios jornalistas.

Conforme Jorge Pedro Sousa (2004), as histórias fotográficas são gêneros fotojornalísticos que compõe com os demais elementos, como o texto, o conjunto da obra jornalística. Trata-se, portanto de uma ou mais fotografias que estão a serviço da informação. Também conhecido como *picture stories* (LONGHI, 2010), o termo nasce dos gêneros fotojornalísticos do impresso.

Essas operações ocorrem em cenário de convergência, aspecto que amplia a noção de narrativa para características transmidiáticas. Muito mais do que um dado técnico, a convergência digital representa o modo como encaramos nossas relações com as mídias (JENKINS, 2008). Em outras palavras, a convergência possui uma dimensão cultural, na medida em que produz novos textos da cultura (MACHADO, 2002) e com outros níveis de mediação (SALLES, 2011).

A convergência não depende de qualquer mecanismo de distribuição singular. Ao invés disso, a convergência representa um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a conteúdos que fluem por vários canais rumo a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação. Isso implica em múltiplos modos de acesso de conteúdos de mídia e em relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima (JENKINS, 2008, p.325).

A convergência é da natureza da mídia: os meios de comunicação já são potencialmente convergentes na medida acoplam e hibridizam linguagens desde sempre. Walter Benjamin(1985) percebia que a fotografia já continha, virtualmente, o cinema falado. O jornalismo impresso avançou na convergência das linguagens verbais, gráficas, fotográficas, infográficas, entre outras. Irene Machado (2002) entende esses processos como *semiosis in design* – ou programação transcodificadora. McLuhan (1977) percebia a convergência na própria percepção : a visão, o som e o movimento são em toda extensão simultâneos e globais. Lúcia Santaella (2001) identifica matrizes das possibilidades verbais, sonoras e visuais de linguagens que se interpenetram numa intensidade vertiginosa a partir da eclosão das mídias. A convergência em rede potencializa todas essas dinâmicas produzindo formas de narrativas alvissareiras como as que estão em foco nesse trabalho.

4. O Diário da Foto

O blog *Diário da Foto*¹⁰ nasceu de uma tendência, quase que generalizada, das editorias de fotografia dos jornais tradicionais: criação de novos modos de narrar a partir das plataformas digitais com a utilização de materiais visuais normalmente não utilizados nas mais importantes pautas fotográficas produzidas pelos fotojornalistas de cada veículo. No *Diário da Foto*, esse procedimento é ancorado por uma abertura de texto que o contextualiza. A periodicidade dos *posts* varia de acordo com a demanda e o material que as pautas geram.

Na abertura do blog, o layout composto por fotos diversas, remete o leitor às varias possibilidades de escolhas de histórias, e, em seguida, visualiza-se o título da *história fotográfica*, seguido da data, da abertura com texto verbal (que apresenta a situação narrada), do nome dos repórteres que realizaram a cobertura do acontecimento e da história fotográfica propriamente dita, contada com uma quantidade não estabelecida de fotos.

À direita da página, há uma apresentação com o seguinte texto: *Galerias de fotos, bastidores das reportagens, dicas de fotografia e cliques exclusivos pelas lentes dos fotógrafos que produzem as imagens que você vê no Diário Gaúcho*. Visualizam-se os endereços de e-mail dos seis repórteres-fotográficos que compõe a editoria de fotografia do *Diário Gaúcho*, interfaces com opções de *tags*, categorias e calendário para procurar *links* por data. Ao final da narrativa fotográfica, lê-se o crédito do fotógrafo e, ao lado, o *link* convidando o leitor para comentar sobre o que viu (*Comente aqui*).

¹⁰ No site <http://wp.clicrbs.com.br/diariodafoto/?topo=52,1,1,,186,e186>. Acessado em 20/04/2012.

A seguir, analisam-se três postagens que ocorreram ao longo do mês de abril de 2012. A perspectiva da narrativa é pensada na especificidade do material visual em convergência com as pistas verbais enunciadas na abertura de cada post. Levam-se em conta as categorias de qualidade, singularidade e generalidade previstas na fenomenologia de C. S. Peirce (2002).

5. Pautas

A pauta desenvolvida por Luiz Armando Vaz no dia 22 de abril de 2012 envolvia perfil de trabalhadores que fazem jornada noturna na cidade de Porto Alegre (Figura 1)¹¹. Houve, de antemão, decisão editorial para que as fotografias fossem em preto e branco, modalidade de imagem que vigorou na imprensa até a década de 1990. O conceito estimulou o profissional a publicar depoimento ao mesmo tempo técnico e poético sobre os procedimentos, dando ênfase ao encantamento com o resultado. Na dimensão verbal, não há uma narrativa sobre o acontecimento em foco (o cotidiano dos trabalhadores noturnos), mas sobre o próprio fazer: o sentido desloca-se para o processo designado como uma Ode ao P&B. Dessa forma, ele conduz a leitura da imagem avisando que o trabalho ganhou impacto, força e eloquência.

Figura 1 – Ode ao P&B

¹¹ <http://wp.clicrbs.com.br/diariodafoto/?topo=52,1,1,,186,e186>. Acessado em 20/04/2012



Essa eloquência, de força poética, efetivamente emana do conjunto das fotos na medida em que elas remetem com intensidade a si mesmas (JAKOBSON, 1975). Aquilo que elas contam, a partir da pauta, entra em outro plano: o dominado pela categoria da qualidade previsto por Peirce. A referência está clara: são pessoas exercendo funções como borracheiro, frentista, atendente de banca de revistas, vendedores de frutas, balconistas, garçom e atendente de vídeo locadora. Observadas em sequência, as imagens tem a capacidade de contar essa história: momentos distintos de pessoas trabalhando. A narrativa assim construída, entretanto, desliza para a exuberância dos contrastes de luz e tem-se outro acontecimento que redimensiona a pauta inicial: a visibilidade, em tons poéticos, tanto de certas categorias de trabalho, como do próprio falar, em imagens, sobre esse trabalho.

Há também um movimento cujo efeito de sentido estaria na categoria do flagrante, que se impõem como valor máximo na linguagem fotojornalística, mas que ao mesmo tempo é denunciado, reforçando esse falar sobre si. Os trabalhadores aparecem em ação: o borracheiro concertando pneu, o frentista lavando um carro, a atendente da banca avaliando os produtos,

o vendedor de frutas atendendo cliente, a balconista entregando mercadoria. Mas antes da foto final, que mostra atendente de vídeo locadora agachado no chão procurando DVD nas prateleiras, há a imagem de um garçom em primeiro plano conduzindo uma refeição e olhando para a câmera. Ao mesmo tempo em que se torna visível, esse olhar lembra que se trata de uma narrativa e, portanto de uma construção.

Já no material designado como *Antes, Durante e Depois*, do repórter fotográfico Mateus Bruxel, publicado no dia 18 de abril, a pauta remete a um problema de contornos duros: a retirada de 60 toneladas de resíduos dos arroios de Porto Alegre (Figura 2)¹². O texto verbal que abre o post, ao contrário do anterior, tem como foco o acontecimento: equipe do DG acompanha a retirada de resíduos de um arroio em todas as suas etapas e traz dados contextuais sobre a questão. Na versão impressa e online, uma única foto foi aproveitada, decisão editorial que contraria, pelo menos do ponto de vista da imagem, a própria ideia da pauta, que era a de retratar o acúmulo de sujeira, o processo de limpeza e o arroio limpo. Por mais que tenha comportamento autoral, o blog é institucional. Ele está hospedado no site da empresa que produz o jornal. Isso inibe uma crítica explícita às decisões editoriais.

Figura 2: Antes, durante e depois

¹² <http://wp.clicrbs.com.br/diariodafoto/?topo=52,1,1,,186,e186> Acessado em 20/04/2012



O conjunto de fotos conta exatamente essa história. Na primeira imagem, aparece o córrego repleto de resíduos. Na segunda, que foi a oficialmente veiculada, funcionários do Departamento de Esgotos Pluviais começam a fazer a limpeza. A terceira e quarta fotos focam os detritos em si com uma profusão de restos de roupas, panos, utensílios domésticos, caixa de isopor, plásticos, garrafas, animais mortos. Na quinta, o centro é um trabalhador aparentemente atordoado com a demanda retirando material de grandes proporções de definição imprecisa. A sexta e sétima fotos continuam exibindo os detritos e na nona, novo personagem entra na história: no fundo da imagem, em que aparece o arroio imundo, um menino descalço caminha despreocupadamente, gerando contraste e iluminando a cena. Na oitava, mais trabalhadores agindo, já na reta final do processo e na nona temos o arroio efetivamente limpo.

A narrativa do acontecimento construída pelo blog permite alguns estados de suspensão (no sentido de MORETZON, 2007) na medida em que o olhar busca identificar os detritos que são contrastados com as figuras humanas, sobretudo a do menino que funciona

como elemento surpresa na cena. Narrado de forma tradicional, o acontecimento aparece em dados numéricos, falas de autoridades e de moradores que se sentem afetados pelo problema. No blog, a narrativa convida a reflexão. As imagens, a princípio desagradáveis, de forma diferente das do conjunto em preto e branco, também chamam a atenção para si num movimento que adensa o acontecimento.

O post do dia 1º de abril de 2012 chama-se *A dona do campinho*, também do repórter fotográfico Mateus Bruxel (Figura 3)¹³. Ele refere-se à garota da cidade de Alvorada, município da Região Metropolitana de Porto Alegre, que se destacou na seleção de futebol feminino Sub 17 vencedora, pela segunda vez, da competição sul americana realizada em março na Bolívia. O foco é a personagem, que vivendo em condições adversas, supera o contexto e conquista espaços. Na matéria publicada, os editores utilizam uma única foto na qual a garota aparece cabeceando uma bola. No blog, diversas cenas são retratadas.

Figura 3 – A dona do campinho



¹³ <http://wp.clicrbs.com.br/diariodafoto/?topo=52,1,1,,186,e186> Acessado em 20/04/2012

A primeira foto do conjunto é a mesma veiculada na versão online do jornal. Nela, a jogadora está em primeiro plano e a bola suspensa acima de sua cabeça. Seu olhar é de concentração em relação à bola em imagem que fala sobre a captura do movimento. O acontecimento (menina pobre que se notabiliza no futebol feminino) é redimensionado para aquilo que há de lúdico nesse esporte: destreza, habilidade, jinga e imprevisibilidade. O contexto da imagem é o campo de várzea que tem, ao fundo, casas humildes: o cenário típico de onde emerge boa parte dos profissionais do futebol. Na foto seguinte, Caroline está no meio de uma rua de chão batido, cheia de buracos, olhando para a direita do quadro e mantendo a bola sob o pé esquerdo. A rua é repleta de árvores, cercas de madeira e um cachorro dorme indiferente no plano intermediário. Há uma ideia de projeto que se lança para além daquele contexto. Na sequência uma foto com a família, no interior da casa de cômodos pequenos, em que o grande destaque é camisa da seleção de número 3, indicando sua posição de zagueira. Há um novo momento de movimento com ela fazendo embaixadinha em frente à casa de madeira de contornos muito humildes. O movimento segue com a atleta jogando uma “pelada” junto à garotada da comunidade: a imagem parece dizer que é desse ambiente economicamente precário, mas de muita alegria, que a superação ganha feição. Na foto final, Caroline está de costas, com a camiseta e o número 3 em destaque, bola entre o braço e o corpo, olhando para as casas ao fundo do campinho de várzea, enquadradas pelo gol. Para além das casas e dividido pelos improvisados paus da golera, desponta o horizonte, imagem que faz contraponto com a foto em que a menina vislumbra algo parta além do quadro. Trata-se de uma narrativa completa: com poucas informações verbais é possível traçar uma plêiade de sentidos que evocam pobreza, superação, alegria frente à diversidade, destreza e a dimensão do lúdico.

6. Considerações finais

As experiências percebidas nos blogs que os repórteres fotográficos mantêm como atividade paralela ao que desenvolvem nos veículos tradicionais apontam para outras possibilidades narrativas que, de certa forma, superam algumas discussões iniciais tanto no que diz respeito a transição do analógico para o digital como na migração do fotojornalismo para o ambiente do ciberjornalismo. Não se discute aqui questões ontológicas, como a estatura da realidade que a fotografia institui a partir das inúmeras possibilidades de

interveniência que a codificação digital permite, nem tão pouco problemas deontológicos, como a disseminação de fotografos amadores que, de forma colaborativa, abastecem os portais de notícias. O que se quer enfatizar são as oportunidades de construções que permitam o trânsito entre processos subjetivos, mesmo que inscritos em processos culturais dados, e as práticas convencionais do sistema jornalístico.

Com o auxílio dos postulados de Peirce, detecta-se, na experiência analisada, a emergência de um campo do sensível que se materializa na dimensão de qualidade (primeiridade) que as histórias fotográficas contemplam. Elas não deixam de apontar para a referencialidade tradicional, como testemunho visual de um acontecimento narrado verbalmente (plano do singular, da secundidade) e também não ficam fora das lógicas jornalísticas com seus códigos e valores (plano do geral mediado, da terceiridade). Mas a operação de voltarem-se para si próprias coloca em evidência uma camada de poeticidade que potencializa o icônico entendido como sentimento de qualidade.

Ao falarem de si, as *histórias fotográficas* assim constituídas revelam outras camadas do acontecimento que, nesse processo, também se poetiza. O acontecimento sai de uma lógica rotineira do jornalismo para habitar espaços de fruição, dúvida, encantamento ou mesmo assombro. Essas histórias têm a capacidade de tornar os acontecimentos mais densos o que, potencialmente, pode significar o aumento de sua complexidade. O exercício autoral (os posts são decisões do profissional em contraponto às escolhas dos editores, mas em espaço que, ao mesmo tempo, é coletivo) acentua o caráter de criação que, simultaneamente, não deixa de ser enunciado como produção. Os interpretantes que geram possuem, em potência, características múltiplas mas com tendência a estabelecer nessa nova dinâmica jornalística um instigante circuito de sentidos entre sujeitos que se estabelecem no campo da produção, mediação e reassignificação.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Márcia F. *Jornalismo Popular*, São Paulo: Contexto, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.p. 209-240.
- DELEUZE, Giles. *A Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FELINTO, Erick. *Cibercultura: Ascensão e Declínio de uma Palavra Quase M*. E-compós ágica 1-14, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/548/511>. Acessado em 15/04/2012.
- FRAGOSO, Suely, RECUERO, Raquel e AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- HENN, Ronaldo. *Pauta e notícia: uma abordagem semiótica*. Canoas: Ulbra, 1996.
- __ __ __. O acontecimento em sua dimensão semiótica. In: Marica Benjetti; Virgínia Fonseca. (Org.). *Jornalismo e acontecimento, mapeamentos críticos*. Florianópolis: Insular, 2010a, v. 1, p. 77-93.
- __ __ __. Memória da arte na semiosfera midiaticizada. *Conexão (UCS)*, v. 9, p. 103-115, 2010b.
- __ __ __. Acontecimento em rede: crises e processos In: ANTUNES, LEAL E VAZ (org.), *Jornalismo e Acontecimento: percursos metodológicos*. Florianópolis : Insular, 2011, v.02, p. 79-96.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- LONGHI, Raquel Ritter. Narrativas webjornalísticas em multimídia: breve estudo da cobertura do *NYTimes.com* na morte de Michael Jackson. *VII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*. São Paulo: SBPJOR/USP, 2009
- __ __ __. Formatos de linguagem no webjornalismo convergente: a fotorreportagem revisitada. *VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*. São Luís: SBPJOR/UFMA, 2010.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión, Lo previsible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

MACEK, Jakub. *Defining Cyberculture*. Disponível em http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm, 2005. Acessado em 15/04/2012

MACHADO, Irene. . *Infojornalismo e a semiose da enunciação*. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, p. 1-6, 2002.

McLUHAN, Marshall, Visão, Som e Fúria. In: LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.p. 143-158.

MORETZSOHN, Sylvia . *Pensando contra os fatos. Jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico*. Rio de Janeiro: Revan, 2007. 304 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Past Masters, CD-ROM. EUA, IntelLex Corporation, 2002.

QUADROS, Claudia. *Uma breve visão histórica do jornalismo on-line*. Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, setembro de 2002.

QUÉRÉ, Louis. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos, Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, n. 6, 2005. P. 59-76.

RESENDE, Fernando. O Jornalismo e suas Narrativas: as Brechas do Discurso e as Possibilidades do Encontro. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p.31-43, dez. 2009.

RICOEUR, P., *Tempo e Narrativa*. v.1. Campinas: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993.

RUSCH Doris C. The online - journalistic article as “extensive audio - visual event”. *Revista Ghrebh-*, v. 1, n. 07 , 2005, São Paulo. Disponível em <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=196&path%5B%5D=207>. Acessado em 02/04/2012

SALLET, Beatriz. *Histórias e “estórias” fotográficas: afirmação e rompimento das rotinas produtivas no fotojornalismo de Zero Hora*. Dissertação de Mestrado. Unisinos, 2006.

SALLES, Cecília. *Crítica Genética*. São Paulo: Edpuc, 1992.

__ __ __. Jornalismo em processo. *XX Compos*. Porto Alegre: UFRGS, Disponível em <http://www.compos.org.br/>, 2011. Acessado em 25/06/2011.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SHANNON, C. E., A Mathematical Theory of Communication. Reprinted with corrections from *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, July, October, 1948.

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

TEIXEIRA, Tattiana, *Infografia e jornalismo: conceitos, análises e perspectivas*. Salvador: Edufba, 2010.