

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL MESTRADO**

**EMERSON MACHADO RAMOS**

**O FOTOGRÁFICO NA CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL  
*MAGNUM IN MOTION***

**SÃO LEOPOLDO  
2016**

EMERSON MACHADO RAMOS

**O FOTOGRAFICO NA CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL**  
***MAGNUM IN MOTION***

Texto de dissertação apresentado como requisito  
parcial para obtenção do título de Mestre, pelo  
Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação  
da Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Área de Concentração: Mídias e Processos Audiovisuais.  
Orientadora: Profa. Dra. Sonia Montañó

**SÃO LEOPOLDO**

**2016**

R175f

Ramos, Emerson Machado

O fotográfico na construção audiovisual *Magnum in Motion* / por Emerson Machado Ramos. – 2016.

142 f.: il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2016.

“Orientação: Profa. Dra. Sonia Montañó.”

1. Fotografia digital. 2. Fotográfico. 3. Audiovisual,  
4. *Magnum in Motion*. 5. Scanning. I. Título.

CDU: 77:004

**EMERSON MACHADO RAMOS**

**“O FOTOGRÁFICO NA CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL**

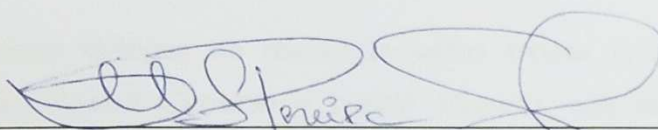
**MAGNUM IN MOTION**

”

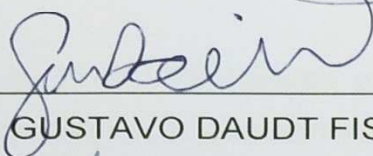
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovado em 04 de abril de 2016

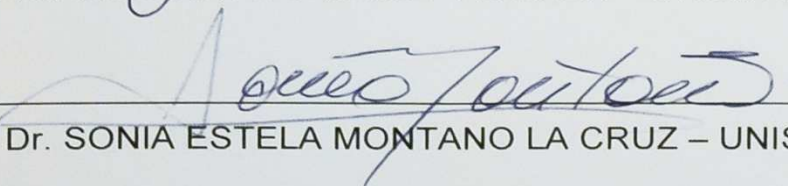
**BANCA EXAMINADORA**



Profª. Dra. SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES – UFRGS



Prof. Dr. GUSTAVO DAUDT FISCHER – UNISINOS



Prof. Dr. SONIA ESTELA MONTANO LA CRUZ – UNISINOS



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Deisi Mônica Seibert, sem você nada disso seria possível, obrigado por todo o suporte dado neste período.

Agradeço a Nina e Tom por seus sorrisos que me motivaram muito.

Agradeço aos meus familiares que sempre ajudaram nos momentos mais necessários, vocês habitam meu coração, muito obrigado.

Agradeço à minha orientadora e demais professores do PPG.

Agradeço aos meus colegas de mestrado pelas trocas realizadas, destacando os colegas Vladimir Canella, Reizel Cardoso e Izabel Vissoto, sou muito grato pelos momentos de parceria nesta caminhada.

Agradeço à Coordenação do PPGCOM/Unisinos e CAPES pela oportunidade de cursar o mestrado com uma bolsa de estudos, já que sem este apoio, não seria possível realizar essa pós-graduação

## RESUMO

A pesquisa reflete sobre a fotografia digital na contemporaneidade, problematizando a construção do fotográfico na *Web*, particularmente no *Magnum in Motion*. Os ensaios fotográficos da Agência Magnum são abordados na perspectiva das audiovisualidades, nas suas relações com a *Web*, que se mostram principalmente na *home* do *site* e nas múltiplas linguagens que convergem nos ensaios, tendo a fotografia como centro de uma construção audiovisual. Entendemos o fotográfico (Dubois, 2011; Soulages, 2010) como o conjunto de relações que insere a fotografia num processo audiovisual. A metodologia aplicada para análise dos empíricos é inspirada no *scanning* de Flusser (1985), que nos permite “vaguear” pelas imagens técnicas e decifrar alguns dos sentidos codificados e inscritos nestas superfícies, que são conceitos de mundos engendrados tecnicamente pela Magnum. Os ensaios *Obamania* e *Bongo Fever* escaneados dão a ver, nesta pesquisa, a natureza do audiovisual fotográfico: o humano visto de muito perto, a precisão na composição fotográfica e a multiplicidade de linguagens, sequências, cortes, ritmo e montagem sonora são constitutivos dos mundos Magnum e colocam o fotógrafo, o aparelho técnico e o espectador em situação de testemunha.

**Palavras chave:** Fotografia Digital, Fotográfico, audiovisual, *Magnum in Motion*, *scanning*.

## ABSTRACT

The research reflects on digital photography in contemporary times, discussing the construction of the photographic on the web, particularly in the *Magnum in Motion*. Magnum Agency's photography essays are addressed from the audiovisual perspective and its relations with the *Web*, that are mainly shown on the homepage and in multiple languages that converge in the essays, considering the photography as the center of a visual construction. We understand photographic (Dubois, 2011; Soulages, 2010) as the set of relations that inserts the photography in an audiovisual process. The methodology used for the empirical analysis is inspired by the *scanning*, according to Flusser (1985). This method allows us to "wander" through technical images and figure out some of the coded and written directions on these surfaces, which are concepts about the worlds technically produced by Magnum. The scanned essays, *Obamania* and *Bongo Fever*, call into question, in this survey, the nature of photographic audiovisual: the human closely seen, the accuracy in photographic composition and the multiplicity of languages, sequences, cuts, rhythm and sound montage are elements of the Magnum photographic worlds and put the photographer, the technical apparatus and the viewer as witness of the situation.

Keywords: Digital Photography, photographic, audiovisual, *Magnum in Motion*, scanning.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia de Robert Capa (1936): Morte de um soldado Republicano.....	61
Figura 2 - Fotografia de Robert Capa (1936) Dia “D”. Robert Capa.....	63
Figura 3 - Nápoles, Itália (1960) - Henri Cartier-Bresson.....	64
Figura 4 - Behind the Gare Saint-Lazare (1932) - Henri Cartier-Bresson.....	65
Figura 5 - Captura de tela página inicial <i>Magnum in Motion</i> .....	74
Figura 6 - Captura de tela barra menu superior.....	75
Figura 7 - Captura de tela página inicial <i>Magnum in Motion</i> (2).....	76
Figura 8 - Captura de tela <i>pop up</i> do Twitter.....	78
Figura 9 - Captura de tela página inicial <i>Magnum in Motion</i> (3).....	78
Figura 10 - Montagem captura de tela - Página do player ensaio <i>Bongo Fever</i> .....	81
Figura 11 - Captura de tela comentários do player <i>Bongo Fever</i> .....	81
Figura 12 - Captura de tela player <i>Bongo Fever</i> .....	84
Figura 13 - Captura de tela - Uso da lente grande angular e despreocupação com o corte.....	89
Figura 14 - Captura de tela - Uso da grande angular e despreocupação com o corte (2).....	89
Figura 15 - Captura de tela - Uso da lente grande angular – proximidade.....	90
Figura 16 - Captura de tela - Uso da grande angular e despreocupação com o corte (3).....	90
Figura 17 - Captura de tela - Composição usando a regra dos terços.....	92
Figura 18 - Captura de tela - Composição usando regra dos terços (2).....	92
Figura 19 - Montagem Captura de tela - transição de imagens durante fala de Barack Obama.....	93
Figura 20 - Captura de tela Barack Obama nas imagens.....	94
Figura 21 - Captura de tela Imagens em sequência – Movimento cinematográfico (1).....	95
Figura 22 - Captura de tela - Imagens em sequência - Movimento cinematográfico (2).....	95
Figura 23 - Captura de tela - Imagens em sequência - Movimento cinematográfico (3).....	96
Figura 24 - Captura de tela - Movimento Borrado mostrando ação.....	97
Figura 25 - Captura de tela - Movimento Borrado mostrando ação (2).....	97
Figura 26 - Captura de tela - Movimento Borrado mostrando ação (3).....	97
Figura 27 - Captura de tela - Construindo a Obamania.....	98
Figura 28 - Captura de tela - Construindo a Obamania (2).....	99
Figura 29 - Captura de tela - Construindo a Obamania (3).....	99
Figura 30 - Captura de tela - Sequência de retratos.....	100
Figura 31 - Captura de tela - Sequência de retratos (2).....	100
Figura 32 - Captura de tela - Sequência de retratos (3).....	101
Figura 33 - Captura de tela - Composição geométrica e construção de sentido.....	102
Figura 34 – Captura de tela composição geométrica e construção de sentido (2)...	102

Figura 35 - Captura de tela - Composição geométrica e construção de sentido (3).	103
Figura 36 - Captura de tela - Composição e humanismo.....	104
Figura 37 - Captura de tela - Composição e humanismo (2).....	104
Figura 38 - Captura de tela - Complexidade na composição e construção do sensível.....	105
Figura 39 - Captura de tela - O instante decisivo.....	106
Figura 40 - Captura de tela - Instante Decisivo com composição da regra dos terços.....	107
Figura 41 - Captura de tela – Fugindo do lugar comum.....	108
Figura 42 - Captura de tela – Fugindo do lugar comum (2).....	108
Figura 43 - Captura de tela – Fugindo do lugar comum (3).....	109
Figura 44 - Recursos gráficos utilizados pelo cinema.....	111
Figura 45 - Recursos gráficos utilizados pelo cinema (2).....	111
Figura 46 - Recursos gráficos utilizados pelo cinema (3).....	112
Figura 47 - Montagem captura de tela - Sequência de fotografias dando sentido de movimento.....	113
Figura 48 - Montagem captura de tela - Sequência de fotografias dando sentido de movimento (2).....	114
Figura 49 - Captura de tela - Composição harmoniosa com regra dos terços.....	115
Figura 50 - Captura de tela - Linha do horizonte, equilíbrio x desequilíbrio.....	115
Figura 51 - Captura de tela - Simulação do zoom de lente fotográfica.....	116
Figura 52 – Captura de tela - Proximidade do fotógrafo em relação ao assunto registrado.....	117
Figura 53 - Captura de tela - Proximidade do fotógrafo em relação ao assunto registrado (2).....	117
Figura 54 - Captura de tela - Proximidade do fotógrafo em relação ao assunto registrado (3).....	117
Figura 55 - Captura de tela - Fotografia de profundidade, a imersão do fotógrafo no assunto.....	118
Figura 56 - Captura de tela - Fotografia de profundidade, a imersão do fotógrafo no assunto (2).....	118
Figura 57 - Captura de tela - Construção do momento decisivo.....	119
Figura 58 - Captura de tela - Construção do momento decisivo (2).....	120
Figura 59 - Captura de tela - Mosaico de personagens.....	121
Figura 60 - Captura de tela - Mosaico de um dos personagens.....	121
Figura 61 - Montagem captura de tela - Sequência de retratos individuais.....	122
Figura 62 - Montagem captura de tela - Sequência de registro em plano aberto de mulheres.....	123
Figura 63 - Captura de tela - Momento decisivo, construindo sentidos de desigualdade.....	124
Figura 64 - Captura de Tela - Registros de crianças em meio a epidemia.....	125
Figura 65 - Captura de tela - Registro em contraluz na abertura do ensaio.....	126
Figura 66 - Montagem captura de tela - Aproximando-se do drama.....	127

Figura 67 - Captura de tela - Plano fechado, o drama pulsante na tela.....	127
Figura 68 - Montagem captura de tela - Zoom out - Do detalhe para o retrato.....	128
Figura 69 - A proximidade e a regra dos terços no vídeo.....	129
Figura 70 – Captura de tela - Sonorizando a imagem, potencializando as imagens.....	130
Figura 71 - Captura de tela - Contrastes de realidades.....	131
Figura 72 – Captura de tela - Plano geral mostrando as pessoas desocupadas.....	131
Figura 73 - Captura de tela – Plano médio o que mostra a ação: um brinde aos entorpecentes.....	132
Figura 74 - Montagem captura de tela – Aproximando o espectador ao drama.....	133
Figura 75 - Captura de tela - Mistura de planos, confusão mental.....	134

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>2 DA FOTOGRAFIA AO FOTOGRÁFICO.....</b>	<b>15</b>
2.1 TRAÇOS DA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA.....	16
2.2 BREVE TRAJETÓRIA DAS IMAGENS EM MOVIMENTO.....	21
2.3 A LINGUAGEM DA FOTOGRAFIA.....	23
2.4 O FOTOGRÁFICO .....	29
<b>3 O FOTOGRÁFICO NA WEB.....</b>	<b>42</b>
3.1 A INTERFACE COMO LUGAR DO FOTOGRÁFICO.....	51
3.2 AS MONTAGENS DA WEB.....	54
<b>4 O FOTOGRÁFICO NA AGÊNCIA MAGNUM.....</b>	<b>56</b>
4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS DA AGÊNCIA.....	56
4.2 IDENTIDADE FOTOGRÁFICA.....	59
4.2.1 A proximidade e o humanismo fotográfico.....	59
4.2.2 O instante decisivo e a rigidez fotográfica.....	62
4.3 O <i>MAGNUM IN MOTION</i> .....	65
<b>5 SCANNING: VAGUEANDO PELAS IMAGENS.....</b>	<b>70</b>
5.1 RECONHECENDO A SUPERFÍCIE <i>MAGNUM IN MOTION</i> .....	72
5.2 OS ENSAIOS <i>MAGNUM IN MOTION</i> .....	83
5.3 A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM TÉCNICA DA MULTIDÃO: OBAMANIA.....	85
5.4 A CONSTRUÇÃO TÉCNICA DO DRAMA AUDIOVISUAL: BONGO FEVER.....	108
5.4.1 A construção das imagens fotográficas.....	109
5.4.2 Imagens em movimento: vagueando pelos vídeos.....	124
5.4.3 A sincronia do fotográfico nas camadas do audiovisual.....	128
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>138</b>

## INTRODUÇÃO

A ideia inicial desta pesquisa surgiu em 2008, no Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre/RS. Local em que, pela primeira vez, tive contato com o trabalho audiovisual da agência Magnum, o *Magnum in Motion*. Estava também expondo um trabalho fotográfico audiovisual naquele festival, porém com conceito mais documental e artístico. Ao circular pelos trabalhos apresentados naquele evento, me deparei com os ensaios da Agência Magnum. Foi, ao mesmo tempo, um momento de fruição das projeções e de um *insight*: esses materiais poderiam ser objeto de uma pesquisa acadêmica no campo da comunicação. A partir daquele instante, fiquei pensando de que forma poderia ser abordado academicamente esse trabalho da Magnum. Até que, em 2013, formulei e foi aprovada a proposta de pesquisa ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Unisinos. Entre as linhas escolhidas para cursar, que eram duas, optei pela linha 1 – Mídias e Processos Audiovisuais, o que já iria causar um tensionamento ao meu objeto que era, até aí, a fotografia da Magnum.

Esse trabalho tem a intenção de refletir sobre aspectos da fotografia que vêm se transformando no meio digital e suas possibilidades de experimentá-la na *Web*, por isso, ao longo da problematização, passo a formular essas novas relações não mais como fotografia, e sim, como o fotográfico. Este estudo, especificamente, busca entender como o fotográfico se constrói no *Magnum in Motion*, através das suas características, relações, imbricações e montagens. O *Magnum in Motion* é uma experiência audiovisual da Agência Magnum, que tendo a fotografia no centro, explora outras técnicas de montagem que não são frequentes na fotografia e que parecem enunciar outros sentidos para ela. Trata-se de um trabalho autoral paralelo às demais atividades da agência, não tendo cunho comercial. Sendo assim, o *Magnum in Motion* tem seu próprio *site*<sup>1</sup>. O acesso a seus audiovisuais se dá somente na *Web* e em mostras fotográficas em museus, festivais, galerias.

Suas atividades tiveram início na *Web* em 2004, com sede em Nova York, EUA. Entretanto, desde 2012 não foram mais postados novos ensaios. No início do ano corrente, momento em que esta pesquisa já estava pronta, em fase de revisão final, os audiovisuais foram retirados da página, não sendo mais possível visualizá-los pelo player. Ainda pode-se baixar poucos desses ensaios na área de *podcasts* do *site Magnum in Motion*, também, visualizar alguns deles no Youtube e em outros espaços na internet. Acredito ser muito importante salientar que entrei em contato com a agência no início da pesquisa, em 2014,

---

<sup>1</sup> *Site*: <http://inmotion.magnumphotos.com>



utilizando-me dos e-mails disponibilizados na página da *Magnum in Motion*, mas, apesar das minhas insistentes tentativas não recebia retorno. Já em 2015, enviei mais um e-mail diretamente para a Agência Magnum, sendo que um de seus membros, Matthew Murphy, respondeu que o departamento foi fechado há aproximadamente quatro anos. Em anexo estará uma cópia em CD com os ensaios escolhidos para análise nesta pesquisa, já que não há mais como acessá-los através do *site*.

Os outros campos de atuação da agência, assim como, seus produtos, sua história, portfólio do *staff* e seu funcionamento são apresentados no seu *site* oficial<sup>2</sup>. Entre seus produtos, a agência disponibiliza fotografias jornalísticas para venda aos meios de comunicação e ao público em geral, também, livros de fotógrafos da agência. Além disso, no *site*, encontram-se informações sobre as exposições por ela realizadas em diversas partes do mundo.

No decorrer do primeiro semestre, descobri um mundo novo, já que na formação como jornalista não tive acesso à maior parte dos autores que conheci no mestrado. Foi o início de uma árdua jornada, fazendo sentido e fortalecendo meu conhecimento teórico. Ao longo do percurso, iniciei a formulação do meu problema de pesquisa, o contato com as metodologias apresentadas pela linha de pesquisa e direcionei as fundamentações teóricas ao tipo de estudo proposto. Todo este trajeto foi necessário para o estágio seguinte, a qualificação. Naquele momento, apresentei alguns indicadores e rumos para o texto. Iniciou-se uma nova etapa com uma certeza, a de que somente com o desconforto, a inquietude de saber mais e buscar o conhecimento, realizar pesquisa, que teremos o final e um novo começo. Esse foi um momento importante, em que me foi apontada, pela banca, a necessidade de costurar melhor as teorias do audiovisual com as da fotografia e poder, definitivamente, passar a olhar para meu objeto não mais como fotografia, (o que é algo que me resulta difícil até hoje, pois como fotógrafo, é uma tarefa complicada, descolar da fotografia) e sim, como audiovisual fotográfico que está presente em um meio específico, que é a *Web*.

Dessa forma, com muito esforço, chegamos a essa etapa final do trabalho. Etapa essa, que traz consigo a certeza de ter passado por um grande aprendizado ao ter de mergulhar tão diária e profundamente em um conjunto de imagens que se tornaram minhas companheiras cotidianas e me fizeram deslocar do meu lugar de fotógrafo.

---

<sup>2</sup> *Site*:<http://www.magnumphotos.com>

Apontarei, aqui, a título de roteiro ao leitor, um breve relato de como foi desenvolvida a investigação. Em termos de conteúdo, constará neste momento: a metodologia, aportes teóricos, assim como a apresentação do problema, objetivo geral e específicos.

Chamamos, aqui, de audiovisual fotográfico não os vídeos da Magnum (que no *site* eles chamam de ensaios e são compostos por diversas mídias, sendo a fotografia a central entre elas). O audiovisual fotográfico da Magnum se encontra entre os ensaios, que são espaços audiovisuais complexos, assim como na página *Web*, na qual se encontram hospedados os ensaios da *Magnum in Motion*. O trabalho se debruça sobre esses movimentos todos, de uma mídia consagrada como a fotografia imbricada com outras mídias numa composição audiovisual e inserida ainda numa superfície (imagens técnicas, Flusser, 1985) que é a *Web*. Eis aí, o *Magnum in Motion* visto por esta pesquisa: o audiovisual fotográfico da Magnum.

A construção do objeto audiovisual fotográfico e a escolha do corpus específico a ser analisado se deu através da observação do banco de dados no *site Magnum in Motion*. Nessa imersão, constatou-se que os ensaios poderiam ser abordados de várias maneiras, e houve uma cartografia inicial, na que fui classificando os ensaios, primeiro por temas, depois pelas técnicas que convergiam na sua montagem. Assim, resolvemos agrupar os ensaios dessa segunda classificação em quatro categorias: os que continham imagem e diferentes tipos de áudio (agrupados em três categorias) e outros (a quarta categoria) que, além de conterem fotografia e áudio, eram montados com vídeo, recursos gráficos. Após essa classificação, chegamos ao resultado da escolha que foram dois ensaios, o *Obamania* e o *Bongo Fever*, porque eles contêm, em certa medida, as técnicas de composição de todos os outros.

Não podemos esquecer que esses ensaios fazem parte de uma interface e de uma página na *Web*, com suas barras de navegação, *links*, demoras em carregar e rodar imagens e que também saem do ar, etc. Questões que são do meio, embora a maior parte da fotografia da Magnum e, inclusive estes ensaios, circulem também em festivais de fotografia, galerias e museus. O local onde está situado o empírico, a *Web*, é um lugar onde esta problematização sugerida é um grande espaço de tensionamentos, tanto pela riqueza de ângulos de abordagens, assim como pela possibilidade de enriquecer a pesquisa acadêmica no que tange à fotografia digital. Ela proporciona uma série de questões que são próprias do meio e parecem contraditórias com as práticas históricas da Magnum, sendo um bom espaço de debate para perceber como a Magnum se apropria dessa mídia.

Com base no exposto até aqui, **O fotográfico na construção audiovisual do *Magnum in Motion*** é o objeto desta pesquisa. No processo de sua elaboração chegamos à opção de abordar o objeto através do estudo que discute questões que permeiam o fotográfico, as montagens e a sua interface. O fotográfico, antes da era digital, era apresentado geralmente de forma estática, como em revistas, jornais e panfletos, atualmente na *Web*, é apresentado de outras formas, devido aos recursos tecnológicos e suas possibilidades de montagens. Exemplos disso, são as apresentações em forma de *loop*<sup>3</sup>, galerias virtuais ou *slides* fotográficos<sup>4</sup>.

Como pergunta central elegemos o seguinte questionamento de pesquisa: **Como o fotográfico é construído no *Magnum in Motion*?** O objetivo geral é perceber como a *Magnum in Motion* constrói o audiovisual fotográfico e insere a fotografia no meio de um processo audiovisual na *Web*.

Desta forma, como objetivos específicos tentaremos: 1) Escanear as superfícies da *Magnum in Motion* para identificar os principais elementos que dão sentido e os ensaios específicos escolhidos por esta pesquisa. 2) Retomar os elementos mais característicos da fotografia e formular como eles se transformam em audiovisual fotográfico em diversas situações. 3) Explorar e conhecer outros modos em que a fotografia e o fotográfico estão presentes na *Web* na contemporaneidade. 4) Desconstruir, mais uma vez, através da metodologia do *scanning*, as imagens da *home* e dos ensaios escolhidos do *Magnum in Motion* para perceber como o audiovisual fotográfico é construído nas relações com a *Magnum*, com a *Web*, com a fotografia e com a montagem audiovisual.

O audiovisual fotográfico da *Magnum in Motion* é abordado, principalmente, a partir de três eixos teóricos: a fotografia, suas características e história, suas relações com a *Web* e com a *Magnum*. Serão observados nos audiovisuais fotográficos os procedimentos técnicos

---

3loop - lo.op (lúp) sm (ingl) 1 Inform Procedimento ou conjunto de instruções num programa de computador que são executadas repetidamente, até que uma condição específica seja satisfeita, ou até que o programa seja concluído. 2Eletrôn Peça longa de fita com as duas extremidades emendadas. 3 EletrônCanal de comunicação que passa por todos os receptores e termina onde começou. 4 Eletrôn Fio enrolado na forma de um círculo. L. infinito, Inform: loop que não termina, a menos que o programa seja interrompido; loop sem fim. L. principal de um programa, Inform: conjunto de instruções executadas repetidamente, que efetuam as principais ações de um programa; frequentemente utilizado para aguardar uma entrada de dados do usuário antes de processar um evento. L. sem fim, Inform: V loop infinito. – Repetição automática de uma ocorrência; andar em círculos. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=loop>. Acessado em 08/04/2016

<sup>4</sup>Slide - O slide também pode ter um sentido ligado ao audiovisual e fotográfica. Uma apresentação de slides fotográficos, por exemplo, significa a exposição sequencial de fotos em um dispositivo eletrônico, como um computador ou um projetor de slides. <http://www.significados.com.br/slide/> Acessado em 15/11/2015

mais próprios do *Magnum in Motion*, assim como na sua página inicial, quanto nos próprios ensaios (um dos elementos dessa interface). A metodologia pela qual optamos para abordar este trabalho é o *scanning*, inspirada em Flusser (1985). Quando o autor insiste que devemos olhar para as superfícies como tais e não como linhas, embora muitas vezes ainda as vejamos assim (como linhas), está nos convidando a fazer um *scanning*, a vaguear pelas imagens, pela sua superfície. Ele defende que o tempo da imagem é diferente do da escrita, trata-se do tempo da magia, em que as relações entre os elementos da imagem são circulares: o galo canta porque sai o sol e o sol sai porque o galo canta. Olhando para os elementos em todas suas possíveis direções, podem ser desconstruídos sentidos e crenças há muito tempo presos nas nossas culturas. Para Flusser (1985), ao vaguear pelas imagens, nossos olhos encontrarão elementos recorrentes, aos quais o olhar sempre volta e que se tornam essenciais para produzir sentidos naqueles contextos.

Nesta pesquisa, tentamos escanear a página inicial do *Magnum in Motion* e os ensaios *Obamania* e *Bongo Fever*, encontrando elementos recorrentes nos quais o olhar sempre voltava e tentando entender o lugar desses elementos na construção de sentido e no tempo circular da imagem. No que tange à fotografia, realizaremos a construção do fotográfico nos audiovisuais, com alguns conceitos de Sousa (2000), Dubois (2011), Aumont (2014), Peixoto (1999) e Fatorelli (2013). Já, Manovich (2005) respaldará a análise dos ensaios relacionados às experiências que precedem o cinema e das montagens. A fundamentação teórica inicial contempla o fotográfico e suas imbricações. Outras questões que também são abordadas neste relatório são o fotográfico na *Web*, a interface, as montagens na *Web*, o fotográfico da *Magnum* e o resultado desse andar pelas imagens através da metodologia do *scanning*, que levaram a se perceber questões importantes nas superfícies em que se inscreve o audiovisual fotográfico do *Magnum in Motion*.

## 2 DA FOTOGRAFIA AO FOTOGRÁFICO

Atualmente, a fotografia está em quase tudo que se expressa e representa, seja na publicidade, jornalismo, na produção amadora, profissional ou científica, em meios impressos ou audiovisuais e, destacadamente, na *Web*. Um dos elementos decisivos para isso é a tecnologia que avançou nessas últimas duas décadas, e por consequência, aumentou significativamente a produção dessas imagens. Como afirma Lissovsky:

A tecnologia e os meios digitais permitiram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição de imagens. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridização e transformação das fotografias produzidas hoje, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora (LISSOVSKY, 2012, p.23).

Nesse contexto, que a pesquisa estuda o *Magnum in Motion*, uma construção multimídia que trouxe para a *Web* outra forma de composição do fotográfico. Preferimos usar o termo fotográfico, ao invés de fotografia, porque partimos da seguinte ideia: no material empírico em questão, a fotografia está em relações diversas numa interface que a constitui em um audiovisual fotográfico. Pesquisar sobre essas construções do fotográfico que ocorrem no âmbito desse audiovisual será o desafio deste trabalho.

Para que possamos construir uma pesquisa sobre o fotográfico, além de problematizar o atual cenário da fotografia nos diversos ambientes onde ela se encontra, inclusive na *Web*, de um modo mais claro, faz-se importante, entender melhor a fotografia, ela própria, antes de pensá-la nas suas diversas relações. Tratamos, por isso, de alguns aspectos do seu contexto histórico desde seu nascimento no século XX, até o surgimento da fotografia digital, que ajudam a compreender aquilo que chamamos de fotografia. Após o breve relato histórico, será apresentada uma breve trajetória das imagens fixas em movimento, nos aproximando já dessas relações outras que a fotografia foi instaurando no decorrer de sua história, abrangendo algumas características, formas, técnicas utilizadas que se apresentam nos audiovisuais da *Magnum*. Após essas considerações históricas iniciais, refletiremos sobre a construção da fotografia e o fotográfico.

## 2.1 TRAÇOS DA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

A fotografia surgiu no início do séc. XIX sem uma proposta clara, a não ser reproduzir o que estava em frente ao aparelho ótico e fosse possível, já que, tecnicamente, era muito precária. Seu surgimento deveu-se ao resultado dos avanços da química e da física, além do desenvolvimento das câmaras clara e escura, num momento de grandes descobertas científicas. Entretanto, Sontag (2004, p.18) afirma que “desde o início, a fotografia implicava a captura do maior número possível de temas. A pintura nunca teve um objetivo tão grandioso”. Com o passar dos anos, e com o desenvolvimento da técnica, acabou tomando o lugar da arte pictórica e de retratos, que causaram mudanças significativas no campo da arte. De acordo com Sousa (2000, p. 24), “o aparecimento da fotografia, singularizadora e analógica, provocará, assim, uma crise de readaptação no universo da arte representacional ‘privada’ do realismo por outro realismo”.

Esse caráter de substituição da pintura, no que diz respeito a retratos e paisagens, ocorreu em um processo lento, e não em uma ruptura instantânea. Inicialmente, registrar imagens com equipamentos rudimentares era muito complicado, a técnica não servia ainda para fotografar pessoas, somente objetos, pois tinha que se esperar horas para que esse invento pudesse captar a imagem. Além disso, havia a necessidade de um grande aparato para se realizar a tarefa, não apenas a câmera, como o laboratório para revelação. Por conta disso, bem no começo, era “passatempo dos hábeis, dos ricos e dos obsessivos” (SONTAG, 2004, p.18).

Na primeira metade do séc. XIX, a fotografia se desenvolveu e qualificou seus processos, mas foi na segunda metade do século que ela evoluiu e, como tudo naquele momento de início de industrialização, tomou força e mudou definitivamente a história da humanidade e das artes. Aos poucos, a fotografia se tornou mais prática, com seus maquinários mais portáteis e avançados. É interessante lembrar que no séc. XIX a ilustração era a forma imagética utilizada nos jornais e a fotografia era, no máximo, utilizada como referência para as ilustrações. O uso das imagens fotográficas associadas ao texto só começou a ser utilizado pelo jornalismo a partir da segunda metade do século XIX. Em meados de 1880, um jornal alemão publicou uma combinação de texto com imagem.

O *Illustrierte Zeitung*, de Leipzig, o director da publicação escreveu: "Pela primeira vez vemos duas fotografias instantâneas impressas conjuntamente com letra de imprensa (...). A fotografia abriu novos caminhos. A sua palavra de ordem é agora 'rapidez' em todos os aspectos, quer ao tirar a fotografia quer ao reproduzi-la. As velhas técnicas estão já ultrapassadas pelas de hoje (...)." Estas ideias ainda hoje moldam algum fotojornalismo, como o fotojornalismo de agência noticiosa, o que releva as condicionantes histórico-culturais da evolução da atividade (SOUSA, 2000, p. 43).

Ressalta-se que, como imprensa massiva, somente no final do século XIX, com o avanço tecnológico gráfico, que a fotografia teve seu espaço garantido no jornalismo impresso. Esse avanço se deu por vários fatores como: câmeras mais compactas, conjuntos óticos, *flashes*, etc. Enfatiza-se, aí, o surgimento da película em tira, um dos grandes inventos de George Eastman e W. Walker, que liberou o uso das placas de vidro, dando maior mobilidade e leveza. Ainda, fora o aparato técnico, experiências como a do fisiologista Étienne-Jules Marey (1830-1904), que estudava o movimento de pessoas e animais, foram de grande auxílio no desenvolvimento da captação dos movimentos. Utilizou-se de um obturador mais rápido, algo que o daguerreótipo<sup>5</sup> e o calótipo<sup>6</sup> nunca conseguiriam suprir devido à falta de tecnologia da época (SOUSA, 2000).

Conforme Sousa (2000), foi no início do século XX que a fotografia, especificamente no fotojornalismo, entrou definitivamente para a comunicação de massa, assim chamada na época, com a cobertura de guerras, como a 1ª Guerra Mundial. As batalhas sempre foram grandes objetos de captação fotográfica, apesar de todo o aparato necessário, inclusive do laboratório para a execução química do processo. A partir da guerra da Crimeia (1854-55), a cobertura fotográfica iniciou uma atividade comum por toda metade final do século XIX, registrando vários conflitos ocidentais. Além da Crimeia, houve registros em outros países da Europa, em invasões, e também, na América, nos Estados Unidos, como na Guerra da Secessão. Todas essas imagens ainda são reproduzidas somente em livros e exposições. Além dessas coberturas, exemplifica-se a visão desse autor, que se refere ao fotojornalismo como um *médium* emergente, ao se observar o contínuo uso da fotografia em eventos e cerimônias públicas importantes, assim como é feito até hoje no fotojornalismo.

---

<sup>5</sup> O daguerreótipo - sm (Daguerre, np+tipo<sup>2</sup>) 1Aparelho primitivo de fotografia, inventado por Daguerre. 2 Processo pelo qual se fixavam as imagens da câmara escura. 3 Retrato ou imagem obtida por este processo. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=daguerre3tipo> - Acessado em 08/10/2015.

<sup>6</sup> O calótipo ou talbótipo . sm Fot Primitivo processo de obter negativos, devido a Talbot, 1841. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cal%F3tipo..> Acessado em 08/10/2015.

Se, por um lado, o resultado dessas invenções tomou o lugar da pintura de retratos e paisagens, sendo a fotografia mais significativa na representação do dito “real”, por outro, liberou a arte para seguir outros caminhos. No final do século XIX, paralelamente ao desenvolvimento da fotografia, as artes vão buscar espaços na liberdade criativa dos seus artistas, no sentido mais subjetivo e abstrato, surgindo movimentos como o impressionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, entre outros. Ressalta-se ainda o cinema, que com seus fotogramas em sequência, trouxe à tona uma nova arte, a cinematográfica (SOUSA, 2000).

Com a evolução dos parques gráficos, segundo Sousa (2000), a fotografia foi absorvida pela imprensa, definitivamente, no início do século XX. Apesar de a arte ter encontrado novos rumos, alguns movimentos artísticos também utilizaram as câmeras como apoio em seus estudos e inspirações em suas produções artísticas. Além disso, a ciência, como a antropologia, entre outras áreas, incluiu a técnica fotográfica como complemento dos seus trabalhos. Nesse contexto, a fotografia seguiu um rumo contrário, mais objetivo e de caráter realista, buscando desenvolver transparência cada vez maior, como nos movimentos americanos, *Photo Secession*<sup>7</sup>, *Straight Photography*<sup>8</sup>, que se caracterizavam por uma produção fotográfica mais objetiva, modernista, de elogio à cidade e menos pictorialista. Em 1925, houve um novo movimento não organizado, resultado de uma exposição que levou as imagens fotográficas novamente à pintura realista.

Este novo movimento nasce da exposição da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade), em Mannheim, que assinalou um retorno ao realismo na pintura, num mundo marcado pelo racionalismo, pela ciência e pelo positivismo. Preconiza-se, assim, a *ordem fotográfica*, isto é, a nitidez, a precisão, a recusa em mascarar as características técnicas da fotografia (SOUSA, 2000, p.67).

Nessa época, a maioria dos fotógrafos não eram profissionais, mas quando a fotografia começou a se organizar e os movimentos começaram a aparecer, surgiu uma nova figura, o fotógrafo profissional. Assim, o, até então, captador de imagens – já que a maioria não era fotógrafo – foi substituído pelo fotógrafo técnico, atualizando o profissional que antes representava o mundo através do equipamento automático. Tal trabalho passou a ser realizado por fotógrafos qualificados que começavam a medir e calcular a luz. Dessa forma, as imagens eram cada vez mais imbuídas de técnicas, além de mais bem pensadas.

---

<sup>7</sup> *Photo-Secession*. Movimento que procurava abrir caminhos mais “realistas” e precisos para o *médium*, emancipando-o do pictorialismo, tornando-o uma arte autônoma. (SOUSA, 2000, p.62).

<sup>8</sup> *Pure photography ou straight photography* é, em resumo, uma fotografia pura, mas criativa, apostada em que o processo de significação da imagem fotográfica se apoie nela mesma, isto é, na autonomia do *medium* enquanto sistema de representação visual do mundo. (SOUSA, 2000, p. 64)



Com esse fluxo de intensa produção fotográfica, tanto na arte como no fotojornalismo, o fotográfico, no sentido de apropriação da técnica, só se desenvolveu no período entre as duas grandes guerras, momento em que surgiu um grupo que se aproximou bastante das artes vanguardistas. Sousa afirma:

[...] grupo *f/64*, fundado em 1932, em torno das ideias de Edward Weston (1886-1958), de controle total da imagem óptica obtida com uma máquina fotográfica no momento do acto fotográfico, da obtenção do máximo detalhe descritivo do mundo físico com recurso à maior profundidade de campo possível e, portanto, à menor abertura possível do diafragma. Porém, é de salientar que a reprodução rigorosa dos objectos e sujeitos, recortados do plano de fundo, que essas tendências sustentavam, não evita a subjectividade da percepção e leitura de imagem do observador, mais ou menos independentemente das intenções do fotógrafo, cuja intervenção própria será sempre necessariamente subjectiva. É um pouco aquilo de que os surrealistas falavam quando se referiam ao "inconsciente do olhar". (SOUSA, 2000, p. 67).

Segundo o mesmo autor, o resultado desses movimentos, que se mesclaram com a arte, influenciou fotógrafos por décadas e fez a fotografia como a conhecemos hoje, com seus conceitos e fundamentos. Naquele momento, a partir de 1930, quando os profissionais se organizavam também como agências, cooperativa, como no caso da Magnum, que os fotógrafos passaram a ser donos dos seus negativos e assinar os seus trabalhos. Destacando-se, nesse movimento, fotógrafos autorais como Brassai e Henri Cartier-Bresson.

As imagens fotográficas começaram a participar, junto com a escrita, de uma das maneiras de ver o mundo com “outros olhos”, de conhecer continentes, a sociedade e seus costumes. Enunciada como transparente, naquele momento, a fotografia era vista como se não houvesse algo que mediasse a relação homem-mundo, o que era registrado era o “real”, isto é, como se não tivesse mediação técnica e cultural. A fotografia, assim, trouxe conhecimento e informação de uma maneira singular para o homem. Lembra-se que ela teve seu início como algo do âmbito da família, direcionou-se aos diversos eventos sociais e políticos, e se fixou na sociedade do séc. XX como peça fundamental da comunicação. Desse modo, passou a ser utilizada no jornalismo, moda, publicidade, tomando o lugar de grande parte das ilustrações (SOUSA, 2000).

Passadas as décadas iniciais do séc. XX, a 2ª Guerra Mundial, conforme Mitchel (1992), levando em conta as novas configurações geopolíticas, a fotografia continuou cada vez mais forte e abrangente, sendo usada do social ao militar, acompanhando todo o avanço tecnológico daquele século e culminando em uma nova produção de imagens, as digitais. As imagens digitais tiveram o início de sua pesquisa e desenvolvimento em meados dos anos 50,

com os cientistas Russel A. Kirsch e seus colegas do *National Bureau of Standards* nos Estados Unidos. O desenvolvimento da sua tecnologia avançou pela década de 1960, coincidindo com a exploração do espaço, sendo que em 1964, os cientistas da NASA usaram a tecnologia digital para remover imperfeições das imagens da superfície lunar que eram enviadas via satélite. A partir desses avanços, diversas áreas da ciência começaram a utilizar a nova tecnologia para suas pesquisas. Mas, somente mais tarde, no final dos anos 80, início dos 90, que a tecnologia se popularizou e chegou ao grande público. Levou cerca de três décadas para que pudesse se desenvolver todo o aparato que a fotografia digital necessita, como sensores, processadores e *software* de edição.

Foi no final dos anos 80 que empresas como a Kodak e a Fuji lançaram no mercado as primeiras câmeras digitais. Para Sousa (2000), o que levou a fotografia digital ao mercado foi o barateamento das tecnologias de imagem digital, o que permitiu a sua popularização. Além disso, surgiu um *software* adaptado ao armazenamento, manipulação, edição e visualização de imagens. Com esse cenário, a fotografia digital entrou, definitivamente, para o mercado e, aos poucos, substituiu a fotografia analógica no mercado fotográfico. Ainda há o uso de equipamento analógico, porém ele é direcionado para projetos autorais e artísticos. Tal passagem é marcada por um grande diferencial, que é apontado por Sousa:

O contínuo espacial e tonal das fotografias analógicas tradicionais não é reproduzível com exatidão. Transmitidas, digitalizadas ou copiadas são sujeitas a alguma degradação. Porém, a imagem digital pode ser repetida até ao infinito sem perda de qualidade, mas também é fácil e rapidamente manipulável através da substituição de dígitos no código binário – de zero e uns – que a sustenta (SOUSA, 2000, p. 214).

Isso não quer dizer que anteriormente, com a fotografia analógica, não houvesse manipulação, retoque, inclusão ou retirada de elementos. Porém, o fato de reunir todas as ferramentas de um laboratório fotográfico para execução desses trabalhos em um *software* e uma tela de computador facilitou e agilizou os processos fotográficos de revelação dos filmes, os quais eram realizados pelos laboratoristas, sendo que hoje pode ser realizado por um *software* e um usuário sem conhecimentos técnicos de fotografia.

Outro dado importante de se destacar é que, com o avanço das redes, a internet de banda larga facilitou o envio e compartilhamento de dados, inclusive da fotografia digital e, por consequência, trouxe uma série de alterações nos processos midiáticos, inclusive aqueles que incluem o fotográfico. Entre outros, esses processos passam por questões como que, atualmente, vemos a fotografia digital, *softwares* e processadores “além-tela”, também nas

câmeras digitais e *smartphones*. É possível fotografar, manipular e enviar direto do próprio dispositivo, não havendo necessidade de todo um aparato para realizar determinados procedimentos de alteração das imagens. E, por fim, a possibilidade de hibridização da fotografia digital com outras técnicas abrem as portas do fotográfico para a sua expansão.

## 2.2 BREVE TRAJETÓRIA DAS IMAGENS EM MOVIMENTO

O uso do fotográfico no audiovisual não iniciou com a *Web*, nem no cinema, ele pode ser visto nos aparelhos que antecedem a técnica cinematográfica. Ao realizar uma breve arqueologia das imagens em movimento, Manovich (2005) cita alguns dispositivos que antecedem o cinema (mudo e falado), técnicas que já davam à imagem aparência de movimento. Pondera, entretanto, o fato de o cinema, desde o seu surgimento, ser o grande dispositivo de ilusão da imagem em movimento. Foi a técnica cinematográfica que deu uma dinâmica adequada para que as imagens em sequência pudessem criar a sensação de real.

Como atestiguan sus nombres originales (cinestoscopio, cinematografo), el cine se entendió ya desde su nacimiento como el arte del movimiento, aquel que por fin lograba crear una ilusión convincente de realidad dinámica. Si nos aproximamos al cine en este sentido (en vez de como el arte de la narración audiovisual, o el de la imagen proyectada, o el del espectáculo colectivo, etc.), podemos ver cómo desbancó a las anteriores técnicas de creación y presentación de imágenes en movimiento (MANOVICH, 2005, p. 369).

Segundo Saudol (1963), são necessárias vinte e quatro imagens por segundo para que se dê a ilusão do movimento no cinema. Esse fenômeno foi estudado pelos povos antigos, mas foi nos séculos XVII e XVIII que alguns físicos, químicos e cientistas desenvolveram as técnicas. Antes da criação da fotografia, alguns dos dispositivos utilizavam o desenho, que em sequência, dava movimento às animações, como por exemplo, o fenaquistoscópio<sup>9</sup>. Mas, com o Zoopraxinoscopio<sup>10</sup>, o cronofotógrafo<sup>11</sup> e o quinetoscópio<sup>12</sup> que podemos iniciar nossa

<sup>9</sup> Fenaquistoscópio foi um dispositivo inventado por Joseph Plateau que consiste em vários desenhos de um mesmo objeto, em posições ligeiramente diferentes, distribuídos por uma placa circular lisa. Quando essa placa gira em frente a um espelho, cria-se a ilusão de uma imagem em movimento. (SADOUL, 1963, p.11)

<sup>10</sup> O zoopraxiscópio Instrumento con el que se podía proyectar en un pantalla fotografías o dibujos dando la sensación del movimiento reproducido por aquéllas. Precursor de la cinematografía. (Diccionario Focal de Tecnología Fotográfica. Barcelona: Ediciones Omega, 1970)

<sup>11</sup> Cronofotógrafo: Método fotográfico para el análisis de una acción mediante la toma de una serie de vistas fijas o intervalos regulares. (Diccionario Focal de Tecnología Fotográfica. Barcelona: Ediciones Omega, 1970)

<sup>12</sup> O Quinetoscópio consistia em uma caixa onde eram exibidas imagens e esta era dotada de manivela que no seu interior também havia um fonógrafo. Tudo isso proporcionava a um único espectador por vez aproximadamente 90 segundos de cenas não maiores que um cartão de visitas. (SABADIN, 1997,p.36).

reflexão sobre as fotografias sendo postas em movimento e com sonorização pela primeira vez. *O Zoopraxinoscopio foi criado por Eadweard James Muybridge (1830 -1904), fotógrafo inglês radicado nos EUA, com o intuito de criar mecanismos para tornar possível a captura instantânea de imagens, a fim de registrar os movimentos. Ele que efetuaria em São Francisco, Califórnia, as primeiras filmagens (SADOUL, 1963, p.11). Seus estudos foram utilizados no campo da ciência, especificamente da zoologia, fisiologia e biomecânica. Para registrar os movimentos dos animais, ele desenvolveu uma série de câmeras que, paralelamente, registravam o animal em movimento.*

O inventor francês Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) inovou o campo da ciência, mesclando fisiologia com a anatomia. Inventou o Fuzil Cronofotográfico, também conhecido como cronofotógrafo, que imprimia uma série de imagens na mesma superfície fotossensível. Com o invento, foi possível estudar o movimento dos eixos, articulações de membros de animais e humanos. Influenciou, não apenas a ciência, mas também a arte. Em 1882 empregou a fotografia em seu trabalho, propiciando a produção de instantâneos e facilitando seu trabalho. (SADOUL,1963).

Já, o quinetoscópio foi o aparato que mais se aproximou do cinema, colocando a fotografia e o som em um mesmo dispositivo. Foi desenvolvido pela empresa de Thomas Edson, o inventor do fonógrafo, e George Eastman, o responsável pela criação do filme de 35mm. Com a associação dos dois inventores, a patente foi requerida em 1897 e fabricada em quantidade. A característica mais peculiar do quinetoscópio era que apenas um indivíduo podia ver uma pequena filmagem através de uma lente de aumento e, ao mesmo tempo, ouvir uma música com uma espécie de fones de ouvido.

Após esses inventos e modos de dar movimento a fotografias e desenhos, dando um salto nesta construção histórica, mas continuando nas imagens estáticas em movimento, vamos para a década de 1960. O filme *La Jetée* foi lançado em 1963 e influenciou as posteriores obras audiovisuais de uma forma muito impactante. Foi um marco, pois rompeu com o tradicional cinema e colocou a fotografia em uma narrativa diferente. Além de utilizar uma linguagem alternativa, o fotorromance, no cinema para construir a narrativa, pois o filme é realizado praticamente com fotografias, há apenas um vídeo muito curto, que é, praticamente, imperceptível. *La Jetée* é uma grande quebra de paradigma (FATORELLI, 2013).

Outra característica importante de se destacar, em relação ao *La Jetée*, é que a narração do filme é toda em *off*. Para Fatorelli (2013), essa mistura de fotografia e vídeo é um divisor de águas, do qual, mais tarde, a arte vai se apropriar, como por exemplo, a videoarte:

A inserção da imagem em movimento na sequência de fotogramas fixos confere especial relevo à cena decisiva, ao mesmo tempo que marca uma relação de hibridismo entre os meios, da presença de uma imagem-fluxo no interior desse filme editado com base em fotografias imóveis (FATORELLI, 2013, p. 55).

É possível que *La Jetée* seja responsável por abrir portas para se pensar a fotografia além do seu espaço tradicional, como por exemplo, nos impressos. Dentro dessa perspectiva, Fatorelli (2013) afirma que o filme lança duas problemáticas relativas ao tempo e à montagem:

É constituído de fotografias tomadas separadamente e, em seguida, editadas na forma de imagens encadeadas, mobilizando os mesmos recursos das montagens cinematográficas, o que deixa em suspensão entre a dita imobilidade da fotografia e a suposta regularidade da velocidade do cinema. Entretanto, em um movimento-chave da narrativa, uma imagem em movimento gravada em vídeo é inserida entre os fotogramas, proporcionando os efeitos naturalistas consagrados pela forma narrativa clássica (FATORELLI, 2013, p. 56).

São essas características que vão levar essa narrativa hibridizada em várias direções, passado-presente-futuro: a um passado, que está nas imagens fotográficas retiradas do fluxo; a um presente, pelo fato de o movimento dessas imagens colocadas em sequência darem a sensação do agora, e futuro, como possibilidades de novas criações e combinações de técnicas e mídias. Inspirações que serão retomadas por diferentes expressões artísticas e também na *Web*, mais tarde, com os audiovisuais fotográficos.

### 2.3 A LINGUAGEM DA FOTOGRAFIA

A forma, a escolha do ângulo, a luz, enquadramentos são determinantes para a construção comunicacional de uma imagem fotográfica. Os planos em fotografia também são importantes, pois alteram o tipo de cena captada e dizem coisas importantes sobre a cena construída, isto é, a imagem técnica. O **plano geral** é utilizado para dar uma informação ampla do assunto, é para que o leitor da imagem possa ter a dimensão do tamanho do acontecimento, se ele ocorreu de dia, de noite, se foi em uma cidade, ou meio rural, etc. (Kobré, 2011). Ou seja, o plano geral dá à cena sentidos de descrição, contextualização, localização. Geralmente, esse tipo de imagem é feito de uma altura maior, seja de um prédio,

ou mesmo estendendo o braço para cima na hora de fotografar. Alguns fotógrafos de esportes, por exemplo, em cobertura de maratonas, tem consigo uma escada para pegar o plano geral dos participantes do evento. Outro tipo de plano é o **médio**, sendo que, para Kobre, esse deve “contar a história”, e orienta que: “fotografe a imagem suficientemente perto para ver a ação dos participantes, mas longe o suficiente que mostre o relacionamento entre um e outro e o ambiente”. (Kobre, 2011, p. 16). Então, o plano médio dá sentidos de ação à imagem construída fotograficamente. O plano médio funciona como um simulador da introdução de um texto, fornecendo as informações fundamentais do acontecimento, situando o leitor basicamente sobre o acontecido. O plano fechado ou “**close-up**” revela o detalhe, em algumas circunstâncias, o drama. Esses são os sentidos dados a uma imagem quando a construímos em primeiro plano ou “close”. Kobre destaca algumas características desse plano:

Nada supera um close-up para revelar o drama ao fotografar ou filmar. O close-up leva ao leitor a um contato olho a olho com o tema. Nessa distância próxima, a face de uma pessoa, retorcida pela dor ou radiantemente feliz, evoca simpatia pelos leitores. (KOBRE, 2011, p.16)

Para Guran (2002), o enquadramento inicia pelo posicionamento do fotógrafo, a partir daí que se vai organizar, através do visor da câmera, os elementos de forma harmônica, clara e objetiva. Além disso, para o bom enquadramento, a importância das superfícies, como as linhas do horizonte e as geométricas, Guran ressalta que:

“Basta o fotógrafo chegar um pouquinho para o lado, levantar mais a cabeça ou se abaixar para mudar inteiramente a perspectiva de uma imagem, e com isso talvez o seu significado.” (GURAN, 2002, p.25)

Os ângulos escolhidos pelo fotógrafo, além de informar, podem também dar outra visão sobre o assunto e dar à imagem outros sentidos, assim como um texto escrito, que pode dar outra abordagem. Então, além de fotografar na altura dos olhos, é importante variar os ângulos para também chamar a atenção do leitor. Para tanto, Kobre orienta:

Em toda pauta, evite tirar todas as fotos no nível dos olhos. Ao começar a fotografar, procure locais altos. Seja na saída de uma passarela ou ao fotografar de uma varanda, descubra uma maneira de olhar a cena que você está fotografando de cima para baixo. (KOBRE, 2011, p.17)

Desse modo, não só fotografando à altura dos olhos, ângulos de baixo para cima, por exemplo, também podem deixar as imagens interessantes, já que fogem do lugar comum, que seria **fotografar na altura dos olhos**, seja em pé ou sentado. Mas esse tipo de ângulo, na

fotografia, nem sempre é possível, pois dificulta que o fotógrafo consiga ver através do visor da câmera. Por isso, muitas vezes, é indicado realizar uma fotometria básica da situação, abaixar a câmera e, como Kobre diz, fazer uma “Ave-Maria”, ou seja, torcer para que fique boa. Conforme o autor, fotografar nestas perspectivas diferentes, dá às imagens variedade visual.

Para ampliar um pouco a reflexão sobre o assunto, vamos ao cinema, para pensar o ângulo da câmera e o que pode comunicar esse plano, como por exemplo, fatores psicológicos. Sobre esses fatores, Mascelli (1998) afirma que o posicionamento da câmera pode afetar emocionalmente o espectador, situando-o em posições diferentes ao comum, como a altura dos olhos. Conforme o autor esses ângulos inusitados podem trazer sentidos diferentes:

Tales puntos de vista anormales pueden acercar al espectador a una identificación más estrecha con la historia. Si el efecto deseado es desinteresado, o la escena es demasiado violenta para ser observada en primer plano, los planos generales y medios situarán al público a cierta distancia de los hechos descritos. Los planos más cerrados realmente ayudan a implicar en la acción. (MASCELLI, 1998, p.63).

Realizar captação de momentos espontâneos é uma característica das imagens fotojornalísticas, seja em qualquer tipo de plano. Segundo Kobre (2011), as fotografias produzidas pelos fotojornalistas não podem ser ensaiadas, mas devem ser as mais naturais possíveis. É isso que dá o ar de naturalidade ao resultado, ou seja, a naturalidade é sempre uma construção, quanto mais “natural” mais preparada, construída e mediada tecnicamente. Para isso, é importante que tal profissional esteja sempre atento, preparado e “invisível” na hora do clique. Obviamente, há situações em que é necessário que se apresente para realizar o trabalho, mas a atenção e o preparo na hora do registro fotográfico faz com que se obtenham imagens mais “espontâneas”.

Os enquadramentos escolhidos, as molduras que cada fotógrafo dá à sua imagem são muito importantes para a comunicação imagética, ou mesmo para ilustração de algum texto. São esses enquadramentos que dão objetivo e forma à fotografia, sendo que o fotógrafo faz suas escolhas de mostrar, esconder ou mesmo cortar. Essas molduras que são muito usadas na arte, entretanto, atualmente na *Web*, também podem ser percebidas como a borda do monitor. Inclusive, pensando em um *site* jornalístico, o que está no entorno da imagem, como texto, anúncio, banners, pode servir de emolduramento da fotografia. Para Travassos as molduras vêm carregadas de intenções:

Seja qual for o recorte, ele não é inocente, pois exige escolha, seleção, um ponto de vista de quem fotografa. Isso quer dizer que, em um evento público, como uma feira, por exemplo, pode-se escolher o colorido da multidão e dos produtos ou o lixo que se acumula nas calçadas, isso irá depender do fotógrafo. (TRAVASSOS, 2014, p.49).

Ainda sobre essas molduras escolhidas pelo sujeito, especificamente pelo fotojornalista, Sebastião Salgado (apud Guran, 2002) diz que “você não fotografa (apenas) com a sua máquina. Você fotografa com sua cultura, os seus condicionamentos ideológicos”. Destacamos, também, a influência da pauta recebida, que, por consequência, irá dar um direcionamento à imagem, uma escolha que Travassos chama de moldura fotojornalística.

No caso da *moldura fotojornalística*, conforme nos foi possível denominar, dentre os seus aspectos de maior significância observamos o caráter documental, a intenção de mostrar e de informar a partir da fotografia. (TRAVASSOS, 2014, p.50).

Os retratos sempre foram um ponto alto da fotografia. Eles podem ser realizados em vários tipos de planos, mas para o fotojornalismo são de muita relevância, já que vêm carregados de signo e simbologia, ilustrando o retratado. Outro item fundamental na construção da imagem técnica que estamos chamando de fotografia é **a iluminação**. No caso do retrato é importante iluminar conforme o que se quer passar de sentido do retratado. Em relação à iluminação, Kobre resalta que: “seja difusa, vindo de lado, ou da direita, vindo de cima, a luz em todas as suas várias corporificações geralmente determina o humor da imagem” (Kobre, 2011, p. 84). Ou seja, quando queremos dar sentidos de “simpático”, “atraente”, “cativante” é importante que o fotografado seja bem iluminado, com seu rosto, de preferência, sem sombras. Caso contrário, um retrato com mais sombra, deixa um ar mais dramático ao fotografado. Esse jogo de luz e sombra, em menor ou maior proporção, também dá à fotografia grande significado, seja pela simpatia ou dramaticidade. Essa tensão entre o claro e o escuro, utilizada desde muito antes das pinturas renascentistas, se comunica nas imagens de uma forma antagônica e complementar. Franzon (2012) faz uma reflexão entre o claro e escuro.



A luz costuma ser comparada à razão, aquilo que parece bom, superior, equilibrado, bem-sucedido, civilizado – como as cidades iluminadas pela eletricidade. A luz é o avanço, o lado direito, positivo, relaciona-se facilmente com o progresso, capaz de aliviar o medo, revelar o bom, trazer conforto e segurança, conceber a vida é dar à luz. A sombra ao contrário é projetada, sendo cópia, simulacro, um visível não palpável, é consagração de um mistério. É primitiva, instintiva, rebelde, confusa, desestruturada, deformada, não civilizada, desumana, louca, esquizofrênica, localizada na parte inferior e no lado esquerdo. Representa o perverso, o dionísíaco, aquilo que dissimula e finge que reside no subterrâneo, suscita o medo, assinala o perigo, a perda, o desconhecido e a morte. (FRANZON, 2012, p.14).

Por exemplo, um retrato de um administrador público tende a ser fotografado com uma iluminação mais clara e com menos sombra. De outro lado, no caso de um refugiado de guerra, a tendência é a gerar uma imagem mais contrastada, para dar o “ar dramático” que o retratado está passando naquele momento. Esses exemplos cabem a retratos individuais, Kobré (2011) defende que, para retratos coletivos, haja uma luz suave, que os rostos estejam iluminados e bem posicionados para que todos fiquem visíveis. Esse modo de iluminar também está sugerindo uma certa ausência de hierarquia e de ações específicas.

Atualmente é importante que o fotojornalista pense além da fotografia impressa, que suas imagens possam ser exibidas em vários formatos e mídias, como as digitais. Conforme Kobré (2011), com as novas tecnologias e mudanças no mercado, o fotojornalista amplia sua gama de ação, também realizando vídeos, captação de áudio e edição. Neste processo em que a fotografia é um dos itens a ser pensado, também há a necessidade de se planejar o trabalho, caso se tenha o objetivo de transformá-la posteriormente em um objeto multimídia. Pode-se efetivar o processo de formas diferentes, como realizar a captação fotográfica e depois a do som, mas por uma questão de tempo de realização, é interessante, se possível, fazê-lo ao mesmo tempo, para que não se tenha a necessidade de realizar uma segunda visita ao local do registro, ou mesmo para entrevistar os fotografados.

Incluir som nos ensaios fotográficos digitais é uma das possibilidades que a tecnologia propicia atualmente de forma muito fácil e atrativa, é uma forma de incluir um texto, mas não mais escrito e sim audível. O som amplia a percepção do leitor através dos sons do ambiente, sotaques também ilustram as imagens registradas (Kobré, 2011). Fotografias de guerra com o som das corridas, tiros, gritos dão um grau de emoção maior à narrativa. Assim como o sotaque, pois dependendo do local, mesmo que seja a mesma língua, a forma de falar sempre é diferente e, em certa medida, localiza o fotografado. O som, dessa forma, direciona

decisivamente os sentidos com os quais compreendemos aquela foto. Kobre traz a visão de Brian Storm, fundador da MediaStorm<sup>13</sup>, sobre a adição de áudio às imagens:

Brian Storm, pioneiro em multimídia, fundador e produtor executivo da agência multimídia MediaStorm, foi o primeiro diretor do departamento de multimídia da MSNBC. “Som dá vida às imagens de uma maneira como legendas sozinhas não conseguem”, diz ele. “O áudio permite que as pessoas nas fotos falem por elas mesmas. O áudio também aumenta as chances de o seu trabalho ser publicado, uma vez que sua matéria estará pronta para uma variedade de mídias”. Assim como as fotografias de um confronto entre policiais e manifestantes podem transmitir a intensidade da cena melhor do que uma explicação escrita, o som capturado em entrevistas ou com voz em *off* de um narrador pode fornecer de uma maneira poderosa o contexto em que as imagens foram gravadas. (KOBRE, 2011, p.272-271).

Para a captação de som, são necessários determinados equipamentos, conforme o tipo de objeto multimídia que se quer produzir. Esses aparatos podem ser o próprio microfone embutido na câmera, no caso do vídeo, ou gravadores de áudio específicos. Segundo Kobre (2011), o som ambiente é o que mais se indica para o trabalho multimídia, pois é o que mais aproxima ao ambiente do fotografado. Esse áudio pode ser tanto do fotógrafo narrador, como do próprio entrevistado, os ruídos de fundo dão uma proximidade com a realidade do trabalho realizado.

Faz-se necessário voltarmos à questão da imagem. Para um trabalho em revista ou jornal, o aproveitamento em relação ao audiovisual fotográfico é bem menor. Para um trabalho multimídia, Kobre (2011) aponta que a quantidade e variedade de imagens são fundamentais para que se tenha material suficiente para a edição e montagem com o som. Ele também salienta uma característica que o fotógrafo deve ter, a de um cineasta. Ou seja, tentar trazer planos diferentes dos habituais realizados, em geral, pelos fotojornalistas. Kobre traz um exemplo desse efeito cinematográfico.

Para um efeito mais cinematográfico, alguns fotógrafos usam o modo de disparo contínuo para capturar uma série de imagens que são então editadas para que apareça rapidamente na tela quase como um filme. (KOBRE, 2011, p.304)

Para realizar a montagem desse objeto multimídia, uma das formas indicadas é que seja feita primeiro a edição de som, para depois, combinar as imagens e criar o resultado final. Pensar na dinâmica também é importante, sendo interessante, conforme o tema, alternar

---

<sup>13</sup> Originally founded in 1994 at the University of Missouri School of Journalism, MediaStorm relaunched in March of 2005 with a focus on creating cinematic narratives for distribution across a variety of platforms. In 2010, MediaStorm underwent a major site redesign, improving accessibility and clearly defining our multiple lines of business. In 2012, the MediaStorm Platform was made available for licensing to clients. [www.mediastorm.com](http://www.mediastorm.com). Acessado em 06/11/2015

ritmos mais frenéticos, com pausas, mas não muito longas, já que o espectador pode se aborrecer com a lentidão da troca de imagens. Dessa forma, é dada tal dinâmica ao audiovisual para que ele possa transmitir, junto com o conteúdo das imagens, sentido à informação. Além disso, deixar as legendas se houver, por último, para que não polua de informações e deixe o espectador confuso. Isso porque estudos apontam que apesar de termos capacidades de realizar multitarefas, o nosso cérebro só pode fazer uma coisa bem de cada vez (Kobré, 2011).

## 2.4 O FOTOGRAFICO

Conforme venho argumentando, até aqui defendemos, então, que o estudo do fotográfico não se refere à análise da fotografia de maneira isolada, um ensaio fotográfico específico ou uma coletânea de fotografias de determinado autor. A intenção é de se buscar e de se perceber a complexidade da fotografia como protagonista de um processo midiático, incluindo o processo audiovisual. Dubois (2011) pensa o fotográfico a partir de algumas características:

É compreensível, portanto que, ao ter como objetivo nestas poucas páginas, interrogar a “fotografia”, não pretendo tanto analisar fotografias, ou seja, a realidade empírica das mensagens visuais designadas por esse nome e obtidas pelo processo ótico-químico que se conhece. Pretendo antes atingir “a fotografia no sentido de um dispositivo teórico, o *fotográfico*, se quisermos, mas numa apreensão mais ampla do que quando se fala do “poético” com relação à poesia. Aqui vai se tratar de conceber esse “fotográfico” como uma categoria que não é tanto estética, semiótica ou histórica quanto ao imediato e fundamentalmente, *epistêmica*, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. (DUBOIS, 2011, p.59).

No sentido pensado por Dubois (2011) podemos entender que haveria um “fotográfico” entendido como determinados procedimentos, enquadramentos, relações com o espaço que possam acontecer de maneiras semelhantes em outros âmbitos não fotográficos, mas que, ainda assim, podemos pensá-los como fotográficos. Numa certa apropriação do autor, podemos pensar o fotográfico como um modo de compor. Isso seria o fotográfico na fotografia da mesma forma como haveria um poético na poesia. Essa reflexão também nos autorizaria a olhar para toda a composição e os processos midiáticos, nos quais se encontra nosso objeto empírico e pensar o fotográfico nas interfaces e nas relações com as mídias sim,

mas também pensar composições de som com imagem em movimento ou legenda encontrando neles o especificamente fotográfico.

Às vezes é um enquadramento de vídeo, outras vezes é uma sequência, outras o som que legenda a imagem. Para Samain (2012), é complicado atualmente pensar no fotográfico sem relacioná-lo com os ditos “novos meios”. O autor destaca a direção à qual o fotográfico se encaminha e o que isso significaria.

Isso significa ainda que não pode se falar do fotográfico sem situá-lo aos novos meios de comunicação audiovisual, que desde o advento da fotografia, multiplicaram-se e deverão, por certo, ampliar-se consideravelmente num futuro próximo. Novas próteses e mediações tecnológicas, não somente de nossa visualidade originária como também do próprio fotográfico, que não apenas os moldarão em novas direções cognitivas e artísticas como proporcionarão e definirão novos tipos de imagens visuais e mentais. Uma coisa me parece clara: não escaparemos ao dever de ser, amanhã, os novos observadores de novas possibilidades de pensar o mundo. (SAMAIN, 2012, p.15).

Santaella (2012) vem pesquisando o processo evolutivo da produção da fotografia, o qual ela divide em três paradigmas: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. No primeiro, as imagens que fazem parte dessa categoria são as artesanais, as que foram produzidas manualmente desde a arte primitiva, pintura até a escultura. As fotografias realizadas por máquinas analógicas e que passavam por processos físico-químicos fazem parte do segundo paradigma. O terceiro são as imagens digitais, que através dos códigos binários, são representadas na tela do computador ou vistas em papel através das impressoras. Assim, podemos pensar que esses paradigmas são expressões do fotográfico que vem se atualizando através da história das imagens.

Para concluir, pode-se afirmar que o paradigma pré-fotográfico é o universo do perene, da duração, do repouso e espessura do tempo. O fotográfico é o universo do instantâneo, lapso e interrupção do fluxo do tempo. O pós-fotográfico é o universo evanescente, em devir, universo do tempo puro, manipulável, reversível, reiniciável em qualquer tempo. (SANTAELLA, 2012, p. 307)

Em relação ao pós-fotográfico, estágio atual da fotografia, os meios de produção, armazenamento, papel do fotógrafo, a natureza da imagem, os meios de transmissão e o papel do receptor, que no caso tem a ver com a interação, imersão e navegação estão relacionados diretamente com esses aparelhos de imagem sintética, seja de visualização ou de produção. Para Machado (2012), esse paradigma faz parte de algo maior, da cultura de uma forma geral, o qual ele chama de “pixelização”. É a conversão não só da fotografia, como de outras áreas

afins em códigos informatizados. E dentro do paradigma do pós-fotográfico, Machado (2012) destaca a complexidade em que a fotografia se encontra:

O aparecimento da fotografia eletrônica, bem como de inúmeros recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos, ou ainda dos vários aplicativos de processamento digital da fotografia, e mesmo dos recursos de modelação direta da imagem no computador, sem o auxílio da câmara, tudo isso tem causado significativo impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e vem desencadeando um número incalculável de consequências que devem ser discutidas e enfrentadas pelos analistas da fotografia. (MACHADO, 2012, p. 309).

Na sua construção histórico-teórica, retomando Dubois (2011), a compreensão da fotografia é dividida em três momentos: a fotografia como espelho do real; a fotografia como transformação do real e a fotografia com traço de um real. Essa divisão nos ajuda a entender como a fotografia foi percebida durante os anos iniciais, seu desenvolvimento na passagem do século XIX para o século XX, e como ela pode ser pensada na contemporaneidade.

De fato, tal impulso nas reflexões atuais pode ser compreendido principalmente pela evolução das concepções, tal como se retracou seu percurso até aqui: seria necessário passar pela fase negativa de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, positivamente, mas de outra forma, a questão da pregnância do real na fotografia (DUBOIS, 2011, p. 45).

Nesse percurso em andamento, Dubois (2011), em seu pensamento sobre o fotográfico, divide o conceito em duas partes: o fotógrafo e o que vê a fotografia.

[...] algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto de produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação (DUBOIS, 2011, p. 15).

O fotógrafo é o responsável pelo que se vê, pelo recorte do real, que irá tirar a imagem do fluxo, produzir o traço do real, sendo ele um recortador. A sua função é retirar do tempo e espaço um fragmento de imagem para tentar eternizar, mostrar ou explicar uma situação. O fotógrafo irá usar sua técnica e sensibilidade para realizar a tarefa de recortar parte da história, acontecimento ou evento. Podemos pensar, então, ao construir nosso conceito do fotográfico, que todo ato recortador, independente de quem recorta e do recortado, é um ato fotográfico.

Esse conceito de recortador é inspirado em Dubois, que destaca essa ação do indivíduo que opera a câmera. Através de sua ferramenta, ele retira do tempo e do espaço a sua matéria prima, a imagem. Para tanto, Dubois traz a seguinte reflexão:

Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando, em cada focamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha (DUBOIS, 2011, p.161).

Essas duas questões, segundo Dubois (2011), são básicas para o recortador: o corte temporal e o corte espacial. Pode-se pensá-las separadamente, mas ambas são vinculadas no mesmo movimento, o do ato fotográfico. Além disso, há o jogo. O jogo de mostrar, esconder, cortar, onde cortar, para que o resultado desse movimento seja o sucesso do ato fotográfico.

Nesse sentido, a fotografia é uma partida sempre em andamento, onde cada um dos parceiros (o fotógrafo, o observador e o referente) vem arriscar-se tentando fazer a jogada certa. Todas as artimanhas são válidas. Todas as oportunidades devem ser aproveitadas. E, logo após cada jogada, passa-se à seguinte (a compulsão da repetição é algo essencial ao ato fotográfico: não se tira uma foto, a não ser por frustração; tira-se sempre uma série – metralhamos em primeiro lugar, a seleção vem depois-; só há satisfação em fotografar a esse preço: repetir o próprio ato, recomeçar todo tempo, recuperar, como justamente na paixão do jogo, como no ato sexual: não conseguir se dispensar um tiro). E a cada jogada, os dados podem ser mudados, todos os cálculos podem ser refeitos (DUBOIS, 2011, p. 162).

Em tal jogo, o corte temporal é o ato de congelar, retirar do tempo humano uma imagem e colocá-la em outro tempo, uma memória de algo que passou, mas que está presente ressignificado naquela imagem. Esse recorte do tempo pode ser explicitado tecnicamente por um movimento congelado<sup>14</sup> ou borrado<sup>15</sup>. Ambos dão noção de movimento, a diferença é a intenção do que se quer mostrar, que tipo de proposta estética será escolhida pelo fotógrafo. Contudo, não são aspectos de cunho estético que pretendo discutir neste momento, e sim, expor possibilidades de como os traços do real podem ser construídos tecnicamente na imagem (DUBOIS, 2011).

No que diz respeito à fotografia digital, seu processo, atualmente, também pode ser feito na pós-produção da imagem. No processo analógico também havia manipulação, porém não era tão aprimorada e com tantas ferramentas como o processo digital disponibiliza atualmente. Anteriormente, grande parte do processo se dava na câmera, na hora do clique e

---

14 Movimento Congelado – Diz-se congelar uma cena ou objeto o fato de tornar a captura fotográfica do mesmo de forma estática, sem apresentar nenhum tipo de rastro, risco ou tremido.  
<http://fotograficamentefalando.com/fotografia-passo-a-passo/4-velocidade/congelamento-de-imagem>. Acessado em 06/10/2015.

15 Movimento Borrado – Este borrão é chamado “motion blur”, ou borrão de movimento, e produz um efeito de um rastro atrás de algo em movimento. Geralmente, a preferência dos fotógrafos é uma imagem perfeitamente nítida, mas o borrão de movimento pode produzir efeitos impressionantes se utilizado corretamente. - <http://photos.com.br/como-captar-o-movimento-na-fotografia/#sthash.QTSKdYpF.dpuf> - Acessado em 06/10/2015.

depois no laboratório davam-se os retoques. Hoje, esse processo está diferente, ampliado e, em muitos casos, o processo de pós-produção é muito maior que o fotográfico.

Em relação ao pós-fotográfico<sup>16</sup>, quando se leva a imagem digital para um *software* externo de edição, podem-se realizar várias operações, tais como: um segundo corte, um recorte da primeira imagem; alterações, como, por exemplo, a criação de movimento borrado, desfoques, entre outras manipulações digitais. Essas manipulações estão tão avançadas, que o grande público geralmente não nota a intervenção na imagem. Ou seja, o corte temporal hoje não se limita mais ao clique, ele pode ser alterado com as facilidades de um *software* de edição e dar outro sentido a essa imagem digital primeira.

O corte espacial é realizado ao mesmo tempo que o temporal, na hora do clique. Na execução do ato fotográfico, separar os dois cortes é impossível, entretanto, Dubois (2011) ressalta que o eixo temporal se diferencia do espacial por natureza. É através da análise separada dos eixos que ele vai conceituar os cortes. Para iniciarmos a reflexão sobre o corte espacial, retomamos Dubois (2011), que explica essa diferença, através de dois exemplos, o do espaço pictural e do fotográfico:

O espaço pictural corresponde de fato a um determinado quadro, é um espaço fornecido de antemão, uma superfície mais ou menos virgem que o pintor encherá mais ou menos de signos. Estando esse espaço ali de início, o pintor só tem de introduzir seu sujeito nele: de imediato na adjunção. E de imediato, ele compõe a função dos limites que lhe são dados, esboça a organização das formas, distribui a superfície, reserva zonas, dispõe suas camadas coloridas, insinua toques de amarelo ou vermelho, etc. (DUBOIS, 2011, p. 177).

O quadro, em relação à pintura, é fechado, tem suas fronteiras delimitadas, sua borda que impede que vaze e ao mesmo tempo fecha a imagem. Dessa forma, o pintor tem seus limites de construção para a constituição da sua obra, seja retrato, paisagem ou abstrato. Ou seja, o quadro tem uma força, mas ela é para dentro, ela é “centrípeta” (BAZIN 1959 apud DUBOIS, 2011, p. 178). Já o espaço fotográfico é diferente do espaço pictural, ele é aberto, em construção. Dubois faz a seguinte reflexão para mostrar a contrariedade apresentada em relação ao espaço fotográfico e o pictural.

---

<sup>16</sup> Pós-fotográfico – Resulta do casamento entre um computador, uma máquina especial que age sobre um substrato simbólico: a informação, e uma tela de vídeo, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos. (SANTAELLA, NÖTH, 2010).

Ao contrário, é um espaço que deve ser capturado (ou deixado de lado), um levantamento no mundo, uma subtração que opera em bloco. O fotógrafo não está em condições de preencher aos poucos um quadro vazio ou virgem, que já está ali. “Seu gesto consiste em antes de subtrair de uma vez todo um espaço “pleno”, já cheio, de um contínuo”. (DUBOIS, 2011, p. 178).

Hoje em dia, o artifício do pós-fotográfico é muito utilizado, ou seja, a manipulação digital, na qual se pode inserir itens na imagem fotográfica ou realizar um segundo corte com o auxílio de um *software*. Em relação a tal possibilidade, Dubois (2011) trata o ato fotográfico como sendo a hora em que o fotógrafo realiza seu recorte, desconsiderando um trabalho pós-fotográfico. Ou seja, no instante em que o fotógrafo está regulando a abertura e a velocidade apropriadas do obturador, e apontando sua lente, não há como inserir novos elementos, apenas retirar do fluxo, recortar o traço do real.

Apresentada essa diferenciação entre os dois tipos de cortes temporais, há de se considerar também que o fotográfico, por ser aberto, contínuo, apresenta tipos diferentes de cortes espaciais. Dubois (2011), considerando a relação do recorte com o fora do quadro, com o quadro propriamente dito, sua composição e com o espaço topológico do sujeito que vê, articula sua reflexão sobre quatro grandes categorias de espaços: o espaço referencial, o espaço representado, o espaço de representação e o espaço topológico. “É uma articulação entre esses quatro espaços que cada fotografia sempre coloca em jogo no próprio gesto da tomada e com efeitos extraordinariamente variáveis” (DUBOIS, 2011, p. 179). Dentro dessas categorias, os cortes se relacionam entre si, por consequência, gerando efeitos que vão resultar na experiência fotográfica. Como, por exemplo, no corte espacial realizado pelo fotógrafo, o que está fora do quadro pode ser tão importante quanto o que está no quadro. Essa relação, do que está fora do quadro com o que está dentro, é uma das características da experiência fotográfica.

Dubois (2011), dentro do tipo de corte espacial do fora de quadro, elenca três categorias correntes de indícios do fora de campo. Inicialmente, podemos pensar nas fotos de movimentos como uma primeira categorização desse tipo de corte, sendo, tanto os movimentos “borrados”, como os “congelados”, possibilidades dessa categoria, cuja característica é colocar o fora de campo em relação ao tempo. Dubois retoma o “borrado” e o “congelado” em relação a tal característica, afirmando:



Ora, nos dois casos (extremos lembremos), pode-se dizer que a representação fotográfica do movimento gera um fora de campo muito particular: *coloca fora de campo o próprio tempo* (a duração crônica). Isso é evidente no primeiro caso: o movimento apaga-se por si mesmo, tudo o que se mexe, justamente passa, passa além da inscrição, desliza na película, aflora-a sem nela deixar vestígios, ou deixando poucos. O tempo resvala, desaparece. Resta apenas o imóvel, o petrificado de antemão, o que está de certa forma fora do tempo. No segundo caso, o instantâneo também coloca fora do campo, mas de outra maneira: não pela ausência, mas pela parada, não pelo excesso de *flou*, que vai a dissolução, mas pelo excesso de nitidez que congela e suspende (DUBOIS, 2011, p. 182).

Uma segunda categoria, são os jogos de olhar, que diferente do cinema, é um fora de campo que não só transborda para os lados, mas também pela frente. Exemplo clássico dos retratos, em que o retratado geralmente olha diretamente para a lente, o fora de campo vai em direção ao fotógrafo. Podemos, aqui, acrescentar, também, o olhar lateralizado, o que leva a um questionamento para onde ou o que esse retratado está olhando? Diferente do cinema, já que não é comum o “personagem” olhar diretamente para a câmera (DUBOIS, 2011).

A terceira categoria são os cenários que levam a imagem fotográfica a vaziar para outros espaços além-quadro, quadros dentro do quadro, janelas, espelhos que vão remeter a imagem fotográfica a outro espaço.

Portas ou janelas, mais ou menos entreabertas; fundos duplos, de cena; espelhos; quadros; recortes de todos os tipos; em suma tudo o que pode indicar ou introduzir do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal (DUBOIS, 2011, p. 187).

O quadro e a composição são tipologias que fazem reconhecer a fotografia como ela é. O momento em que o corte espacial é realizado, automaticamente, é feito por um quadro, por uma área limite, através do visor da câmera. A partir daí, teremos o enquadramento, a organização das formas dentro desse espaço referido, ou seja, o espaço fotográfico propriamente dito. Essa organização que se dá dentro do quadro é chamada de composição, sendo que, também, através dessas características, que a fotografia vai dar e criar sentidos.

O espaço topológico, lembra Dubois (2011), é espaço referencial do sujeito que olha no momento em que examina uma foto e na relação que mantém com o espaço dela. É a maneira que vemos e estamos no mundo, onde as árvores são verticais, as pessoas estão em pé, o horizonte<sup>17</sup> é plano. Assim, relação entre o espaço fotográfico e o topográfico é

---

17 O horizonte ho.ri.zon.te .sm (gr horizon, ontos) 1 Círculo celeste no qual a esfera aparente do céu toca a superfície da Terra. 2 Linha circular onde termina a vista do observador, e na qual parece que o céu se junta com a Terra ou com o mar. 3 Espaço: Ergue-se um balão no horizonte. 4 Pint Linha que termina o céu de um quadro. 5 Futuro. 6 Perspectiva. 7 Extensão ou espaço que a vista alcança. 8 Geol Estrato ou grupo de estratos

fundamental para que o homem consiga se situar na fotografia e no seu próprio corpo no plano existencial.

Esse sujeito que olha a fotografia, que Barthes (1994) chama de *Spectador*, é uma das peças desse processo de experiência fotográfica, de troca com as imagens técnicas, no caso, a imagem fotográfica. Em um mundo em que a fotografia estampa jornais, revistas, panfletos, *sites*, comerciais de TV, nem todas encantam o indivíduo, nem todas afetam o espectador. Mas, ao mesmo tempo, sempre há aquela que se destaca, para aquele que vê a imagem, a ponto de levar o indivíduo a uma reflexão, ou a se colocar no lugar do outro, ou ainda, simplesmente, encantar-se pelo que vê, de acordo com o que traz dentro de si. É essa subjetividade que também vai dar sentido à imagem visualizada. Como conclui Aumont (2014) em sua reflexão sobre a antropologia das imagens:

Qualquer que seja a leitura que se efetue desses resultados, eles corroboram esta ideia fundamental: A imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como a vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade), mas a imagem é também meio de comunicação e de representações do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (AUMONT, 2014, p. 134).

É através desse encontro entre o espectador e a imagem que também se dá a construção de sentido, somada a todos os elementos presentes na própria imagem e nas relações entre as imagens por meio da montagem. Do ponto de vista de Flusser (1985), toda imagem técnica é uma superfície que abstrai dimensões das imagens que vemos naturalmente:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação (FLUSSER, 1985, p. 07).

Flusser (1985), então, traz outros elementos para se pensar o fotográfico: ele inclui uma certa capacidade de abstração e de imaginação que nos permite compor e decifrar as imagens que criamos, inclusive as que criamos com um aparelho fotográfico. Essas imagens ele chama de “imagens técnicas”. Essa imaginação particularmente se habitua no contexto

---

que difere dos depósitos acima e abaixo, pelos fósseis que contém.<sup>9</sup> Limite ou âmbito de percepção ou experiência: Homem de horizonte estreito. H. artificial: espelho ou refletor plano, como a superfície de mercúrio numa vasilha rasa, usado na determinação da altitude de estrelas etc. H. político: aquilo que se prepara na vida política de uma nação ou do mundo. H. real: plano tangente à superfície da Terra e perpendicular à vertical do lugar. H. visual: área ou extensão que os olhos do observador podem atingir do ponto em que se acha. <http://36ortuguês.uol.com.br/moderno/36ortuguês/index.php?lingua=36ortuguês-portugues&palavra=horizonte> – Acessado em 19/10/2015.

digital a codificar e decodificar essas imagens nos mais diversos contextos, compondo grandes interfaces mediadas por fotografias.

Para Soulages (2010), o fotográfico é o que caracteriza a fotograficidade, o que leva a se pensar na fotografia como a articulação de algo que se retira do real, mas que não é realidade, que está impregnado de passado, porém está no presente. Nessa conjunção entre essas situações, sujeitos, ambientes é que se dá a principal característica ou a especificidade da fotografia. Para o autor, o conceito de fotograficidade é o que demonstra o que é o fotográfico na fotografia, e também está em algo que chama de “fotografia possível”.

[...] a fotograficidade designa a propriedade abstrata que faz a singularidade do fato fotográfico – e esse fato remete tanto ao sem-arte quanto à arte. Mas o que é ainda mais interessante de se observar, a partir da proposição de Todorov, é possibilidade de se preocupar, graças ao conceito de fotograficidade, não só com a fotografia real, mas também a fotografia possível, e até com as potencialidades fotográficas; ora, justamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, ou seja, o fato de ter potencialidades sempre manifestáveis ao infinito: a fotografia é, portanto, a arte do possível, tomada em seu sentido próprio. (SOULAGES, 2010, p.129)

Essa fotografia possível pode ser uma fotografia impressa ou exibida em um monitor: não importa a forma para Soulages, mas a relação que existe entre a imagem e o que o autor chama de “produto que dela se tira”. São essas relações que se estabelecem com a imagem fotográfica que destaca como uma “característica da fotograficidade”. Ele esclarece da seguinte forma:

Essa relação é uma das características da fotograficidade; notemos que essa característica não remete a uma matéria qualquer, mas a uma relação que contém infinitas possibilidades; essa relação, em sua realização concreta, nunca provém de uma necessidade, mas de uma escolha que faz passar dos possíveis a um real, isto é, a determinada foto particular. (SOULAGES, 2010, p.129)

Esse fotográfico, direcionado ao digital, traz novas diretrizes, problemáticas, que seguem na hibridização das técnicas, as quais já estavam em andamento no séc. XX, mesmo que de maneira embrionária. Esse processo inicia-se com a convergência entre arte, ciência e tecnologia, sendo os artistas futuristas seus propulsores. O Manifesto Realista, segundo Arantes (2012), traz o termo cinético<sup>18</sup> para se referir às novas práticas deste movimento artístico. Adiante, nos anos 60, definitivamente, com a utilização de técnicas audiovisuais, o processo se consolidou como ressalta Arantes:

---

18 Cinético – ci.né.ti.co adj (cineto+ico2) 1 Relativo ou pertencente ao movimento. 2 Que produz movimento. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=cin%E9tico> – Acessado em 19/11/2015

Cabe ainda ressaltar a utilização de tecnologias audiovisuais como fonte de expressão artística, que, buscando romper com os paradigmas tradicionais da estética, abriu as portas para o desenvolvimento da videoarte no início dos anos 60 (ARANTES, 2012, p. 39).

Por consequência, essas experimentações artísticas que envolviam o uso de tecnologia, inevitavelmente, foram se hibridizando nas instalações apresentadas pelos artistas. Esse percurso percorrido pelo híbrido é o resultado de “línguas e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (SANTAELLA 1992, apud ARANTES, 2012, p. 49).

É no ambiente digital que o hibridismo vai adquirir um grau de complexidade, como destaca Arantes:

Se os processos de hibridização são um elemento norteador da estética no século XX, seja pela mistura entre suportes e meios antes separados, seja pela participação do público na obra, no âmbito das mídias digitais torna-se mais complexo. Isso não significa dizer que já não havia processos de hibridização anteriormente, mas que, com as tecnologias digitais esse processo torna-se o seu princípio constitutivo, já que a linguagem digital tem a possibilidade de converter qualquer informação (sonora, visual, impressa) em uma mesma linguagem (SANTAELLA, 1992 apud ARANTES, 2012, p. 51).

Até meados dos anos 90, o contato com o fotográfico, de modo geral, nas mídias, dava-se praticamente através das imagens impressas. Com a popularização dos computadores, ampliação das redes, da banda larga, essa experiência se expandiu e se projetou nos monitores dessas novas máquinas de ver imagens.

É esse fotográfico, que tecnicamente sai do estático e vai para o virtual, que vamos abordar agora. Partimos, então, para a reflexão sobre o fotográfico expandido, que rompe as barreiras do papel, de suas bordas e realiza operações transmidiáticas.

Assim, seguimos a pensar o fotográfico direcionado às características que se apresentam na fotografia digital, no audiovisual fotográfico e também em relação às audiovisuais e à contemporaneidade. Para se pensar nos tipos de imagens fotográficas dos ensaios da Magnum, retomamos os conceitos apresentados por Flusser (Linha e Superfície), Moraes (A Pausa AV), Salcedo (Cinemagraphs) e Peixoto (As Passagens), com isso temos o intuito de ampliar nosso repertório sobre o fotográfico, que completará a conceitualização deste capítulo da pesquisa.

Peixoto (1999) faz uma releitura da filosofia benjaminiana sobre as Passagens. Atualiza o conceito para a contemporaneidade, pensando o entre como um espaço de conexão entre as expressões artísticas. Esse conceito parece iluminar de outro ângulo esse fotográfico

audiovisual. É fotografia imbricada com o vídeo, áudio e recursos gráficos que mostra uma determinada produção que parece cinema ou vídeo, mas que não quer ser isso, que está no presente, mas que carrega um passado, tanto do ponto de vista da agência, como do fotográfico. Para explicar melhor o que seria esse entre, Alves (2008) faz uma reflexão sobre o significado das passagens.

A passagem é uma imbricação que se dá entre as diferentes formas artísticas, de onde extravasam os seus múltiplos movimentos, ignorando a temporalidade e também não distinguindo o real do imaginário, ou o visível do invisível. Há uma certa simbiose molecular que assegura as fusões entre essas diferentes linguagens, formando uma dimensão imagética do contemporâneo. (ALVES, 2008, p.112).

Ao considerarmos essa dimensão imagética do contemporâneo, neste estudo, podemos pensar o próprio ensaio *Magnum in Motion* em si, já que é nesse objeto que se dá essa mistura de linguagens. Para Peixoto (1999), é característica da modernidade essa miscigenação. Nesse sentido, podemos ver o fotográfico destes audiovisuais como um entre, algo que está conectando outras linguagens, mas sem deixar de ser fotografia. E, ao mesmo tempo, sem se opor às outras linguagens, como um movimento ecológico, interligado. Como exemplo disso, Peixoto (1999) traz o Barroco como analogia, uma forma de alegoria para representar esse entre, incluindo o conceito de dobras, mostrando a interligação e não a sobreposição das expressões na contemporaneidade.

O olho barroco é um olhar anamórfico. É integrando várias artes e espaços- escultura e arquitetura - ao espaço-plano da pintura, fazendo a superfície entrar fisicamente na vertical, nos lugares, que ele produz a ilusão de corpos em movimento ou espaços ampliados, duplos. Este lugar de convergência é um espaço expandido. (PEIXOTO, 1999, p. 240).

Assim se apresenta o fotográfico nos ensaios *Magnum in Motion*, expandido, que se combina, desaparece, aparece com texto ou som, costurando todo o audiovisual. Ou talvez, ao contrário, as outras linguagens sejam as amarras do fotográfico. Mas, de qualquer forma, vindo de um lado ou de outro, é o fotográfico se imbricando, não deixando de ser, mas compondo algo híbrido, heterogêneo. No surgimento da fotografia digital, poderia se pensar na morte da fotografia, na perda da aura do negativo. Mas, não, a imagem de síntese mostra que é possível a sua expansão e se mistura com outras linguagens, oxigenando e atualizando o fotográfico.

Para Moraes, (2012) que também cita o *Magnum in Motion* em sua pesquisa/trabalho, a fotografia vem se direcionando à mesclagem com outras técnicas, principalmente na

atualidade, com a disseminação da *Web*. Isso, por consequência, faz o fotográfico, definitivamente, não ter mais o mesmo conceito rígido e de fixidez. Nesse sentido, ela apresenta o conceito de Pausa Audiovisual, não limitando a reflexão apenas sobre a fotografia, mas na sua potência, na inscrição fotográfica que se apresenta nos diversos audiovisuais como no cinema, na televisão e na internet. Ou seja, conforme Moraes (2012, p.55), [...] “o fotográfico não está necessariamente voltado para a fotografia, mas para os cruzamentos”. Além disso, a autora reforça, também, que podemos pensar que a fotografia está além da câmera fotográfica. Ela está nos telefones, tabletes, nos computadores e *webcams*, assim como, a câmera fotográfica não faz mais só fotografia, mas também filma, faz *stop motions* e manipulações. Tudo isso nos leva a refletir o fotográfico que rompe barreiras e cada vez mais se hibridiza nos processos atuais.

Um exemplo do fotográfico que está no “entre”, na mescla, e inscrito em outros materiais com características híbridas, são os *cinemagraphs*<sup>19</sup>, que vem ao encontro do conceito de Pausa AV (MORAES, 2012). Nesse material, é clara a inscrição fotográfica, mas não ela apenas, há também um conjunto de técnicas representadas em um formato *gif*, que Salcedo (2013) vai chamar de “sincretismo imagético”. Esse sincretismo, para Salcedo, é o ponto de partida de sua investigação sobre novos tipos de imagens produzidas a partir das misturas de técnicas digitais, sejam fotográficas, de vídeo ou cinematográficas. Dentro dos estudos das Audiovisualidades, Salcedo nos propõe a pensar nas Audiovisualidades contemplando a virtualidade dos materiais:

O estudo das Audiovisualidades propõe a construção de um objeto de pesquisa que não ficaria reduzido a algum meio especificamente, mas estaria relacionado com a virtualidade imagética que se atualiza nos diversos dispositivos de olhar (SALCEDO, 2013, p.137).

A partir de tais conceitos, pretendemos analisar os materiais da *Magnum in Motion*, percebendo o fotográfico como uma virtualidade que se materializa nos audiovisuais. Tais audiovisuais são representados não apenas nas imagens, mas também no modo de vê-las, contar histórias, além das hibridizações, montagens e enquadramentos das fotografias. Nesse sentido, Flusser ressalta a relação entre a imagem e som, algo que é muito representativo nesta investigação, caracterizando o que faz o fotográfico se expandir para além da imagem, através

---

<sup>19</sup> Termo cunhado em 2009 por seus criadores, o artista gráfico Kevin Burg e a fotógrafa Jamie Beck, para denominar uma espécie de hibridismo audiovisual da fotografia, do vídeo, do cinema e do software. (SALCEDO, 2013, p. 136).

da imaginação. Ele cita de uma terceira dimensão que é dada pelo som ao imagético, tendo o cinema como exemplo:

Podemos sentir fisicamente como o som, em filmes estereofônicos, introduz a terceira dimensão na tela. (Isso não tem nada a ver, de qualquer maneira, com possíveis e futuros filmes tridimensionais, pois eles não irão introduzir a terceira dimensão; eles vão "projetá-la", assim como fazem as pinturas quando se emprega a perspectiva.) Essa terceira dimensão, que muda completamente o modo de ler a superfície dos filmes, é um desafio para aqueles que pensam as superfícies, e somente o futuro poderá dizer se isso será resolvido. (FLUSSER, 2007, p.110).

Os audiovisuais são objetos “problemáticos”, já que além de superfícies, possuem som e também “linhas”, ou seja, texto através de legendas, traduções ou pequenos parágrafos explicativos. E, com tudo isso, é que o fotográfico se combina e se entrelaça. Investigar esses cruzamentos e combinações será o grande desafio metodológico, que pretendemos resolver na medida do possível para tentar observar como esse fotográfico se apresenta nos materiais que serão analisados adiante. Pensar o fotográfico não é somente pensar as relações nas quais a fotografia é inserida, é principalmente pensar esse conjunto de elementos como imagens técnicas, isto é, construções do mundo e não apenas recortes do mundo.

Mas o que são imagens técnicas? Para Flusser (1985) “trata-se de imagens produzidas por aparelhos”. Esse conceito é importante porque traz à luz a reflexão de uma imagem complexa, seja através do que ela apresenta, o conteúdo em sua superfície, assim como o que ela representa, um conceito científico aplicado. Por exemplo, na fotografia digital há um processo ótico, combinado com a luz (física), que através de um *software* lê essas informações (engenharia), sendo que através de outro *software* iremos visualizar em uma tela de computador.

Para Flusser (1985), essas imagens são o resultado de um processo histórico que se iniciou nas imagens pré-históricas, as quais foram transformadas em textos que tinham a intenção de desmágicizar essas imagens e atualmente as imagens novamente vem para explicar os textos. Mas, cabe aqui deixar claro que essas imagens devem ser decifradas, decodificadas a fim de que possamos entender melhor esse mundo imagético.

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 1985, p. 10).

Neste sentido, de construções de mundo repletas de imagens técnicas, especificamente as sintéticas, acreditamos que talvez estejamos perto de abrir a “caixa preta” digital. Para Machado (1997), é uma questão muito importante que o artista ou mesmo o fotógrafo vá além da reprodução técnica, mas também seja um produtor, ou seja, que entenda também a programação, de como se geram essas imagens, para que não se torne, nas palavras de Flusser (1985), um funcionário. Aquele que opera a máquina, mas não a conhece profundamente, só aperta o botão. Com o intento de que ele também possa subverter o que está programado, que nessa tensão entre programação e criação possa encontrar uma das formas de abrir essa caixa obscura, possivelmente, um caminho seja refletir sobre o *hardware* e o *software*. Como aponta Machado:

Na verdade, a penetração concreta no interior da caixa preta é uma possibilidade que Flusser admite, mas não chega a explorar mais detidamente, preferindo desviar o enfoque para o campo liberador da filosofia. Couchot, entretanto, enfrenta abertamente a questão e vislumbra exemplos dessa intervenção desveladora na obra de um certo número de artistas contemporâneos. Coincidentemente, a maioria desses realizadores acumula, ao lado de uma cultura artística sofisticada, também uma sólida formação científica (uns são engenheiros eletrônicos, outros especialistas em física ou em ciências da computação), podendo, portanto criar os seus próprios dispositivos e programas em qualquer nível de competência tecnológica. Alguns deles utilizam programas "abertos", ou seja, programas que aceitam instruções e modificações em linguagens de programação. Outros partem para a autoria de seus próprios programas. (MACHADO, 1997, p.8).

Esse será o grande desafio desta pesquisa, perceber esse fotográfico, em suas imbricações, baseadas em todos os conceitos apresentados, principalmente pensando nas imagens técnicas que estão presentes nos objetos deste estudo.

### **3 O FOTOGRAFICO NA WEB**

A internet, esse ambiente repleto de imagens é o lugar onde a fotografia se expande, se mistura, se hibridiza e o fotográfico se constitui. A fotografia digital pode ser vista em diversas formas na *Web*, assim traremos alguns exemplos nos quais esse fotográfico pode ser encontrado; contudo, anteriormente, faremos um retorno ao início da fotografia na internet pela ótica do fotojornalismo.

O imenso aparato tecnológico atual, câmeras de alta definição, monitores de LCD, LED, processadores e *softwares* cada vez mais rápidos, associados à capacidade cada vez maior da banda larga, faz da fotografia, no meio digital, uma possibilidade complexa de ser



pensada e percebida. Para Munhoz (2007), há uma expectativa em relação às imagens fotográficas nos *sites* jornalísticos na *Web*.

A dissolução dos limites cronoespaciais e a conseqüente possibilidade de se dispor de espaço (praticamente) ilimitado para a apresentação do material noticioso são a maior ruptura a ter lugar com o advento da *Web* como suporte midiático para o jornalismo. A disponibilidade de espaço, somada à multimodalidade, leva à expectativa de uma valorização de lugar da imagem nos sites jornalísticos da *Web* (MUNHOZ, 2007, p. 02).

Entretanto, esse momento é o resultado de um processo que se inicia na década de 1980, desenvolve-se em meados da década de 1990 e culmina no início do Séc. XXI. Munhoz (2007) divide a evolução do jornalismo digital em três gerações para falar do fotojornalismo na *Web*.

De acordo com Munhoz (2007) a primeira geração, na década de 1980, foi um período experimental do jornalismo digital, a precariedade da tecnologia digital impedia a transmissão de imagens e os gráficos produzidos eram de baixa qualidade. Basicamente, o que era utilizado na produção de notícias era o texto. Somente no final dos anos 1980, que o jornalismo passou a adotar um novo sistema (BBS – Bulletin Boards System), que possibilitou ao usuário acessar notícias, informações, e-mails, áreas de discussão e, até, teleconferências em tempo real. Naquele momento, empresas como a AOL (*America Online*) se associaram aos grandes jornais, como o *New York Times*, *Washington Post* e surgiu uma nova onda de jornais on-line. Em tal panorama que nasceram os primeiros jornais *on-line*, que aproveitavam do jornal impresso, pequenos textos de algumas editorias para a inserção nesses *sites*. As atualizações eram feitas a cada 24 horas ou uma vez por semana, e a fotografia, naquele momento, era muito reduzida, praticamente, insignificante.

Os jornais da geração Transpositiva cumpriram o papel de assegurar mais um nicho midiático do que realmente o de prover conteúdo informativo com maior profundidade. A opção dominante dos webjornais era usar a Internet apenas para a disponibilização de um sumário de notícias, oferecendo aos leitores um acesso, muitas vezes gratuito, a transposições *online* das edições impressas. O fotojornalismo, nessa fase, ocupa um lugar absolutamente secundário (MUNHOZ, 2007, p. 08).

A segunda geração, de metade dos anos 1990, tem algumas vantagens em relação à primeira, no que diz respeito ao desenvolvimento da tecnologia, que permitiu novos modelos de Webjornais. Também, nessa geração, iniciam-se produções de conteúdo pensadas e direcionadas estritamente para a *Web*. Assim, acompanhando essa evolução, a fotografia

embarcou nessas novas possibilidades de navegação, mas ainda limitada, sendo que ela podia ser visualizada através do formato *thumbnail*<sup>20</sup> sem *links*, que tinha por característica mostrar pequenas imagens.

Nesse contexto, o desenvolvimento das tecnologias permitiu que logo se utilizassem artifícios cada vez mais sofisticados, como gráficos, *links*, vídeos, áudios e imagens fotográficas. Essas últimas, ainda tímidas, se comparadas com os jornais impressos, mas, em relação à primeira geração, houve um grande avanço.

Embora grande parte das fotografias apareça ainda no formato *thumbmail*, elas agora possuem links que permitem uma melhor visualização ou que começam a remeter, ainda que timidamente, para as primeiras galerias de fotos em que o leitor opta pela resolução de visualização. Um maior número de fotografias, mesmo que de pequenas dimensões, começa a ser estampado nas páginas internas, bem como na *homepage* dos sites de jornalismo on-line (MUNHOZ, 2007, p. 10).

A terceira geração, já no séc. XXI, resulta do acúmulo das experiências das gerações anteriores, somado ao contínuo avanço tecnológico, tanto de *software*, como de *hardware* e das redes de banda larga. Dessa forma, o webjornalismo, cada vez mais, se liberta das amarras do jornal impresso; contudo, apesar das atuais possibilidades, o primeiro ainda é visto, em certos aspectos, impregnado do modelo tradicional do segundo. Assim, de acordo com o que traz consigo a terceira geração, o fotojornalismo digital entrou em um momento em que começavam a surgir as possibilidades de melhor visualização e as convergências, também chamadas de multimídia. Para Munhoz (2007), a grande responsável desse movimento, em que a fotografia digital se mistura com outras técnicas e recursos gráficos, é a banda larga.

O emprego de encadeamento de imagens como narrativa sequencial de fatos ou como um ensaio fotográfico, na forma de *slideshows*, a utilização do áudio para narrar estórias, associando muitas vezes as sequencia de imagens de um determinado acontecimento; o uso da animação e de infográficos multimídia pra narrar um fato; o uso de vídeo associado a algumas possibilidade da *Web* tais como oferecer links, chats, entre outros, são algumas características dos Webjornais de terceira geração, possibilitada pelo crescimento da largura da banda (MUNHOZ, 2007, p. 12).

Os resultados desses processos podem ser vistos nos Webjornais atualmente, sendo que a maioria tem suas galerias de fotos sobre assuntos diferentes, ou uma sequência de fotos do mesmo assunto. Ainda, inseridos no Webjornal, há os blogs específicos de trabalhos fotográficos, que têm por característica, mostrar, ou ampliar o que não foi publicado em determinada cobertura jornalística. São espaços que foram criados e estão em expansão

---

20 *Thumbnail* miniatura f(informática), imagem em miniatura - <http://www.linguee.com/portugues-ingles/search?source=auto&query=+Thumbnail+>. Acessado 28/09/2015.

devido às possibilidades dos meios e da tecnologia digital cada vez mais avançada. Nesse movimento, há, também, o aproveitamento das fotografias amadoras pelos Webjornais, pois, atualmente, temos aparatos tecnológicos que são capazes de realizar os registros, mesmo com baixa qualidade, mas com valores jornalísticos, que os Webjornais utilizam na ausência de uma imagem de qualidade produzida por um fotógrafo profissional (MUNHOZ, 2007).

Além dos Webjornais, existem, também, as agências que disponibilizam suas imagens fotográficas, tanto para eles, como para o usuário comum. Um exemplo é o nosso objeto de estudo, a Agência Magnum, que também tem seu acervo disponibilizado para venda, através da *Web*. Neste momento, vamos elencar alguns espaços onde a fotografia está presente na *Web* na atualidade, entre *sites* noticiosos e suas variações como os Fotologs, o Flickr, e as redes sociais como Facebook. Não serão, aqui, aprofundados, mas são alguns exemplos de como o fotográfico se constrói nesses diferentes canais em que a fotografia digital está presente, a começar pelos fotologs.

Os fotologs são espaços virtuais, nos quais qualquer pessoa pode criar uma conta e postar suas fotos. A característica principal desse tipo de espaço fotográfico são imagens de amadores, isso não quer dizer que não há uso por profissionais, como veremos adiante. Para Ferreira (2005, p.4), o motivo da popularidade dos fotologs é seu fácil acesso e uso: “Ele possui uma estrutura simples, intuitiva, que não só permite, como instiga o usuário a navegar por páginas de diversas pessoas, conhecidas ou não”. O fotográfico na interface dos fotologs dá sentidos específicos a fotografias diferentes, por exemplo, do fotográfico no *site* da Magnum. Essa “simplicidade”, “acessibilidade” está dando sentidos também a um determinado usuário comum que pode se tornar um fotologger com alguns cliques. Depois que o usuário se cadastra, além de colocar suas fotos no Fotolog, ele tem a possibilidade de visualizar outros usuários, assim tem a oportunidade de conhecer outros produtores de imagens. Nesse tipo de espaço fotográfico, a intenção básica é de ver e mostrar. Um exemplo é o Fotolog.com.br<sup>21</sup> que se apresenta como maior *site* de fotos do mundo, tendo surgido em 2002, com uma rede de duzentos usuários e, hoje, contando com mais de 22 milhões de membros em duzentos países. Segundo o *site*:

---

<sup>21</sup>*Site*: <http://www.fotolog.com.br>.

O que faz o Fotolog especial não é o simples fato de publicar fotos, mas sim a maneira fácil de se conectar com outras pessoas – Mantendo contato com amigos, explorando o diversificado universo do Fotolog, descobrindo fotos novas de pessoas com culturas diferentes, participando em comunidades com os assuntos mais diferenciados, ou talvez o mais importante, recebendo comentários e respostas de todo o mundo em suas fotos. (visitado em 25/07/2015 - <http://www.fotolog.com.br/about/>).

A apresentação do fotolog, fora o tom propagandístico, mostra um fotográfico que se constrói com sentidos de rede social e acessibilidade: a foto no centro de certos processos de sociabilidade, cuja análise já nos afastaria de nosso objeto, é um outro modo do fotográfico se construir na *Web*. O uso profissional de fotologs é feito tanto pelos fotógrafos autônomos, como também pelos que trabalham em veículos de comunicação, especificamente em *sites* jornalísticos. Para os fotógrafos, assim como para os veículos de comunicação, são espaços de expansão de quantidade e de outras percepções dos seus registros fotográficos. Os fotógrafos autônomos utilizam-nos como área de experimentação ou, muitas vezes, de sobras de trabalhos. Para os *sites* jornalísticos, são espaços de ampliação das pautas fotográficas, já que geralmente são utilizadas poucas imagens produzidas pelo fotógrafo. Quando um fotojornalista realiza seu trabalho, são feitas inúmeras imagens e, com esse espaço, cria-se um local para se expor uma narrativa fotográfica maior, graças às possibilidades de armazenamento e visualização da *Web*. Um exemplo é Focoblog do *site* ClicRBS, criado pela editoria do jornal impresso Zero Hora, em 2008. A pauta é livre, o editor do blog pode tanto escolher o tema através de uma busca no banco de dados do jornal, como ser sugerido por determinado fotógrafo. Atualmente, as fotos podem ser ampliadas ao se clicar sobre elas e os usuários podem se cadastrar e sempre que houver um *post* são avisados da nova publicação (SALLLET, 2015).

Esses fotologs também funcionam como um espaço de divulgação e visibilidade, tanto dos usuários que postam suas fotos, mas também da empresa em que o fotolog está situado. Isso envolve estratégias para trazer o navegador da internet para determinado ambiente. Kuhn (2009) que chama os fotologs de fotoblogs, ele esclarece esses interesses:

Dito de outro modo, aliada à capacidade de os usuários-produtores ampliarem a visibilidade dos seus materiais está a capacidade de publicizar não apenas fotos particulares, mas, principalmente, componentes macromoldurais: a divulgação de um fotoblog (ou de uma única foto) é igualmente a publicização dos programas de serviço da macromoldura (produtos e serviços gratuitos ou pagos), bem como das suas disponibilidades técnicas. Uma vez ampliadas as chances de divulgação de um programa de serviço específico, tem-se igualmente ampliado o alcance de visibilidade e acesso às macromolduras patrocinadoras (links patrocinados). Por isso a importância de fazer chegar aos usuários dos fotoblogs os modos e as estratégias de divulgação dos seus materiais, preconfigurando ao máximo essas disponibilidades técnicas, bem como fortalecendo o valor das capacidades de tornar visíveis os materiais fotográficos (“Divulgue suas fotografias!”) (KUHN, 2009, p.07).

Nos *sites* de notícias, as fotografias nas capas são geralmente uma imagem de cada cobertura do acontecimento. Ao clicar na imagem, o *site* direciona o usuário à notícia, onde poderá haver mais imagens sobre o assunto. Sobre as atuais possibilidades da fotografia, os *sites* noticiosos têm produzidos audiovisuais fotográficos, fotografias 360° ou *slides* fotográficos. Traremos o exemplo aqui novamente do *site* ClicRBS, no espaço Fotos 360°<sup>22</sup>, no Multi Tour 360°, onde o usuário pode escolher um local listado no site e fazer uma visita pela imagem, interagindo com ela, escolhendo o ângulo que quer ver dessa fotografia, sendo um “tour virtual”. Essa estratégia de imagem também é utilizada em jogos de futebol, sendo chamada de Megafoto pelo *site* ClicRBS. Nesse tipo de fotografia é realizada pela montagem de uma imagem de 360° do estádio, onde, por exemplo, o torcedor que foi ao jogo pode realizar um zoom e aproximar a ponto de se rever na arquibancada do evento esportivo. Nessa experiência, o fotográfico é construído pelo próprio usuário, mesmo que limitado ao espaço da imagem, pois através do mouse ele escolhe se quer ir dentro da fotografia.

Como o fotográfico tem essa característica expansiva, aditivada pelo digital e suas possibilidades, mostramos agora outro exemplo de fotojornalismo, no qual isso se aplica. Porém, esse espaço fotográfico não se localiza no interior do *site*, como citado anteriormente, sendo que, nesse caso, foi criado um *site* especial somente para hospedar as imagens. A característica desse *site* é o tamanho das fotografias, como seu nome sugere, o BigPicture<sup>23</sup>. São imagens em grandes formatos, que ocupam praticamente toda a interface com pequenas legendas, uma forma diferente de ler notícias, como explica Pereira.

---

<sup>22</sup> Site : <http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/fotos360/pagina,0,0,0,0,MultiTour-360.html>

<sup>23</sup> Site : <https://www.bostonglobe.com/news/bigpicture>.

O site fotojornalístico *Big Picture*, do jornal *The Boston Globe* surgido em 2008, é um exemplo de como os dispositivos imagéticos procuram produzir uma nova experiência sensitiva para o espectador. A exploração de mecanismos que contribuem para esse caminho novo faz com que os diálogos com outras mídias ou mesmo com a bagagem do espectador se multipliquem. A fotografia se insere neste caso. Ela é presença forte na expansão das manifestações contemporâneas, na qual, cada vez mais as imagens se tornam experiência de interação entre o dispositivo e o observador. (PEREIRA, 2013, p.234).

Seguindo a cartografia de *sites* que constroem de formas diversas o fotográfico na *Web*, temos o MediaStorm<sup>24</sup> que segue na mesma linha de produção de conteúdo audiovisual como os ensaios da *Magnum in Motion*. Burmester (2011) chama esses materiais de narrativas audiovisuais. O MediaStorm se apresenta como produtor de narrativas cinemáticas. Atendem clientes corporativos, sem fins lucrativos e editoriais de jornalismo. Burmester faz um resumo sobre o que é o MediaStorm:

A produtora norte-americana *MediaStorm* é um dos exemplos deste novo formato de empresa que a partir de uma base fotográfica empreende produções jornalísticas de caráter multimídia no sentido da multiplicidade do uso dos recursos imagéticos. Dentre a variedade dos projetos realizados é claramente perceptível o extenso trabalho de edição ou montagem digital a que são submetidas estas obras audiovisuais. Ali, fotografia e cinema se aproximam, para juntos contarem uma história, criarem uma narrativa visual que discorre sobre um determinado assunto. (BURMESTER, 2011, p. 11-12)

Além dos fotologs e dos *sites* noticiosos, há outros espaços e a fotografia circula e toma outros rumos. Começamos pelo Flickr<sup>25</sup>, que é um *site* que iniciou direcionado somente à fotografia em 2004 e, após alguns anos, ampliou para o armazenamento também de vídeos. Nesse *site* o usuário, tanto amador, como profissional, pode criar sua conta simples ou paga, ou seja, na conta simples o usuário tem um limite de armazenamento e na conta paga o armazenamento é bem maior, construindo, ali, fortes sentidos de memórias fotográficas. Além disso, o usuário pode criar álbuns, participar de grupos, possuir aplicativos para *smartphones*, o que possibilita publicar suas fotos de qualquer lugar, além de ver, comentar e fazer outras ações em relação a elas. Retomaremos esses modos de interfacear o fotográfico na análise de nosso material empírico. Importante ressaltar que há possibilidade de manipulações nas imagens dentro do próprio *site*, isso faz do Flickr uma plataforma complexa que mistura sentidos de armazenamento de imagens de vídeo e de fotografia, colaboração e comunidade

---

<sup>24</sup> Site :<http://mediastorm.com/>.

<sup>25</sup> Site :<https://www.flickr.com/>

em rede. Atualmente, o Flickr tem uma parceria com a Getty Images<sup>26</sup>, sendo que o *site* deixa de ser apenas um espaço de ver e ser visto, como também passa a ser um local para comercialização de imagens, como relata Targa.

Nos últimos anos, o mecanismo formal de comercialização surgiu em forma de parceria com o banco de imagens Getty Images. Com ele surge uma nova forma de entrar em contato com o autor, por meio de um link na página da fotografia no Flickr em que o interessado em licenciar o uso de imagem entra em contato com a Getty, que entra em contato com o autor para acertar os termos de direito envolvidos com o comércio de licença, ou senão, cria-se uma estrutura profissional em que o terceiro dá respaldo e segurança jurídica para ambas as partes, o comprador e o vendedor, em troca de uma comissão. Ainda assim, o papel principal do Flickr atua na construção da reputação online, por meio da exposição das imagens produzidas. (TARGA, 2010, p.56)

Vemos, então, como sentidos comerciais também são agregados ao complexo fotográfico que é o Flickr. Ao seguir nessa direção de comunidades e redes, observamos outro rumo da fotografia: o *site* do Facebook. Essa rede social foi criada por Mark Zuckerberg na Universidade de Harvard, EUA, para ser uma página de relacionamento interno da universidade. Logo se abriu para outras universidades e, seguindo um grande ritmo de crescimento, foi aberto ao público em geral. Mas, ainda no começo, havia a necessidade de ser convidado para poder acessar a rede, hoje em dia não há mais essa necessidade, qualquer pessoa pode se cadastrar.

O modo como o fotográfico se constrói no Facebook, uma das maiores redes sociais do mundo, pode ser visto como uma retomada das práticas de uso dos antigos álbuns de fotografia. O conceito de compartilhamento e marcações de pessoas nas fotografias e álbuns, que também constroem um fotográfico, faz com que essas imagens atinjam um número maior de usuários da rede. A fotografia, nesse ambiente, toma um caráter de construção de identidade e, atualmente, também de marcas. As fotografias podem ser visualizadas de algumas formas: agrupadas em álbuns, através de aplicativos que ajudam a montar *slides* fotográficos dos melhores momentos do ano, ou postadas na *timeline* da rede. Em relação a marcas, as empresas podem criar sua página para divulgar seus produtos e serviços. Como comentamos anteriormente em relação ao Fotolog, mas em maior quantidade, grandes empresas são usuárias e anunciadoras nessa rede social, que tem o maior número de usuários, como ao YouTube, que é a maior rede de vídeos. Para Wilson, percebe-se o impacto das redes em nossa sociedade.

---

<sup>26</sup> Site :<http://www.gettyimages.com>

Já podemos perceber certa dependência da sociedade com esses valores. As formas de sociabilidade mudaram. Hoje, é preciso ter uma identidade construída virtualmente para se socializar, independente do que sejam. Quando conhecemos uma pessoa é comum sermos questionados se temos *orkut*, *facebook* ou *e-mail*, como se fosse algo essencial para dar continuidade àquela relação. O interesse vai além do que é dito, as pessoas querem ver o que as outras andam fazendo. E diante dessa nova situação, o sujeito se sente com a necessidade de passar uma boa impressão e termina apelando para a construção dessas identidades a partir das imagens fotográficas. (WILSON, 2010, p. 8).

Para que essa construção de identidade visual se reforce, é fundamental pensar o uso do compartilhamento das imagens e a marcação dos indivíduos que estão juntos na fotografia postada na rede. O fato de uma fotografia poder ser compartilhada faz com que essa construção se espalhe pela rede ampliando o alcance da imagem. Porém, se o usuário não quiser que essa imagem compartilhada tenha a marcação do seu nome associada a ela na sua *timeline*, ele pode desmarcar ou restringir o aparecimento dela. Esse controle parcial ajuda o usuário a delimitar a sua construção visual, como afirma Marcondes:

Mesmo que haja a possibilidade do dono do perfil ser marcado em fotos de outros usuários, é ele quem decide se esta foto irá permanecer com a marcação ou não. Isto acaba constituindo mais uma ferramenta para a escolha das fotos que irão ajudar a construir o perfil de cada um na rede social *online* (MARCONDES, 2011, p.52).

Dentro dessa rede social, além dos perfis pessoais, a fotografia é utilizada e dá sentido a vários tipos de páginas. Já que o Facebook é dividido em perfis pessoais e as *fanpages* que podem ser de empresas noticiosas, de serviço ou do mercado em geral, mas também de humor, política, etc. Todas as *fanpages* têm uma imagem de capa, de perfil, que geralmente é um logotipo, e além da *timeline*, coleções de álbuns fotográficos, entre outros recursos.

Em relação às empresas de notícias, utilizar as páginas do Facebook faz parte da estratégia de divulgação do seu trabalho. E, associada ao título da matéria, sempre há uma imagem que convida o usuário da rede a acessar o *link* da matéria jornalística. Uma vez publicadas, essas mensagens são replicadas por uma série de usuários interconectados, que “curtem” e “retuitam” *posts* contendo *links*” (Zago e Bastos, 2013). Zago e Bastos também referem-se ao uso da imagem e comparam o Facebook com o Twitter, trazendo o exemplo de uma imagem que foi altamente compartilhada no Facebook, para mostrar a diferença entre as redes.



O uso de imagens no Facebook, por exemplo, tende a estar associado a um maior número de “curtidas”, o que pode ajudar a explicar a quantidade de replicações nas postagens referentes a imagens do deslocamento da espaçonave Endeavour. Além disso, o formato com que as notícias são relacionadas no Twitter e no Facebook varia consideravelmente. Enquanto posts no Twitter frequentemente apontam para notícias ou posts de blogs, no Facebook eles apontam para formatos mais diversos de conteúdo e incluem infográficos, galerias de fotos, feeds ao vivo e outros tipos de mídia. (ZAGO e BASTOS, 2013, p.130).

Estes espaços, tanto os perfis pessoais, como as *fanpages*, utilizam as imagens, que incluem a fotografia, para dar e construir sentidos a suas postagens. O fotográfico, nesse espaço, é tensionado pelo usuário, como um produtor e compartilhador de imagem e também, por tudo o que cerca esta imagem, sejam outras imagens, *links* comerciais, ou outras postagens.

O fotográfico na internet é um ambiente altamente complexo e rico em imagens técnicas que acabam sendo o reflexo, resultado desse ambiente digital, o qual é atravessado de todas as formas na internet. É o local onde a fotografia pode ser vista, copiada, em alguns casos, compartilhada. Sem se falar nas imagens interativas, em que o sujeito pode mergulhar nas fotografias e navegar dentro delas. Além disso tudo, as há imagens que se misturam aos sons, animações e *hiperlinks*

### 3.1 A INTERFACE COMO LUGAR DO FOTOGRAFICO

Para Manovich (2005), assim como as hibridizações entre técnicas como a imagem, o som e o texto, esse novo ambiente, o digital, é o resultado de um processo histórico que inicia com a fotografia em meados de 1830 (DAGUERRE, 1839), desenvolve-se com a imprensa e a revolução industrial e que vai se estabelecer no final do século XX, com popularização da informática. Desse modo, Manovich (2005) destaca, inicialmente, em sua obra, “*El Lenguaje de los Nuevos medios de Comunicación*”, a diferença entre os meios digitais para os analógicos, que podemos também pensar como características do meio. O autor elenca cinco princípios básicos desse ambiente digital: representação numérica, modularidade, automatização, variabilidade e transcodificação cultural.

A partir desses princípios, podemos pensar em toda a construção da *Web*, levando em conta suas características, e dar sentido ao ambiente digital. Destaco, contudo, o princípio da representação numérica, que é a principal característica da *Web*, pois toda sua constituição se dá através dos algoritmos e, por essa razão, irá influenciar todos os outros princípios, pois é

ele que dará as possibilidades para que ela seja como é atualmente. Outro princípio que relevante é o da transcodificação cultural, que para Manovich (2005), dos cinco princípios, é o mais importante da informatização dos meios.

La estructura de una imagen informatizada es relevante al respecto. En el plano de la representación, pertenece al lado de la cultura humana, y entra de manera automática en diálogo con otras imágenes, con otros “semas” y “mitemas” culturales. Pero a otro nivel, se trata de un archivo informático que consta de un encabezamiento que la máquina puede leer, seguido por números que representan la colometría de sus pixeles” (MANOVICH, 2005, p. 93).

Significa que a fotografia, a própria *Web* e toda imagem digital pertence a um conjunto de imagens específico e, por isso, dialoga com outros objetos culturais imagéticos. Mas, ao mesmo tempo, ela é um conjunto de códigos, dialogando com outros códigos informáticos. O conceito de interface faz-se essencial construir uma relação entre esses dois mundos e o universo do usuário.

O dicionário Michaelis (2015) traduz a palavra *interface*<sup>27</sup> de diversas formas, entretanto, o ponto de vista da comunicação é o nosso foco. Ao direcionar o conceito à *Web*, podemos pensar a interface como a tela do computador, a forma pela qual o usuário se relaciona com o meio digital, um sistema de interação entre o homem e a máquina.

Manovich (2005) pensa o meio digital diferente da sociedade industrial que dividia claramente os espaços do trabalho e do lazer. Para ele, o computador é usado para ambas as atividades, com a possibilidade de atividades objetivas, como o trabalho, e subjetivas, como assistir a um vídeo de música, ou um momento de ócio, através de uma mesma interface.

Estamos en una sociedad en que las actividades de trabajo y de ocio no sólo conllevan un uso cada vez mayor del ordenador, sino que convergen también en las mismas interfaces. Tanto las aplicaciones “laborales”(los procesadores de texto y los programas de hojas de cálculo y de base de datos) como las de “ocio”(los videojuegos y el DVD informativo) utilizan las mismas herramientas y metáforas de la interfaz gráfica de usuario. El mejor ejemplo de esta convergencia es el navegador de Internet, que usamos tanto en la oficina como en casa; para trabajar y para jugar” (MANOVICH, 2005, p. 114).

Dentro dessa visão, direcionada ao meio digital, Manovich (2005) avança com o conceito de interface e adiciona outro termo, que, por consequência, é carregado de sentido e

---

<sup>27</sup> in.ter.fa.ce *sf (inter+face)* **1** Superfície, plana ou não, que forma um limite comum de dois corpos ou espaços. **2** Limite entre duas faces em sistema físico-químico heterogêneo. **3 Inform** Ponto no qual um sistema de computação termina e um outro começa. **4 Inform** Circuito, dispositivo ou porta que permite que duas ou mais unidades incompatíveis sejam interligadas num sistema padrão de comunicação, permitindo que se transfiram dados entre eles. Dicionário online Michaelis acessado em 06/09/2015 – (<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=interface>).

que inclui a linguagem: a interface cultural. Para o autor, o emprego desse termo é o mais adequado para ligar o homem, a cultura e o computador. Nas interfaces culturais que vamos nos relacionar com o meio. Quanto mais nos relacionamos com o meio, mais nos relacionamos com a interface, como afirma Manovich.

En resumen, ya no nos comunicamos con un ordenador sino con la cultura codificada en forma digital. Empleo el término interfaz cultural para describir una interfaz entre el hombre, el ordenador y la cultura: son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos. Entre las interfaces culturales, se cuentan las que utilizan los diseñadores de sitios *web*, CD-ROM y ediciones en DVD, enciclopedias multimedia, museos en línea, revistas electrónicas, videojuegos y otros objetos culturales de los nuevos medios (MANOVICH, 2005, p. 120).

Outra característica do meio digital que há de se problematizar é a linguagem desse ambiente, pois é através dela que vamos estabelecer conexões e que as metáforas vão ter sentido na experiência do usuário com a interface. Para que essa linguagem seja compreendida, há a necessidade de que seja familiar, ou de certa forma, já conhecida. Característica que a interface traz em suas aparências atualmente. Diferente dos primeiros computadores, no sistema MS-DOS havia necessidade de se aplicar fórmulas, comandos numéricos e alfabéticos. Já, a linguagem atual é de fácil uso e reconhecimento. Um dos motivos que facilita a compreensão e a torna mais acessível, Manovich (2005) ressalta que a linguagem das interfaces culturais se compõe, em grande parte, por elementos de outras formas culturais que já são familiares. Assim, o ambiente fica mais fácil de ser compreendido, tornando mais acessível a experiência do usuário.

Manovich (2005) afirma que a interatividade, a realidade virtual e a telepresença são possíveis através das novas tecnologias, mas que há um dispositivo que é fundamental para essa interação: a tela. Desde o renascimento, podemos dizer que é um formato que vem se atualizando através dos tempos, como a fotografia no quadro, o cinema em sua grande tela, na televisão e, atualmente, os monitores. A tela do computador, hoje, é a grande janela para ver, entender e interagir com o mundo, com uma característica muito específica: a convergência dos meios.

Mirando una pantalla – una superficie plana y rectangular situada a cierta distancia de los ojos – es como el usuario experimenta la ilusión de navegar por espacios virtuales, de estar físicamente presente en otro lugar o de que el propio ordenador le salude. Si bien los ordenadores se han convertido en una presencia habitual en nuestra cultura sólo en la última década, la pantalla venimos utilizando para presentar información visual desde hace siglos, desde la pintura del Renacimiento al cine del siglo XX (MANOVICH, 2005, p. 146).

Com o uso do monitor cada vez mais frequente, Manovich (2005) traz para a discussão: se ao invés de pensarmos a sociedade do espetáculo, da simulação, pudéssemos pensar a sociedade do monitor? Trata-se de uma sociedade que experimenta cada vez mais o mundo através de telas maiores ou menores, lendo textos, vendo fotografias e interagindo com usuários, evidenciando sua importância na sociedade contemporânea. É na tela que o audiovisual fotográfico é acessado.

Na tela, conforme o próprio Manovich (2005), o audiovisual tem dois tipos de montagens: espacial e temporal. Montañó (2012) inclui uma terceira montagem, a do usuário, que é espacial e temporal ao mesmo tempo.

- a) A montagem espacial é aquela, na qual o tempo se distribui no espaço, própria da disposição dos elementos na página *Web* na interface.
- b) A montagem temporal é a mais própria do audiovisual anterior à *Web*, das narrativas cinematográficas e televisivas, em que diferentes imagens se substituem umas às outras no tempo. É a montagem sequencial própria da invenção da história.
- c) A Montagem do usuário é o movimento que aquele que navega na *Web* realiza construindo seu caminho a partir das possibilidades dadas pelos meios.

### 3.2 AS MONTAGENS NA WEB

O conceito de montagem espacial desses novos meios é vista por Manovich (2005) como uma alternativa à montagem cinematográfica, também uma atualização da pintura renascentista, romântica e barroca, nas quais, em um grande painel, podia-se ter, em um único espaço, acesso a várias informações. O autor afirma:

Desde el ciclo de frescos de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua al Entierro de Ornans, de Courbet, los artistas presentaban una multitud de acontecimientos distintos dentro de un mismo espacio, ya fuera el espacio de ficción de una pintura o un espacio físico que el espectador pudiera abarcar todo a la vez. En el caso del ciclo de afrescos de Giotto, entre otros muchos, o en los iconos, cada uno de los acontecimientos narrativos está encuadrado por separado, pero ellos se pueden ver juntos en la misma mirada (MANOVICH, 2005, p.399).

Com aporte nas ideias de uma visão de montagem espacial na arte, o autor reflete sobre a interface e como nela se dá a disposição das informações, ícones nas telas dos computadores atuais. Ele afirma que “es el mismo principio que hizo la programación informática. Un programa informático descompone una tarea en una serie de operaciones

elementares que serán ejecutadas una a una” (MANOVICH, 2005, p. 398). Ou seja, é na montagem espacial que, através de *links* e barras de navegação, são oferecidas possibilidades de percurso aos usuários. A experiência do usuário, a partir das atuais tecnologias em relação à interface, tornou-se singular, individual e não mais, como por exemplo, no cinema, coletiva. Em uma navegação em um *site*, *blog*, outro tipo de plataforma digital, geralmente, não se faz o mesmo caminho, não se segue uma forma linear, cada indivíduo faz seu percurso.

Já, na montagem temporal, podemos perceber, no próprio *player* do audiovisual, que as imagens em sequência dão um sentido de construção de tempo, linear. Manovich (2005) afirma que essa montagem é reflexo de uma lógica industrial, a qual coincide com o momento histórico pelo qual passava o cinema no início do séc. XX.

El cine siguió también la lógica de la producción industrial. Sustituyó todos los demás modos de narración por una historia en secuencias, una cadena de montaje del planos que aparecen en la pantalla uno tras do otro. (MANOVICH, 2005,398).

Dentre essas possibilidades, para Bairon e Petry (2000), está um dos aspectos mais relevantes das ferramentas tecnológicas que desenvolveram uma nova linguagem, a hipermídia<sup>28</sup>. O In Motion tem por característica a linguagem hipermidiática, na qual é possível ter em uma mesma plataforma vários tipos de informações que vão da textual, hipertextual, até a sonora. Para Montaña (2012), essas montagens se relacionam, tensionam e se combinam na experiência do usuário com a interface.

A página privilegia a montagem espacial, enquanto o link privilegia a montagem do usuário, e as ferramentas de busca privilegiam as duas. O player, em seu interior, ainda tende a privilegiar a montagem temporal, embora tensionado por links e inscrições dentro de seus limites e pela tendência de um cinema digital que opera com a montagem espacial cada vez mais, como aponta Manovich (2006). (MONTAÑO, 2012, p.67)

Nessa composição temos as montagens do fotográfico na *Web*, que se expandem em várias direções, que são mediadas pela interface, carregadas de sentido e informação. A *Web* e seus modos de codificar as imagens podem nos ajudar a aprender a ler superfícies, já que, como insiste Flusser (2007), lemos superfícies como se estivéssemos lendo linhas:

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas

---

<sup>28</sup> Hipermídia: significa a integração, sem suturas, de dados, textos, imagens de todas as espécies e sons dentro de um único ambiente de informação digital. (BAIRON, 2000, p.7).

ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam. Portanto, não era tão urgente como hoje que se entendesse o papel que desempenhavam na vida humana. (FLUSSER, 2007, p. 102).

Nessa perspectiva é que vemos o fotográfico na *Web* como uma superfície rica em informações, que nos demanda leituras diversas daquela que nos demanda a escrita, já que o tempo da imagem é outro: tempo “mágico”, o tempo da imaginação.

## 4 O FOTOGRÁFICO NA AGÊNCIA MAGNUM

A Agência Magnum, desde sua criação até hoje, é referência para fotografia e fotojornalismo. A influência vai do modelo de negócio criado pelos seus sócios iniciais, passando pelo estilo dos fotógrafos que fizeram e fazem parte da agência até a atualidade, com forte presença no mercado fotográfico, tanto autoral como editorial e publicitário.

Inclusive, alguns de seus colaboradores, após a passagem pela agência, foram para outros mercados da fotografia, como o da moda. Fazer parte do “clã Magnum” é um dos postos mais cobiçados pelos fotojornalistas do mundo inteiro. Todo ano a Magnum recebe dezenas de portfólios dos fotógrafos que querem fazer parte da “mítica” agência.

O que faz da Magnum ser essa agência “mítica”? Como é apresentado o fotográfico da agência? Como a agência construiu uma estética reconhecida no mundo da fotografia? Essas são algumas questões que cercam a agência e nossa pesquisa. Com mais de 60 anos de existência, a Magnum continua se atualizando, incluindo sua presença na *Web*. Percebe-se que a agência, como veremos a seguir, tem uma marca identitária que passa pela sua construção estética, técnica e ética desde sua fundação.

### 4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS DA AGÊNCIA

Para poder contextualizar a produção dos audiovisuais da Magnum, o *Magnum in Motion*, faz-se necessário conhecer um pouco da história da cooperativa Magnum, suas bases, produções, formas de ver e fotografar o mundo. A Magnum foi criada em 1947 por um grupo de fotógrafos, chamados por Sousa (2000) de “geração mítica” do fotojornalismo. Ela almejava mudar a história da fotografia, tanto pelo conceito, como pelos valores e com a novidade de ser uma cooperativa de fotógrafos. Propunha-se a realizar reportagens de mais profundidade e de grande qualidade estética (Soulages, 2010). Foi fundada pelos fotógrafos Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson e George Rodger, com o entendimento de que os negativos tinham que ser de propriedade dos autores, assim como a assinatura e o direito ao controle da edição do trabalho (Sousa, 2000). E assim, nasceu a Magnum Photos, uma cooperativa criada com preocupação com a qualidade e com o reconhecimento da autoria dos seus trabalhos. A partir daquele momento, o fotógrafo tornou-se, definitivamente, o proprietário dos seus negativos e passou a ser reconhecido como autor das imagens produzidas por ele, algo que atualmente é de praxe no meio da fotografia, e

especialmente no fotojornalismo, entretanto, antecipemos que isso entra em conflito com as práticas do fotográfico na *Web* e os sentidos que a fotografia recebe na maior parte das interfaces.

Logo os sócios da Magnum abriram escritório em Paris e outros fotógrafos se associaram à agência, entre eles Pierre Boucher, Pierre Verger, que morou no Brasil até sua morte, Werner Bischof e Ernest Haass. Nos anos 50, a estrutura da Magnum foi abalada pela morte de alguns de seus sócios e fundadores como explica Sousa.

Em meados dos anos cinquenta, a Magnum atravessou períodos difíceis, devido à morte em serviço de fotógrafos com Bischof, nos Andes, Capa, na Indochina e David Seymour (Chim), na campanha pelo controle do Suez, em 1956 (SOUSA, 2000, p.142)

Passadas duas décadas, a Magnum, junto a outras agências, como a Gamma, criada no final dos anos 60, a Sygma, a Contact e a Sipa, nos anos 70, a cooperativa destacou-se definitivamente no mercado fotográfico. Assim, firmou-se como agência especializada em fotojornalismo.

Com um vasto repertório de coberturas fotojornalísticas nestes mais de 50 anos de agência, a Magnum realizou um trabalho fotográfico que cobriu os mais importantes fatos da história contemporânea. Entretanto, Sousa (2000) relata que atualmente a Magnum ampliou seu campo de atuação, diminuindo as coberturas fotojornalísticas, investindo em outros campos da fotografia:

[...] desde os meados dos anos 1980 talvez a Magnum tenha abandonado um pouco a cobertura da “atualidade” dedicando-se às exposições, à edição de livros e trabalhos para as empresas. Mesmo assim, a Magnum foi a agência em que Salgado empreendeu *Fome no Sahel e Trabalho*, e Abbas se debruçou sobre a revolução iraniana e a África do Sul, o mesmo país que Ian Berry denunciou o Apartheid, foi a agência onde Susan Meiselas realizou uma invulgar reportagem sobre a revolução sandinista na Nicarágua, onde Bruno Barbey trabalhou sobre a Polônia do Solidariedade, onde Eugene Richards fez sentir os dramas humanos - como o da sua mulher - nos hospitais. (SOUSA, 2000,p.144).

Para fazer parte deste “clã”, há algumas características e processos de associação dos novos cooperativados. Para os fotógrafos da Magnum, a fotografia deve, além de “qualificada”, ser “humanista”. Sousa (2000) explica o que isso significa para eles, dizendo que os fotógrafos devem ter a liberdade e o tempo para a execução do trabalho, que também é fundamental para a cobertura fotográfica atingir os valores da agência. O autor, ainda, ressalta sobre a agência que:



O fotojornalismo não é apenas uma forma de ganhar dinheiro. Querem controlar o uso que é dado às suas fotos, sem, com elas, se escusarem a interpretar o mundo como o percebem. São partidários, pois, de uma certa qualidade fotográfica e da fotografia (humanista) de autor. Da possibilidade de o fotógrafo escrever com imagens que acentuem o seu ponto de vista (SOUSA, 2000, p.143).

São esses atributos, assim como a seleção dos fotógrafos que são escolhidos por um conselho, que fazem da Magnum uma agência diferente das demais. Lembramos, aqui, que as outras grandes não são cooperativadas e geralmente cobrem todo tipo de pauta.

Atualmente, a Magnum tem cerca de 40 sócios, quatro candidatos associados, dois nomeados, dez colaboradores e quatro correspondentes. A agência tem escritórios em Nova Iorque, Paris, Londres e Tóquio. Com uma rede de quinze subagentes, a Magnum Photos fornece fotografias para imprensa, editoras, publicidade em geral, televisão, galerias e museus de todo o mundo. Dessa forma, além da parte comercial, a agência que defende a autoralidade dos seus profissionais, atua também na produção, venda de livros de fotografia e exposições em galerias e museus.

Para fazer parte da cooperativa, o fotógrafo que se candidata tem que passar por uma série de etapas. Todo ano, em meados de junho a cooperativa se reúne e um desses dias de reuniões é dedicado à análise de portfólio dos novos candidatos. Inicialmente, o candidato deve enviar para a agência, até determinada data (estabelecida no site da agência), 60 imagens de seu portfólio. Elas são analisadas pelos membros da cooperativa e, caso seja aprovado, ele se tornará um membro-candidato. Após dois anos, o membro-candidato deverá apresentar novos portfólios para apreciação. Aprovado, ele se torna um membro-associado. Sendo bem sucedido, logo o membro-associado se tornará pleno. A diferença é que o membro-associado não é diretor da cooperativa e não tem poder de voto nas decisões da agência. Para se tornar um membro pleno, há necessidade de nova apresentação de portfólio, assim se torna um membro vitalício, podendo ocorrer, é claro, o pedido de desligamento da cooperativa. Conforme a agência “nunca nenhum membro foi convidado a sair”.

A Magnum se apresenta como uma agência cooperativada que atende ao mercado fotojornalístico e também comercializa para pessoas físicas, através do seu banco de dados situado no *site* e na biblioteca física, imagens dos seus associados e também de não associados. Segundo o *site* da Magnum, a agência possui cerca de 500.000 arquivos digitais, e na sua biblioteca física há aproximadamente um milhão de cópias e transparências. De acordo com o seu *site*, a agência se destaca pela quantidade e a qualidade dos seus arquivos.

Dentro da biblioteca, a maioria dos principais eventos do mundo e personalidades da Guerra Civil Espanhola até os dias atuais estão cobertos. Existem perfis atualizados constantemente na maioria dos países do mundo, que abrange a indústria, a sociedade e as pessoas, lugares de interesse, política e notícias sobre eventos, desastres e conflitos. A Magnum Photos biblioteca reflete todos os aspectos da vida em todo o mundo e a inigualável sensação de visão, imaginação e brilho do maior coletivo de fotógrafos documentais. Em suma, quando você imagina uma imagem icônica, mas não pode pensar que o levou ou onde pode ser encontrada, ela provavelmente veio de Magnum. (Visitado em 22/07/2015 - [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3))

Em seu *site*, há uma área para a venda destas imagens fotográficas, livros de fotografia e, também, para divulgação de atividades da Magnum, como *workshops*, exposições e informações sobre seu funcionamento. Durante esses mais de 60 anos de existência, a Magnum vem sobrevivendo ainda com seus valores iniciais de reportagens fotográficas de fôlego, atendendo a demandas do mercado fotográfico e se atualizando para acompanhá-lo. Continua com seus projetos de documentários fotográficos de imersão fotográfica, sendo um dos mais recentes, o realizado no Brasil durante a Copa do Mundo de 2014.

## 4.2 A IDENTIDADE FOTOGRÁFICA

Com sua filosofia de trabalho construída desde a criação da agência, a Magnum se destaca até hoje por suas coberturas de imersão nos assuntos pautados. E, para isso, os fotógrafos da agência realizam seu trabalho com a característica que permeia toda a agência desde sua fundação, uma fotografia humanista. Vamos destacar, nesta pesquisa, dois dos fotógrafos fundadores da agência, por serem emblemáticos e terem seus trabalhos influenciando os fotojornalistas até hoje, além de serem decisivos na construção da identidade fotográfica da cooperativa. O modo como ambos construíram a fotografia faz parte dos sentidos identitários que foram consolidando o universo fotográfico da Magnum, assim como o fotojornalismo mundial.

### 4.2.1 A proximidade e o humanismo fotográfico

Diversas vezes falamos, até aqui, da fotografia humanista da Magnum, vamos tentar compreender o que a Magnum entende por humanista. Uma das formas que mostra essa postura humanista tem a ver com a distância em que as imagens são registradas, geralmente

com lentes grande angular<sup>29</sup> que aproximam o leitor da imagem ao acontecimento. Robert Capa um dos fundadores da agência em uma das suas frases célebres pode resumir em parte o modo de agir da Agência Magnum: Se a tua fotografia não é tão boa, é porque tu não estás suficientemente perto. (SOUSA, 2000). Por outro lado, essa postura vicinal dos fotógrafos da Magnum têm outras consequências, como relata Sousa:

Esta máxima orienta o ainda hoje a produção dos fotojornalistas de guerra e havia de valer a vida de Capa, quando, em 1954, após ter coberto acontecimentos tão relevantes como a fundação de Israel (1948) e as lutas travadas pela nova nação, bem como cinco guerras em dezoito anos, morre vitimado por uma mina na Indochina, atual Vietname (SOUSA, 2000, p.87).

Capa iniciou na fotografia em um laboratório em Berlim, apesar de inicialmente querer ser repórter, seu olhar levou-o rapidamente para a fotografia. De mão na sua pequena câmera, em 1932, fotografou Leon Trotsky, que lhe rendeu vários elogios e assim entrou definitivamente no mundo da fotografia. Após o início da tomada de poder por Hitler, Andreas Friedmann, deixou a Alemanha. Foi para França e, em Paris, trocou seu nome para Robert Capa. Lá encontrou seus futuros parceiros fundadores da Magnum. A primeira cobertura de conflito, a Guerra Civil Espanhola, marcou sua carreira para sempre, com sua conhecida fotografia – figura 1 - “Morte de um Soldado Republicano”(1936). A partir daí, Capa desenvolveu seu trabalho em várias coberturas de conflitos armados. O destaque desse fotógrafo não era a rigidez da composição, nem o foco perfeito, mas sim o registro, a proximidade do acontecimento, “estar lá bem perto” (DE CARLI, 2014).

Figura 1 – Fotografia de Robert Capa (1936): Morte de um soldado Republicano



Fonte: Google Images

---

<sup>29</sup> Lente Grande Angular <http://www.infoescola.com/fotografia/tipos-de-lentes-fotograficas/>

Outro exemplo de seu trabalho, e que também comprova esta proximidade ao assunto, foi a cobertura fotográfica do Dia “D”. Em junho de 1944, o fotógrafo acompanhou o desembarque das tropas americanas na Normandia. Dos 106 negativos produzidos, devido a um problema de laboratório, sobrou uma série de 08 fotografias, as quais mostram a característica e preocupação de Capa, que não era necessariamente a qualidade técnica fotográfica como na figura 2, mas sim estar registrando o acontecimento de dentro.

Figura 2 – Fotografia Dia “D” (1944). Robert Capa



Fonte: Google Images

Para Franzon (2012), outra forma que dá sentido, emociona e em certa medida, humaniza a fotografia, são os jogos de luz e sombra. Ela destaca que esse jogo como força simbólica são bem antigas, remontam os primórdios da humanidade. Ela chama essas forças de códigos que os homens desenvolveram com o passar do tempo. Franzon esclarece quais seriam esses códigos:

Tais códigos estão fundamentados na oposição mais importante e insuperável para a humanidade, desde os primórdios até os dias atuais, que é a oposição vida-morte. Sendo a morte, a mais traumática e insuperável experiência vivida pelo homem; ele vem tentando em toda a existência criar meios para aliviar esse destino misterioso e infalível que o separa de seu corpo físico e de seus entes queridos. (FRANZON, 2012, p.115).

A fotografia humanista na Magnum é uma das marcas identitárias da agência. Em suas saídas de campo, geralmente, busca a imersão nos assuntos pautados, essa característica permanece no “DNA” da agência. Talvez seja pela forma cooperativada com que ela é administrada que mantenha as bases da ideologia de sua criação.

#### 4.2.2 O instante decisivo e a rigidez fotográfica

Se, por um lado, há essa máxima de Capa sobre a proximidade, por outro, há a influência de Cartier-Bresson, que com sua formação artística (antes de ser fotógrafo foi pintor) somada à habilidade de compor imagens com sua câmera, tornou-se um renomado fotógrafo. Soulages (2010) destaca Cartier-Bresson como um fotógrafo que construiu uma aura em torno de si. Pois, para ele, fotografar era mais que um enquadramento qualquer e um *click*, havia toda uma filosofia por trás de seu trabalho. Soulages sugere que essa aura seria uma fábula e que para que ela se concretizasse através de suas imagens, alguns atributos de seu “modos operandi” eram fundamentais:

Para Cartier-Bresson, fotografar consiste em captar um acontecimento característico de uma coisa, de um ser ou de uma situação, ou melhor, o Acontecimento característico. Para isso, o fotógrafo deveria colocar-se à procura como um caçador: “Eu andava o dia inteiro, a mente tensa, buscando nas ruas tirar ao vivo fotos como flagrantes delitos. Eu tinha, principalmente, o desejo de captar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse” (Soulages, 2010, p.39).

Sousa (2000) destaca o trabalho de Cartier-Bresson também como “inovador e introdutor de debates profícuos na fotografia”. Além de suas conhecidas fotografias, produziu livros, sendo um deles, traduzido do francês para o inglês como “O instante decisivo”, sua obra mais conhecida no meio da fotografia. Sobre o fotógrafo, Sousa ressalta alguns aspectos de sua forma de fotografar:

O olhar fotográfico de Henri Cartier-Bresson é algo vago, sutil, mesmo metafórico, mas ambiciosamente centrado no real. É um olhar que revela a responsabilidade de um fotógrafo consciente em relação à influência que as suas imagens podem adquirir. Na sua essência encontra-se uma brilhante seleção dos locais onde o fotógrafo se posiciona, uma atenção extrema ao enquadramento e à composição, bem como, evidentemente, a concentração em torno do momento da exposição, visando o “instante decisivo” (SOUSA, 2000, p. 90).

A marca mais forte nas imagens de Cartier-Bresson é a composição fotográfica, como podemos ver na figura 3, a busca do instante decisivo, também chamado de momento decisivo. É através dessa característica que ele vai produzir seu trabalho em toda sua carreira como fotógrafo. Para ele, o fotógrafo tinha que ter um preparo, buscar o melhor ângulo, composição e ter a visão como a de um atirador de elite que puxa o gatilho no momento exato. Cartier-Bresson defendia que o fotógrafo não podia encarar sua câmera como uma “metralhadora”, o que acabaria por gerar uma quantidade de negativos desnecessários. Para

ele, isso também prejudicava o resultado do registro fotográfico, pois era um acúmulo de memória inútil. Importante pensar que naquela época havia, também, as questões de logística em relação aos negativos, pois era limitado o número de poses de cada filme fotográfico. Essa filosofia de trabalho levaria a uma economia de poses e, ao mesmo tempo, à busca de um trabalho mais preciso, o qual nos parece, inicialmente, ser um motivo de sua rigidez. Além disso, outro motivo, que pode parecer óbvio, mas não é, era a sua relação com o tempo. Cartier-Bresson se preocupava profundamente com essa questão, pois se o fotógrafo não estivesse atento, preparado, poderia deixar escapar, ou mesmo perder, uma cena importante.

O fotógrafo deve se assegurar, ainda na presença da cena que está se desenrolando, de que não deixou nenhuma lacuna, de que deu verdadeiramente expressão ao significado da cena em sua totalidade, pois depois será tarde demais. Nunca poderá repetir a cena para voltar a fotografá-la. (CARTIER-BRESSON, Henri, S/D).

Figura 3 – Fotografado em Nápoles, Itália (1960) - Henri Cartier-Bresson



Fonte: <https://brokencolumns.wordpress.com/tag/henri-cartier-bresson/>

Além dessas questões práticas, mas não menos importantes, há outras características de Cartier-Bresson que fazem parte de seu modo de fotografar. Destacamos aqui a sua preocupação com a composição, as formas, que, somadas ao momento decisivo, irão permear toda a sua obra. Assim, ele afirmava:

Para que uma fotografia transmita o seu assunto com toda a sua intensidade deve-se estabelecer uma rigorosa relação de forma. A fotografia implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar e focar o assunto particular dentro da massa da realidade: o que a câmara faz é simplesmente registrar em filme as decisões tomadas pelo olho. Observamos e percebemos uma fotografia assim como uma pintura, em sua totalidade e de um só olhar. Na fotografia, a composição é consequência de uma coalizão simultânea, a composição como se ela fosse um pensamento posterior superimposto ao material básico tomado por assunto, pois é impossível separar conteúdo e forma. A composição deve conter a sua própria inevitabilidade. (CARTIER-BRESSON, s.d.).

Dessa maneira, o fotógrafo tende a descrever uma fotografia que é a construção de uma forma, na qual dá-se a ver um determinado ritmo e um determinado acontecimento que ele chama de inevitabilidade, que em certa forma, pode se opor ao comum, ao rotineiro, aquele acontecimento fotográfico que faz com que a foto dê sentido ao acontecido. Por isso, e para construir essas imagens técnicas, para Cartier-Bresson, o fotógrafo além de atento, tinha que ter paciência, esperar o momento certo de apertar o botão câmara, buscando aquele momento único, como na figura 4. Junto com a preocupação da composição, tempo, número de poses, essa paciência de espreitar a cena fez que ele buscasse o caráter único de imagem, como ele relata:

Às vezes, acontece que o fotógrafo espera, retarda, aguardando que alguma coisa ocorra; às vezes tem a sensação de que ali acha tudo o que faz uma boa foto - menos um único elemento, que parece estar faltando. Mas que elemento? Alguém subitamente penetra no campo de visão do fotógrafo. Ele acompanha o caminhante através da sua objetiva. Espera e espera e finalmente aperta o botão e sai com a sensação (embora não saiba bem porquê) de que realmente conseguiu obter alguma coisa boa. Esta sensação tira uma cópia desta foto, traça sobre ela as figuras geométricas que surgem durante a análise, e vai observar que, se a câmara disparou no momento decisivo, o fotógrafo fixou instintivamente uma composição geométrica sem a qual a fotografia estaria desprovida tanto de forma como de vida. (CARTIER-BRESSON s.d.).

Figura 4 – Fotografia Behind the Gare Saint-Lazare (1932) - Henri Cartier-Bresson



Fonte: <http://www.photographydealers.com/artists/henri-cartier-bresson/>

Para Lissovsky (2008), Cartier-Bresson tinha determinadas características que o fizeram ser representante da fotografia moderna. Uma delas era o seu modo de espera, o que ele nomeia de latitude de espera, a qual pode ser larga ou estreita. Quando a latitude é larga, o instante instala-se confortavelmente. Quando é estreita, ele aparece comprimido, espremido, incontido em si mesmo (LISSOVSKY, 2008,p.73). Para o autor, Cartier-Bresson se encaixava na categoria “estreita”, tinha por concepção que não se podia esperar muito, somente o tempo necessário para enquadrar e perceber o momento para a captação. Aqui mostramos novamente a preocupação do fotógrafo com o tempo, de encontrar o instante singular:

O “decisivo” em Cartier-Bresson diz menos respeito a um momento da evolução das formas no tempo, mas a implicação de uma escolha no ato fotográfico: é a própria facilidade de fotografar que a torna extremamente difícil, pois é preciso escolher. Não se pode fotografar como se estivesse atirando num bando de gansos, não dá”. O fugidio só pode ser capturado, ao modo dos surrealistas, em um instante singular. Não há uma segunda chance. (LISSOVSKY, 2008,p.77).

É dentro desta perspectiva que pensamos a fotografia como uma construção própria da Magnum, isto é, uma fotograficidade, conforme Soulages (2010), ou um fotográfico, conforme nossa pesquisa, que dá a ver um momento decisivo como um acontecimento fotográfico que dá sentidos ao acontecimento fotografado e que é construído com a espera, como seu enunciado mais central. É também uma enunciação sobre o fotógrafo e a técnica



como modos de ver o mundo de forma simétrica e precisa. A pesquisa percebe a agência e suas produções fotográficas como forte referência mundial em relação à fotografia, e que, aos passar dos anos, continua oxigenando seus registros fotográficos, se adaptando ao mercado e às novas estéticas fotográficas. Nessas produções atuais, acreditamos que há uma virtualidade, o fotográfico que se atualiza nos materiais da agência, e neste estudo, especificamente, em seus audiovisuais. Neste momento adentramos aos ensaios a fim de elucidar mais o *Magnum in Motion*.

### 4.3 O MAGNUM IN MOTION

A Magnum, acompanhando o movimento das novas mídias, em 2004, criou o *Magnum in Motion*, sediado nos EUA. Em Nova York, localiza-se o estúdio multimídia da agência, onde é feito tudo o que diz respeito à montagem, edição e finalização dos ensaios. Conforme o *Magnum in Motion*, o *site* reúne narrativas visuais para plataformas *on-line* e *off-line*, incluindo apresentações em museus, festivais e *workshops*. Esses ensaios não são comercializados, o usuário pode acessar o *site*, visualizar os ensaios, sem custo, sem necessidade de se cadastrar, assistindo aos audiovisuais. Trata-se de um espaço na *Web*, onde alguns registros fotográficos e coletâneas da agência foram transformados em objetos multimídia.

O *Magnum in Motion* é uma experiência audiovisual da Agência Magnum, que tendo a fotografia no centro, explora outras técnicas de montagem que não são frequentes na fotografia e que parecem enunciar outros sentidos para ela, como narração, música, legenda e vídeo, questões que, de alguma forma, podiam ser vistas em potência nos mundos fotográficos da Magnum caracterizados pela proximidade e o instante decisivo. Trata-se de um projeto autoral paralelo às demais atividades da agência, não tendo cunho comercial. Sendo assim, o *In Motion* tem seu próprio *site*<sup>30</sup>. O acesso a seus audiovisuais se dá somente na *Web* e em mostras fotográficas em museus, festivais, galerias. Os outros campos de atuação da agência, assim como, seus produtos, sua história, portfólio do *staff* e seu funcionamento são apresentados no seu *site*<sup>31</sup>. Entre seus produtos, a agência disponibiliza fotografias jornalísticas para venda a meios de comunicação e ao público em geral, também, livros de fotógrafos da agência. Além disso, no *site*, encontram-se informações sobre as

---

<sup>30</sup> <http://inmotion.magnumphotos.com>

<sup>31</sup> <http://www.magnumphotos.com>

exposições por ela realizadas em diversas partes do mundo. A agência se apresenta no *site Magnum in Motion* como um estúdio digital multimídia<sup>32</sup>.

O *site* reúne ensaios fotográficos interativos, *podcasts* e outros formatos de mídia digital, que se utilizam dos arquivos dos fotógrafos da Magnum. Os ensaios apresentam coberturas jornalísticas de variados temas como: guerra, pobreza, desenvolvimento humano e identidade artística. Os ensaios são apresentados para o público em festivais, museus e galerias.

O *Magnum in Motion* começou a ser desenvolvido em 2004 por Claudine Boeglin, jornalista e diretora criativa (ex-editora-chefe da revista *Colors* e do *Le Monde.fr*, fundadora da *Vagabonds Come Dandy*, que atualmente se chama *Vagabonds Dandy*<sup>33</sup>) e Bjarke Myrthu (premiado jornalista, escritor e educador), com estreita colaboração do diretor da Magnum New York, na época, Mark Lubell. O *Magnum in Motion* é produzido por uma equipe de editores de vídeo e de som, músicos, artistas plásticos e jornalistas.

No *site* do In Motion, há um banco de dados com mais de cem ensaios registrados pelos fotógrafos da agência, estando disponíveis para visualização gratuita. Tais audiovisuais apresentam diversas abordagens que vão de ensaios sobre um determinado assunto, até coletâneas de trabalhos de um fotógrafo específico ou de diversos fotógrafos. O acervo do In Motion é composto de fotografias analógicas digitalizadas e digitais. Os audiovisuais contêm *takes* de vídeos e sonoplastia, alguns com captação do som ambiente, outros com trilha sonora, entrevistas e relatos do próprio fotógrafo. Outra característica desses audiovisuais, são os recursos gráficos, como legendas, títulos e pequenos textos explicativos.

O *site* Magnum in Motion está desatualizado e as últimas postagens são de 2012. Como já explicado na introdução, após tentativas de contato com a *Magnum in Motion*, foi enviado um *e-mail* à agência para saber qual era a situação do *site*. Matthew Murphy respondeu que o departamento *Magnum in Motion* havia sido fechado. Os fotógrafos da agência tem desenvolvido seus projetos multimídia por conta própria. Após a resposta, foi enviado novo *e-mail*, com outros questionamentos, mas não houve mais retorno da agência.

A montagem de imagens e som são muito importantes nesta construção audiovisual que é o *Magnum in Motion*, pois é através da ordem das imagens, o ritmo, a troca e

---

<sup>32</sup> Founded in New York, in 2004, *Magnum in Motion* is the multimedia digital studio of Magnum Photos. In Motion assembles visual narratives for online and offline platforms, including screenings in museums, festivals, and workshops. (<http://inmotion.magnumphotos.com> visitado em 25/11/2015)

<sup>33</sup> *Vagabonds Dandy* – É uma empresa de design digital, produção de conteúdo que desenvolve projetos para editoriais e de marketing. (<http://dandyvagabonds.com/>) visitado em 06/08/2015

substituição das fotografias que vão dar significados aos ensaios e ao universo do audiovisual fotográfico da Magnum. Essa montagem, que é principalmente a montagem temporal, referida anteriormente com Manovich, é também explicada por Aumont:

A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos, visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração (AUMONT et al, 195, p.62).

É esse sincronismo de imagens que vai desencadear a percepção do espectador do audiovisual. Para Eisenstein (2002), a montagem é fundamental para essa tarefa, é ela que vai dar sentido, ritmo, para determinada criação do autor. Ou seja, no nosso estudo, a cada imagem combinada com som, seja música ou ruído, ou texto, ou fala, que propiciará ao espectador experimentar a seu modo o audiovisual. E para que isso aconteça de forma harmônica, Eisenstein afirma que a montagem ajuda na solução deste resultado:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com a “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativa (EISENSTEIN, 1990, p.29).

Na montagem, inclui-se o som, que tem a função de legendar os audiovisuais, trabalhar o imaginário, situando o usuário através de ruídos, músicas, entrevistas e áudios em *off*. O som nesse tipo de audiovisual, além das funções citadas acima, também dá ritmo à montagem, é através dele que os ensaios contextualizam e transportam o usuário para o interior do registro fotográfico.

Nesta conexão do som e imagem, a montagem em si, essa sincronização dessas duas técnicas sobrepostas, vão trazer ao audiovisual uma riqueza de informações. Pois, se assistirmos somente às imagens, como *slides* fotográficos, vamos ter um tipo de percepção. Agora, se incluirmos o som, a imagem tomará outro rumo, outra compreensão, ou mesmo veremos essa sequência de imagens em outro contexto, o que Chion (2008) chama de valor acrescentado.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre naturalmente daquilo que vemos e que está contida apenas na imagem (CHION, 2008, p.12).

Dentro desse conceito de valor acrescentado, Chion (2008) conceitua duas características do cinema, a do vococentrismo e do verbocentrismo, que se destaca pela voz e a evidencia em relação a outros sons. Em nossa pesquisa, a presença da voz humana, a fala, é bem relevante, por isso é importante salientar que isso pode auxiliar a despertar um interesse maior ou dar outros sentidos às imagens. Segundo o autor, isso se dá pelo fato de as pessoas darem, obviamente, muita importância no seu dia a dia à voz, ou seja, por mais que tenhamos outros sons, são as falas que vão a priori se salientar, para depois outros sons ou ruídos virem a chamar a sua atenção ou interessar. Chion é mais enfático:

Ora, o valor acrescentado do texto sobre a imagem vai muito para além de uma opinião colada sobre uma visão (isto seria fácil de contestar), e é a própria estruturação da visão que ele implica, enquadrando a de uma forma rigorosa. (CHION, 2008, p.14)

Além da presença forte de falas, os audiovisuais analisados também possuem música, entre outros sons. Em relação à música, Chion (2008) vai afirmar que ela possui dois efeitos, o empático e anempático. O empático se relaciona com a cena, o ritmo, dialoga harmoniosamente com o audiovisual. Devido a códigos culturais já dados e construídos no cinema que a associamos a aventuras, romances, ações, etc. A anempática não tem uma relação direta com a imagem, tem o efeito de indiferença, mas tem a mesma função da fala, apesar não ter a sincronia com o ritmo ou tom da imagem exibida. E incluindo ao valor acrescentado, temos os ruídos anempáticos que podem ser barulho de água, ventilador, por exemplo, os quais, junto à música ou como uma continuação da música, dá contexto à cena apresentada.

O som influencia sobre nossa percepção de movimento das imagens, apesar de cada pessoa ter sua forma de absorção e compreensão, pois como afirma Chion (2008), o olho é mais rápido espacialmente e o ouvido temporalmente. E, por o ouvido ter essa característica, é que o som pode tanto ditar o movimento, quanto a velocidade de uma imagem.

A seguir, retornando às imagens, vamos aplicar o *scanning* conceitual, que aqui chamaremos de *scanning* fotográfico, para dar a ver características do fotográfico, incluindo as que marcam as fotografias da agência.

## 5 SCANNING: VAGUEANDO PELAS IMAGENS

As fotos no *Magnum in Motion*, então, são montadas em sobreposições e sequências que as tornam instigantes de serem estudadas já que elas, ao mesmo tempo em que exploram os recursos da *Web* e a interface, dão a ver a construção de mundos fotográficos da Magnum, colocando os elementos potencialmente presentes nas suas fotografias numa construção propriamente audiovisual.

Como o fotográfico se apresenta neste audiovisual? Além da fotografia, onde mais o fotográfico está? Como se constrói sentido através de outras técnicas que estão presentes nos audiovisuais? Este fotográfico que é imbricado e tensionado por outras técnicas motivam esta pesquisa a compreender melhor o que estamos chamando de audiovisual fotográfico da Magnum. É o que tentaremos responder neste capítulo.

Como já foi introduzido anteriormente, usaremos o *scanning* (FLUSSER, 1985) como método para analisar o fotográfico em suas peculiaridades e características, as quais estão presentes nos audiovisuais fotográficos produzidos pela Magnum. O *scanning*, como método, permite analisar as imagens através de uma varredura em sua superfície para que possamos realizar uma leitura das dimensões do plano. Tal exercício deve-se à capacidade de abstração, que Flusser (1985) chama de imaginação. Para ele, a imaginação é “a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas”, a habilidade de fazer e decifrar imagens. Entretanto, segundo o autor, não basta “passar os olhos” na imagem, é preciso voltar a visualizar circularmente, da esquerda para direita e vice versa, repetitivamente, nas diversas partes dessa superfície, esse é um modo que temos de decodificar uma imagem técnica. Tal movimento, o autor chama de “vaguear”, movimento de circular pela superfície da imagem; Flusser conceitua como o modo de escanear as imagens para perceber os detalhes que estão inscritos nessas superfícies e que têm relações uns com os outros, relações circulares, uns dão sentidos aos outros e isso vale para todas as direções. Neste estudo, como dito, a direção vai tanto da esquerda para a direita ou vice-versa, escolhendo alguns elementos da imagem que são chaves na decodificação de sentidos. O *scanning* é um “movimento de varredura para decifrar uma situação” (FLUSSER, 1987, p. 5) O autor explica o método:

Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis (FLUSSER, 1987, p. 7).

Ao visualizar as imagens de forma circular, então, vamos decodificar algumas relações de sentido possíveis estabelecidas na composição do audiovisual fotográfico principalmente aquelas que rodeiam os elementos chave que tornam a fotografia o centro do audiovisual fotográfico no In Motion. Mas o *scanning*, o olhar circular, leva também os materiais empíricos ao confronto com as teorias até aqui desenvolvidas. O *scanning* sobre os materiais do In Motion tentará operar com esse tempo mágico, produzindo essa reversibilidade nas relações dos elementos da imagem para decifrar os sentidos e aquelas teorias que as explicam. Estenderemos, também, o *scanning* a outros tempos da imagem que só se tornam visíveis pelo tempo da magia, por exemplo, o preto e branco presentes na logomarca da Magnum e em tantas outras fotos é um elemento que remete ao tempo dos inícios da fotografia, mas também remete à arte na fotografia e a outros tempos que se tornam presentes pelas relações constitutivas das imagens técnicas e tensionam o tempo atual da imagem em questão. Ao percorrermos a circularidade de uma imagem particular que, por exemplo, está em preto e branco, em certa forma, os sentidos do preto e branco de tantas outras imagens comparecem nessa imagem particular para ajudar a decodificar significados.

A partir da metodologia exposta, pelo vaguear nas imagens técnicas, vamos analisar três pontos principais destacados nesta pesquisa que são a *home* da página *Magnum in Motion* e dois ensaios. Iniciaremos pelo *scanning* da *home* que é parte principal de qualquer página, local em que o usuário realiza suas escolhas. Também incluiremos nesta análise a página de um dos audiovisuais fotográficos escolhidos, já que após a escolha do ensaio pelo usuário na *home*, ele é remetido à outra página, na qual se encontra o ensaio e o botão do player que possibilita a visualização do audiovisual fotográfico. Essa página, assim como a *home*, traz tensionamentos importantes percebidos neste estudo. Assim, realizadas essas análises, vamos avançar e escanear os dois audiovisuais, *Obamania* e *Bongo Fever*, para ver o fotográfico em suas relações com os outros elementos presentes. Os critérios de seleção dos ensaios serão apresentados no capítulo em breve.

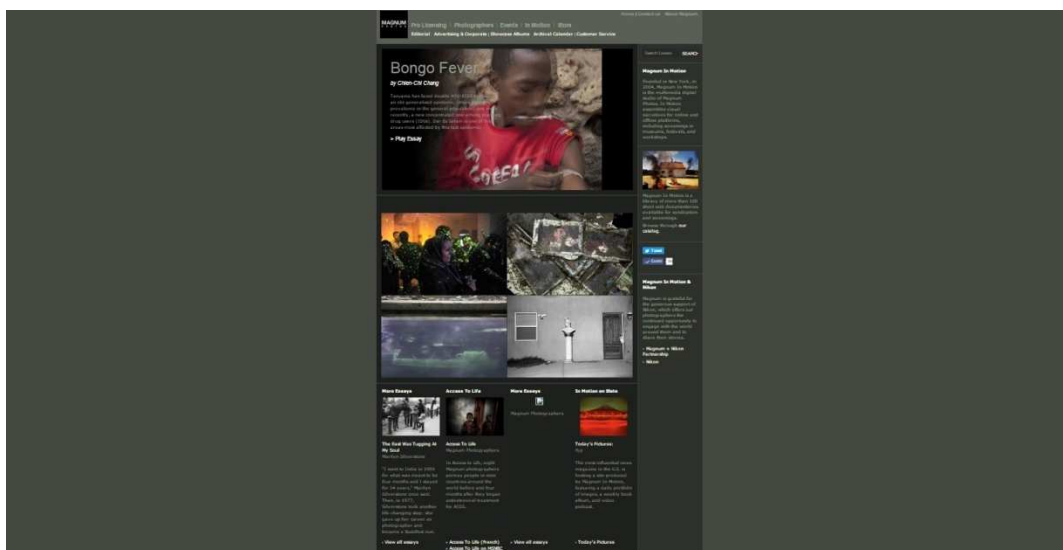
## 5.1 RECONHECENDO A SUPERFÍCIE *MAGNUM IN MOTION*

A *home* de qualquer *site* é uma página decisiva na produção de sentidos e direcionamento da compreensão de todo e qualquer caminho na *Web*. Nesta primeira etapa, vamos escanear os elementos da interface gráfica inicial do *site* da *Magnum in Motion*, um certo território em conflito, e não nos referimos aqui às imagens de guerra próprias da Magnum. Por um lado temos toda a identidade Magnum longamente comentada até aqui: fotos em que a autoria é um elemento essencial dessas imagens técnicas. De outro lado, temos essas imagens inseridas na *Web*: uma imagem técnica que interfaceia as imagens de modo a elas serem copiadas, remixadas, intervindas, levando muito mais a um valor tátil que de exposição (o que é mais próprio da Magnum). Isso significa, conforme Montaño e Kilpp (2013), que as imagens na *Web* são tensionadas e rodeadas de molduras que convidam o usuário a nela intervir, seja por remixagens, compartilhamentos, etc., porque também estariam mediadas por *softwares* que permitem tais intervenções e dão às imagens sentidos de trânsito e conectividade. Diferente das imagens em museus em que estão emolduradas, reforçando uma distância física entre o visitante e a obra, o que impede o tocar e reforça o “ver”. São valores que em certa medida colocam em conflito as imagens produzidas pela Magnum, as quais são vistas e reconhecidas de uma forma geral, mais em livros, exposições em museus e galerias, lugares onde a autoridade da autoralidade é geralmente mais valorizada. Ou seja, os audiovisuais trazem em si essa autoralidade própria da fotografia Magnum e a *Web*, essas molduras próprias de um ambiente em que o valor de autor é relativizado e o valor de cópia e compartilhamento é mais importante. É nesse sentido que vemos uma tensão, ou conflito, claramente expresso na *home*.

Entretanto, essas contradições parecem acontecer parcialmente. Parece-nos que por mais possibilidades que a *Web* proporcione ao usuário de reutilizar, parodiar, copiar e memetizar seus conteúdos, isso não acontece com os ensaios da Magnum totalmente. Para entendermos como esse território de conflito acontece e até onde entram em diálogo o aurático, único e autêntico das obras da Magnum, com o múltiplo e multiplicador da mídia *Web*, teremos que nos aproximar da *home* e realizar esse *scanning*. Começamos pelos elementos que aqui comentaremos, aqueles que são mais praticados na *internet* como as barras de navegação, as ferramentas de busca, o compartilhamento com as redes sociais e os comentários dos usuários, tentando entender que significados eles dão às imagens técnicas construídas pela Magnum.

Estes elementos estão sempre convidando o usuário a se movimentar pelos *links* das páginas. Se ambientes como galerias e exposições levam o observador a uma posição, de certo modo, estática diante da fotografia, por outro, as barras de navegação ao redor das imagens dão sentidos de mobilidade ao usuário e às imagens. Essas barras estão geralmente em espaços “nobres” da página para que o usuário não se sinta perdido e, ao mesmo tempo, não se detenha, ande: o movimento, o trânsito é o modo de observação na *Web* e o lugar do usuário.

Figura 5 – Captura de tela página inicial *Magnum in Motion*



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

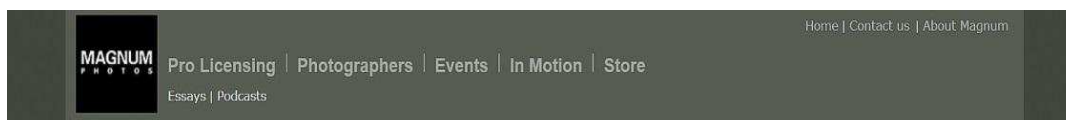
A *home* do *Magnum In Motion* (figura 5) é caracterizada por uma construção em blocos, *hiperlinks* e um *player* onde se pode visualizar o audiovisual em destaque. Na parte superior, há uma barra de navegação com o logotipo da Magnum que leva ao *site* da agência e ao lado cinco *links* – *Pro Licensing*, *Photographers*, *Events*, *In Motion* e *Store*. Todos os links desta barra, exceto “*in Motion*” que direciona ao banco de dados dos audiovisuais, levam o site da agência (Magnum Photos), onde se informa como adquirir as imagens, conhecer o trabalho dos fotógrafos, os eventos e a loja de livros on-line. Conforme Montañó (2012) as barras de navegação situadas na *home*, de maneira geral, são fundamentais para dar sentido ao usuário na *home*. É através delas que a navegação terá um norte, um destino inicial como destaca a autora:



Entre as páginas, a *home* é uma moldura importante para todo o *site*, nela, se apresenta as possibilidades de navegação e se faz principalmente com as barras de navegação que estão presentes nos panoramas web com fortes sentidos de orientar nosso movimento e nos tirar da situação de “perdidos” ou “parados”. Sentir-se em casa no meio do caos é sinônimo de encontrar caminhos para andar. As barras de navegação situam o usuário, sugerindo próximos destinos nos quais fazer cliques (MONTAÑO, 2012, p. 74).

Esses *links* situados nas barras de navegação (figura 6), mas também os que se situam em toda *home*, caracterizam fortemente a *web*, pois são através deles que o usuário também irá realizar suas escolhas dentro do site, tanto para dentro quanto para fora dele. Já na exposição fotográfica mais comum, seja em galerias ou museus, tudo valoriza a posição estática e de contemplação, na *web* tudo aponta para o movimento, para a interação, compartilhamento e inclusive intervenções do próprio usuário. As possibilidades de copiar, colar, recortar e dar outro sentido a imagem ali exposta são próprias do meio e caracterizam a montagem do usuário, nas quais ele escolhe qual será a ordem ou caminho a seguir.

Figura 6 - Captura de tela barra menu superior



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Um dos elementos gráficos que mais chama a atenção pela sua localização e porque está em todas as páginas é o logotipo da Magnum. Logomarcas são imagens que mostram uma identidade, autoria de tudo aquilo que elas estão abrangendo, no caso, a página. O preto e branco, em se tratando de fotografia, rememora o início da técnica, momento no qual não havia cores nesse tipo de imagem. Lembra também a fotografia como expressão artística, já que o preto e branco na fotografia é uma abstração do real. Para Guran (2002), o P&B seria uma representação do essencial.

O processo preto e branco desde logo se coloca como uma representação do essencial. E ao representar uma cena apenas com tons e linhas, a foto em preto e branco se define com um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade, ganhando mais poder de penetração sem ser igual, testemunhando e interpretando a partir de sua própria diferença (GURAN, 2002, p.21).

Podemos pensar, com o autor, que o Preto e Branco na fotografia, coloca-nos na situação de testemunha de uma determinada realidade e que nos convida a uma forma de ver

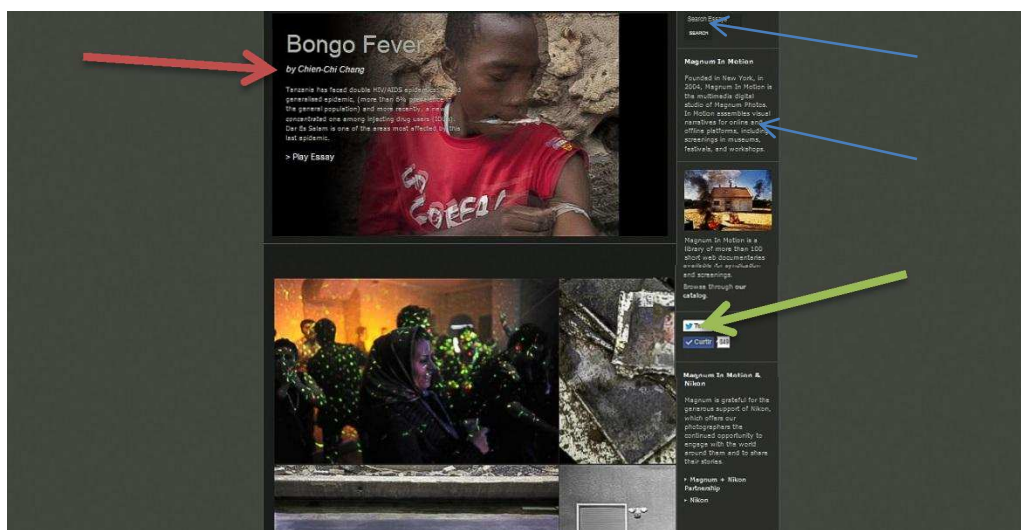
não automática, diferenciada, como se estivéssemos dentro daquela realidade e, nesse sentido, nos tornemos testemunhas. Bucher (2013) também concorda com o fato dessa estética reforçar esse conceito de essencial neste tipo de fotografia.

A retirada de cores de uma imagem permite que o observador perceba as partes essenciais daquela imagem – as texturas, tonalidades, formas e composição. – tudo sem que a atenção seja dispersada pelas cores. Há um elo intrínseco entre o observador e uma fotografia em preto e branco que não existe nos ramos da fotografia colorida (BUCHER, 2013, p.23).

Silveira (2005, p. 153) destaca aspectos do preto e branco na fotografia, quando afirma que “as imagens fotográficas nessas cores também nos despertam as mais diversas sensações, que vão desde a evidência da estrutura ou do “esqueleto” das imagens, até a liberdade de cromatizá-las através da imaginação”.

Pelo dito, podemos pensar os mundos fotográficos da Magnum como atravessados pelos conceitos de preto e branco, isto é: são mundos que referem fortemente a técnica e suas origens, que dão valor ao caráter artesanal e à autoralidade da foto. Tal autoralidade se dá por um modo de ver uma realidade mais de dentro, enunciando tanto o fotógrafo quanto o observador como testemunhas e ao, mesmo tempo, destacando que essa realidade é dramática e tem contrastes. É possível que seja essa construção de sentidos uma das questões que levem os usuários a se relacionarem com as imagens dessa página de um modo diferente. Ou seja, não são audiovisuais em que o usuário intervém e ressignifica, como em outros tipos inseridos na *Web*, há uma espécie de respeito ao trabalho realizado pela agência.

Figura 7 - Captura página inicial *Magnum in Motion* (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Continuando com o scanning da *home*, abaixo do cabeçalho, aparece uma grande imagem (figura 7) com uma pequena descrição sobreposta, que em um parágrafo curto informa ao usuário sobre o conteúdo do ensaio. Embaixo de tal texto, há o *link* que leva para o *player* de visualização do audiovisual. Ao lado da imagem que leva ao *player*, há uma coluna de blocos, o superior é um buscador do banco de dados do *site*. Para compreender melhor essas descrições e as lógicas de montagens das páginas na *Web*, é importante entender a natureza dessa montagem. Para Montano (2012), a página *Web* privilegia a montagem espacial, os vídeos dentro das páginas privilegiam a montagem temporal e os *links*, a montagem do usuário.

Ainda na figura 7, está a ferramenta de busca que dá sentidos de arquivo ou banco de dados aos ensaios, que poderiam ser acessados por essa ferramenta, a busca é realizada por palavras. Há um bloco com outro texto, o qual relata sucintamente dados sobre o *In Motion*, como ano de criação e, no bloco subsequente é explicado de modo mais aprofundado o que é, de fato, este trabalho multimídia.

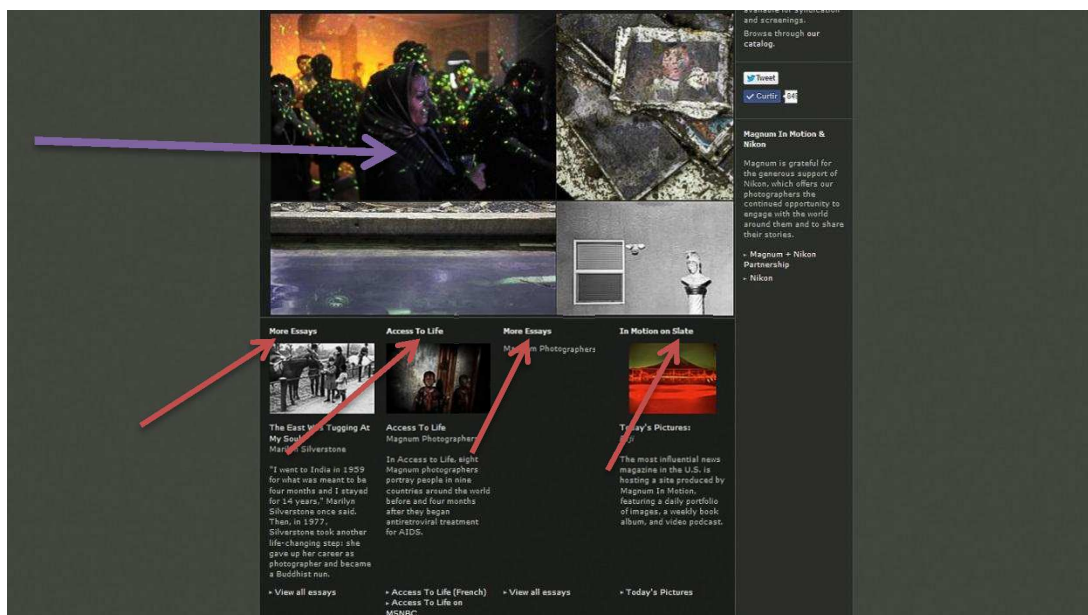
Fundada em Nova York, em 2004, *Magnum in Motion* é o estúdio multimídia digital da Magnum Photos. *In Motion* são narrativas visuais para plataformas on-line e off-line, incluindo exposições em museus, festivais e workshops (<http://inmotion.magnumphotos.com/> - visitado em 22/02/2016).

O bloco seguinte leva a dois botões que permitem compartilhar a página do *Magnum In Motion* com os “seguidores” do usuário no *Twitter* e “curtir” do *Facebook* (figura 7), práticas que também se tornaram comuns e hegemônicas em relação ao conteúdo *Web*. Se, por um lado, então, a Magnum destaca suas práticas mais autorais e seus modos de ver o mundo, por outro, adota as ações comuns ao se relacionar com o meio *Web*. Essa forma de enunciar o *Magnum In Motion* e a própria Magnum como extensões para as redes sociais, de modo geral, são também práticas já consagradas no meio. O botão do *Twitter* compartilha no perfil do usuário, caso cadastrado, e convida a seguir o perfil da Magnum nessa rede social. Já no *Facebook*, o usuário é reconhecido como mais um “curtidor” da página, mas não direciona à página da agência. Ao se pensar na mobilidade da internet que está sempre nos convidando a navegar, o botão do *Twitter* direciona o usuário a sair da página (figura 8), com o do *Facebook*, ele permanece, somente é mostrado que ele, desde então, acompanha essa rede social.

Figura 8 - Captura de tela *pop up* do Twitter

Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na figura 9, no final da coluna, há um texto sobre a parceria com a fabricante de equipamentos fotográficos, Nikon, e um *link* de acesso ao *site* dessa empresa parceira. Aqui, também, temos práticas da *Web*, porém de cunho comercial, pois o *link* da Nikon, direciona à página da empresa, no qual pode se conhecer mais sobre a Nikon e seus equipamentos fotográficos. A *Web* mostra-se, desta forma, um meio em que diversos assuntos são abordados, mas não há fronteiras ou delimitações entre o conteúdo e o comercial. Onde há um texto jornalístico, por exemplo, também há publicidade lado a lado.

Figura 9 - Captura de tela página inicial *Magnum in Motion* (3)

Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Ainda na *home*, à esquerda da coluna anteriormente citada, e abaixo da imagem que convida o usuário a acessar o ensaio em destaque, estão quatro imagens, marcadas pela seta roxa (figura 9), cada uma representando um ensaio, sendo que, quando passa-se o cursor sobre, abrem-se um *link* e um pequeno texto. Apesar de levarem ao ensaio, mais parecem fotografias estáticas do que audiovisuais, se o usuário não faz o movimento com o cursor por cima, pode-se não perceber que é um *link* para um vídeo. O fotográfico, aqui, dá aos vídeos sentidos de galerias com fotos lado a lado, remetendo ainda ao modelo da fotografia estática em um museu, por exemplo, e destacando a fotografia como centro de todos os elementos das páginas e das práticas da cooperativa.

A seguir, há mais quatro blocos, da esquerda para direita destacados pelas setas vermelhas: *More Essays*, *Acess to life* (que são oito audiovisuais em parceria com a *GlobalFound*, que realiza um trabalho de ajuda humanitária em diversos países pobres no mundo). Mais a diante, veremos mais sobre essa parceria.

Seguindo, há o *link Magnum Photographers*, que leva aos *podcasts*, (vídeos e também aos ensaios). Através desse *link*, *podcasts*, o usuário é direcionado para um espaço de interação com os audiovisuais da Magnum, no qual podiam compartilhar os ensaios na *Web*. Porém como os ensaios foram retirados, os seus *links*, atualmente, redirecionam para a página oficial da Magnum, não mais ao banco de dados. Mas, nos que ainda estão ativados, como o *podcast*, vemos um local para o usuário conhecer mais sobre os audiovisuais, realizar *download* de alguns ensaios, comentar e compartilhar. Nesse sentido os próprios ensaios se enunciam, como qualquer imagem *Web*, como transportável, ubíquo, reproduzível.

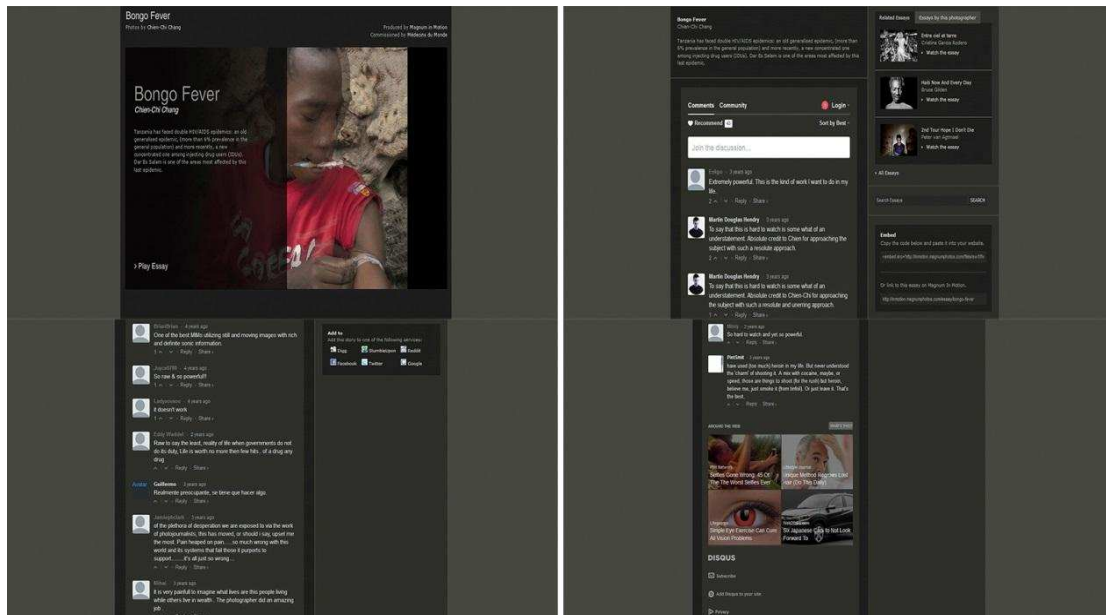
O último bloco da sequência é o *In Motion in Slate*, que leva ao site da revista eletrônica estadunidense *Slate*. Nesta revista, atualmente, a agência publica no seu *blog* *Behold* ensaios fotográficos de diversos profissionais da Magnum. Anteriormente, eles tinham uma parceria, com um *link* na capa do *Magnum in Motion*, que se chamava *Today's Picture*, no qual a Magnum fornecia uma imagem diária para a revista publicar em seu *site*. Na base da plataforma do *site* há mais quatro *links* que são: *View all essays*, que direciona, também, a todos os ensaios; depois vem o *link Access To Life (French)*, uma versão em francês destes ensaios, *Acess do Life on MSNBC*, que leva para o *site* da *NBC*, um *site* de notícias, com o qual a Magnum tem uma parceria e publica suas imagens esporadicamente. *View All Essays* e *Today's Picture*, sendo que esse último também direciona ao *site* da *Slate.com*. Aqui o fotográfico da Magnum aparece se expandindo na *Web*, em relação à mobilidade, tanto como trabalho em parceria com uma ONG, como também com empresas jornalísticas. O usuário

acaba por conhecer onde a Magnum atua na prática, reconhecendo outras parcerias da empresa. Essas relações nos parecem fortalecer os sentidos que a agência cria para si própria, relacionados ao jornalismo, ao drama e a ações humanitárias, fortes marcas identitárias da Magnum.

A *Global Fund* é uma ONG que combate a Aids, Tuberculose e Malária. Dá apoio no tratamento com as drogas antirretrovirais para 2,5 milhões de pessoas em todo o mundo. A *Global Fund* é uma parceria público-privada global dedicada a captar e distribuir recursos adicionais para a prevenção e tratamento de HIV / AIDS, tuberculose e malária. Essa parceria entre governos, sociedade civil, setor privado e comunidades afetadas representa uma nova abordagem para o financiamento da saúde internacional.

Para esta parceria com a Magnum, foram destacados oito fotógrafos da agência para registrar o trabalho da *Global Fund* em 9 países: Peru, Haiti, Mali, Ruanda, Zambia, Africa do Sul, India, Rússia e Vietnan. São os fotógrafos: Paolo Pellegrin, Alex Majoli, Larry Towell, Jim Goldberg, Gilles Peress, Jonas Bendiksen, Steve McCurry e Ely Reed. Esse tipo de parceria exemplifica as características identitárias na Magnum: a construção de uma fotografia humanista na qual os observadores (fotógrafo e usuário, neste caso) se colocam dentro da realidade, são suas testemunhas. Esse trabalho tem uma parceria com o *site* da NBC que é uma empresa de comunicação proprietária de TV de entretenimento, portais de notícias. No portal de notícias (<http://www.nbcnews.com/id/3032619/vp/25501523#25501523>), os ensaios também podem ser vistos, assim como uma pequena reportagem sobre a exposição desse trabalho realizado nos Estados Unidos. Dessa forma, podemos perceber por onde circula e se direciona, através destes *links* e parcerias, a construção de fotografia fotojornalística e humanista da Magnum.

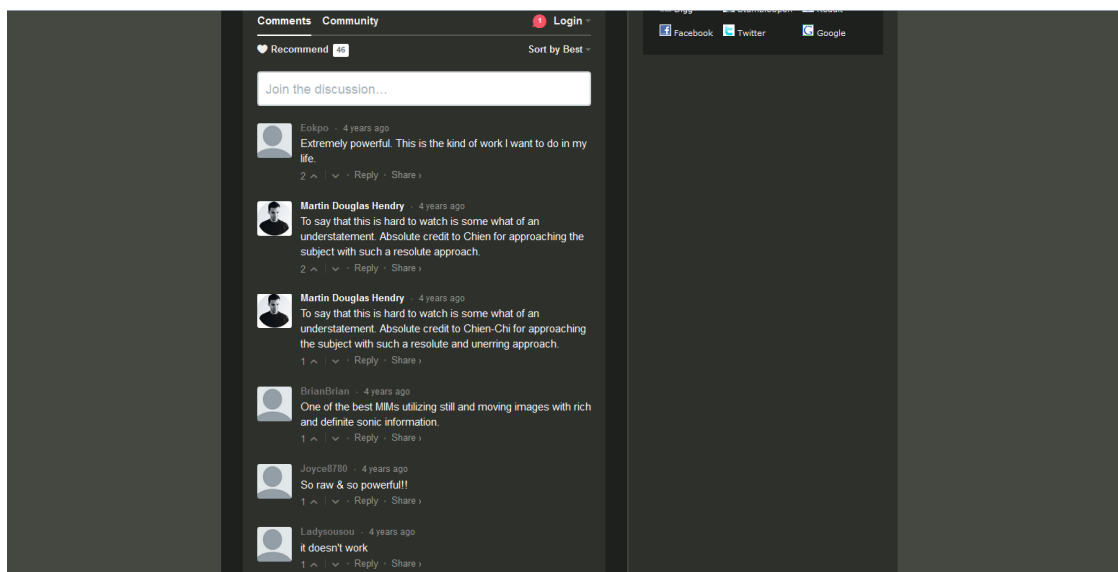
Figura 10 – Montagem captura de tela - Página do player ensaio *Bongo Fever*



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Voltando ao ensaio que está na *home*, podemos ver que há uma imagem com um *link*, no botão está escrito “*play essay*”, ao clicar abre-se uma nova página (figura 10), onde fica o *player* do audiovisual que roda em *Flash*. Sobreposto à imagem do player há um pequeno texto com o título, nome do fotógrafo e uma breve explicação do ensaio registrado, o que também aparece abaixo do *player*.

Figura 11- Captura de tela comentários do player *Bongo Fever*



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Embaixo do texto repetido, há um espaço para comentários e interações sobre o ensaio, sendo necessário se cadastrar para realizar depoimento do usuário. Esse tipo de interação apresentado é também uma prática frequente na *Web* e introduz, de alguma forma, o usuário na obra, ou pelo menos, na imagem técnica que é a interface. Os usuários, nos comentários (figura 11) reforçam o trabalho, neste caso, através de elogios e análises sobre o ensaio apresentado. Neste momento, percebemos o usuário como parte desta construção realizada pela Magnum, opinando e dando seu ponto de vista, o que seria diferente se esse ensaio fosse apresentado em um meio impresso. Porém, aqui, aparentemente há essa interação usuário-Magnum, pois não sabemos se há filtros, se é instantâneo e direto. A interação entre usuário e a agência poderia até ocorrer de outras formas, como *e-mail*, outra prática recorrente na *Web*.

Apesar de haver alguns *links* que podem dispersar o usuário, isso vai aparecer bem abaixo na imagem, sendo que o que realmente chama a atenção é a fotografia do usuário de drogas da capa desta página. Ou seja, apesar de ser um audiovisual, os traços do fotográficos são marcantes, assim como a moldura no entorno do player, algo muito usado em fotografias impressas.

Ao lado da coluna de comentários, há um bloco em que aparecem algumas opções de ensaios de outros autores e em uma aba lateral de outros registros do mesmo fotógrafo do ensaio do *player*. A mobilidade aqui aparece, não para fora do *site*, mas para o seu próprio interior, já que o usuário, escolhendo um diferente ensaio do mesmo fotógrafo ou de outro, se mantém dentro da página da *Magnum in Motion*.

Abaixo dessas opções, apresenta-se uma caixa de busca dos ensaios, e em seguida, duas possibilidades de *links*: uma para enviar por *e-mail* e a outra para colocar em *websites* este audiovisual. Essas ações também podem ser consideradas como práticas de compartilhamento que são montadas pelo usuário, pois ele escolhe a quem irá enviar o *link* ou onde disponibilizará o ensaio na *Web*. Na subsequência desse bloco, há ícones, que possibilitam mais compartilhamentos do ensaio em alguns *sites* e redes sociais: *Digg*, *StumbleUpon*, *Reddit*, *Facebook*, *Twitter* e *Google*. Operacionalmente, essa forma de compartilhamento dos ensaios dissemina na rede a informação, tanto do conteúdo do audiovisual, assim como a divulgação do *Magnum in Motion*, por consequência gera novas visitas ao *site*, enunciativamente dizem que os vídeos são ubíquos e estão ao mesmo tempo em muitos espaços, sendo compartilhados por muitos usuários. Esse movimento gera uma mobilidade do usuário que sai da página e vai para uma rede social compartilhar o ensaio,



atraindo um novo usuário para dentro da página, através do *link* compartilhado. Montañó (2012) fala sobre os compartilhamentos de vídeos:

As plataformas de compartilhamento de vídeo podem ser pensadas como espaços moldados pelo audiovisual de interface, um ambiente desenhado para que os diversos fluxos interajam e onde o audiovisual se atualiza numa reclamação constante de intervenção. (MONTAÑO, 2012, pág. 66).

Nesse caso, a nítida “reclamação constante de intervenção” está no compartilhamento e nos comentários, não tanto num “ambiente desenhado” para a navegação e exploração de novos conteúdos ou novas apropriações como pode acontecer com outros vídeos. Isso gera um fluxo tanto para fora das páginas, como para dentro, disseminando conteúdos, seja através dos próprios *links*, ou mesmo através de *e-mails*, práticas constantes dos usuários da internet.

Neste ponto do texto, faz-se relevante conceituar o que é um ensaio. O que caracteriza um ensaio fotográfico, o que se pode considerar como ensaio? A partir desse conceito entender-se-á melhor o que esses “ensaios” da Magnum querem nos comunicar. Para tanto, trazemos a definição de ensaio para Fiuza e Parente.

É através do ensaio que o fotógrafo pode expressar com mais intensidade sua visão sobre determinado tema, e é importante que se sinta a singularidade que a presença do ponto de vista do autor permite ao trabalho. Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho (tendo assim mais efeito que a simples exposição de tudo que se pode revelar a respeito do assunto em questão) e sobre a apresentação que seja mais eficiente para tocar o outro, seu apreciador (FIUZA E PARENTE, 2008, p. 171).

Assim, podemos ter no ensaio um trabalho de imersão em determinado assunto, a fim de que ele seja mais detalhado e mostre as singularidades de cada registro. É como contar uma história escrita, porém com imagens, e muitas, pois é a partir dessa quantidade, óbvio não abrindo mão da qualidade, que se vai editar, escolher as que melhor vão contar essa história. Assim como um livro que passa na mão de um editor para a revisão de uma obra literária.

Figura 12 - Captura de tela player *Bongo Fever*

Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com>

O *player* (figura 12) tem um funcionamento padrão, como canais de vídeo Youtube e Vímeo. Há um botão (*fullscreen mode*) que possibilita que a tela seja expandida, assim como há botões de *play*, *pause* e a possibilidade através do *mouse* de controlar o ensaio. Com o cursor em cima da linha, a pode-se retornar e avançar o vídeo. E, ao lado esquerdo, aparece o tempo total do vídeo e o tempo percorrido pelo *player*. Também existe um ícone, através do qual se controla o volume do som. Neste momento, verificamos o fotográfico na apresentação do ensaio, há uma moldura em torno do *player* uma espécie de *passé-partout*, moldura de papel muito utilizada no entorno das fotografias em exposições fotográficas.

## 5.2 OS ENSAIOS *MAGNUM IN MOTION*

Ao longo do processo de pesquisa, foi realizada uma *flaneurie*<sup>34</sup> pela biblioteca dos audiovisuais da Magnum, a fim de adquirir familiaridade com o material empírico e realizar uma pesquisa exploratória para finalmente definir quais ensaios seriam escaneados e nos dariam uma ideia do conjunto das práticas da *Magnum In Motion*. Foi visitado todo o banco de ensaios, cerca de 120, no total, sendo que alguns estavam desativados. São 30 páginas, cada página da biblioteca possui seis ensaios, dos quais foram observados três por página.

Num primeiro momento, a pesquisa demandou vagar pelos ensaios a fim de perceber o fotográfico e onde ele era mais intensamente mostrado. Essa observação leva a

<sup>34</sup> Flaneurie. Termo inspirado em Walter Benjamin que ilustra a figura que circula, passeia, coleciona paisagens, aqui nesta pesquisa, é feito o mesmo com imagens e audiovisuais.

compreender como o audiovisual fotográfico é construído pela Magnum. A partir desse movimento, iniciamos as primeiras percepções sobre os ensaios e como eles eram construídos como imagem e as técnicas imbricadas nesses audiovisuais fotográficos, lembrando que eles estão inseridos na interface *Web* e, portanto, os sentidos anteriormente comentados estão sendo sempre sobrepostos aos dos ensaios.

Nesse passeio exploratório, houve a necessidade de se criar uma categorização, uma maneira de organizar a pesquisa. A forma inicial foi de agrupar os ensaios pelos temas mais recorrentes. Dessa maneira, em um segundo momento, formulamos o quadro abaixo.

<b>Tragédias</b>	Terremotos, Furacões, Maremotos, etc. ( <i>Tsunami StreetWalk, Chernobyl, Haiti Now and Every Day</i> )
<b>Conflitos</b>	Guerras, conflitos étnicos, levantes, revoluções, etc. ( <i>Theather of War, The Uprising, The Korean War</i> )
<b>Coletânea de autor</b>	Um apanhado de imagens de um mesmo autor contando em imagens sua trajetória, alguns como <i>in memorian</i> . (Eve Arnold, <i>A Short Interview</i> )
<b>Coletânea coletiva</b>	Apanhado de imagens sobre um mesmo tema, porém constituído de vários autores ( <i>Your Magnum Edit, World Water Day, Inge Morath Award</i> )
<b>Ensaio autorais</b>	Trabalhos autorais desenvolvidos pelos fotógrafos da agência, inicialmente sem fins comerciais ( <i>Las Vegas &amp; Reno, Children Of The Lotus, The Shipping Forecast</i> )
<b>Documentários</b>	Trabalho de imersão em temas encomendados ou em parceria com empresas, instituições e ONGs (Ensaio da <i>Acess to Life, Bongo Fever</i> ).
<b>Coberturas jornalísticas em geral</b>	Celebridades, eventos políticos, fotorreportagens. ( <i>Rumble in the Jungle, James Dean, Obamania</i> )

Embora a diversidade de conteúdo revele algumas questões sobre a identidade *Magnum In Motion*, não pareceu o critério mais produtivo para ajudar a pensar o audiovisual fotográfico na *Web*, já que o estudo não se propunha a entender temas ou tipos de pautas jornalísticas. Por isso, no terceiro momento, buscamos outras formas de agrupar os ensaios

para pensá-los também desde outras perspectivas: então tentamos observar o fotográfico, procedimentos técnicos e de montagem que caracterizavam os grupos de vídeos. E dentre os ensaios visualizados na primeira etapa, escolhemos estes quatro títulos que representam cada um dentro das categorias propostas abaixo. Dessa forma, foi pensado em se separar os ensaios por suas técnicas imbricadas nos audiovisuais, dentro dessa nova categorização chegamos aos títulos e técnicas mais recorrentes, sendo as técnicas: *slides* fotográficos com áudio e os multimídias, que envolvem diversas técnicas em uma mesma produção. Nesse ponto da pesquisa, elegemos quatro ensaios como mostra o quadro abaixo.

<b>Ensaio</b>	<b>Técnicas inclusas</b>	<b>Título</b>
<b>1</b>	<i>Slides</i> fotográficos com música	<i>Tsunami Streetwalk</i>
<b>2</b>	<i>Slides</i> fotográficos e áudio <i>off</i>	<i>Obamania</i>
<b>3</b>	<i>Slides</i> fotográficos com música, áudio <i>off</i> e som ambiente	<i>Tour de France</i>
<b>4</b>	Multimídias (fotografia, vídeo, áudio <i>off</i> e som ambiente)	<i>Bongo Fever</i>

Finalmente, escolhemos dois audiovisuais, o *Obamania* e o *Bongo Fever*, os quais consideramos que contemplem todos os outros. A escolha desses dois documentários se deu a partir dos seus tipos de montagens, uma mais simples na qual mostra imagens fotográficas com áudio, que abrange as três categorias listadas, que é basicamente som e imagem. E a segunda, mais complexa, que agrupa todas as técnicas encontradas nos audiovisuais da Magnum. Acreditamos que assim possamos de uma forma resumida, ao mesmo tempo, tentar abranger tecnicamente os ensaios que serão scaneados.

### 5.3 A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM TÉCNICA DA MULTIDÃO: OBAMANIA

O audiovisual foi produzido por Judith Quax da *Magnum in Motion* com as imagens registradas em 20 de janeiro de 2009, pelo fotógrafo Bruno Barbey, em Washington D.C. durante a posse do primeiro mandato do presidente dos EUA Barack Obama. Esse trabalho se destaca por ser a primeira eleição de um presidente negro nos EUA, mas, na contramão da maior parte das mídias que registraram esse evento, o vídeo não mostra em momento algum o

que está acontecendo em cima do palco onde o presidente foi empossado. O lugar de fala escolhido pela *Magnum In Motion* para audiovisualizar o evento foi outro: um lugar entre a plateia e o palco, com a presença sonora do Presidente e, tanto sonora, quanto visual da multidão que assistia ao seu discurso, e chegava antes dele iniciar, já que a cobertura fotográfica não se limitou ao momento exato da posse. Mais uma vez, o *scanning* levou-nos a fazer uma observação detalhada de todos os elementos, para depois escolher quais deles se tornam centrais na produção de significados e quais significados são esses.

Obamania foi o nome dado a um fenômeno político americano, no qual associa-se o nome de Barack Obama a algo inédito no país, um presidente estadunidense negro. A campanha de Obama, inclusive na internet, acabou por tomar grande popularidade no país, o que resultou em sua eleição. Assim, tendo por referência a Beatlemania, euforia causada pela banda inglesa The Beatles, o fenômeno de adesão e simpatia das massas ao candidato, e posterior presidente, foi chamado de *Obamania*. Aqui, neste estudo, a Obamania se expressa como um fenômeno fotográfico, no qual veremos a imagem de Obama ressignificada em diversas formas como camisetas, cartazes, *bottons*, bolsas, bandeiras, lenços que são usados ou agitados por uma multidão que se mostra muito diversificada. Isso destaca o fato de a Obamania ser um fenômeno vivenciado de forma única nos EUA, país marcado pelas diferenças raciais. O som e a imagem do presidente reapropriados por uma série de sujeitos e por uma série de tecnologias diversas enunciam um audiovisual fotográfico em que são tematizadas a esperança e a diversidade em ângulos bem próximos e em construções bem precisas.

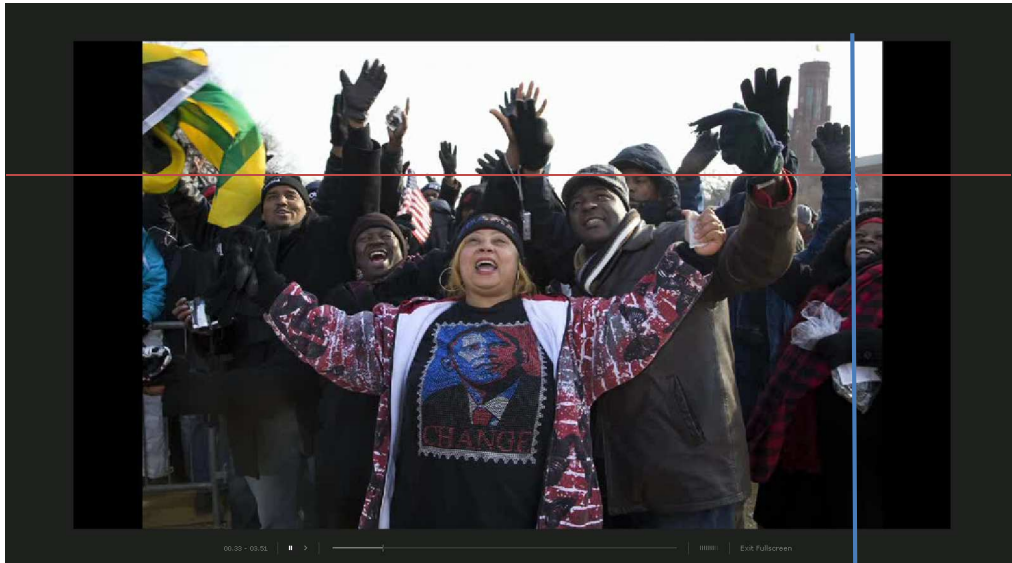
Neste primeiro *scanning*, tentaremos observar as imagens técnicas imbricadas com o som e a partir daí chegar a algumas conclusões sobre essa construção audiovisual da *Magnum*. Seguindo a metodologia, vamos vaguear pela superfície e pelo som, que por sua vez, ele próprio parece fazê-lo (vaguear pela superfície), procuraremos perceber os sentidos ali expostos.

No audiovisual fotográfico, analisado do ponto de vista da montagem temporal, percebemos que há uma sincronia fundamental que dá o ritmo e sentido às imagens combinadas com o áudio. Desse modo, o fotográfico é potencializado pelo som, no caso a fala, sendo que a sequência de imagens tem seu sentido alterado, é ampliada a percepção do usuário em relação ao evento registrado. Essa mistura entre imagem e som dá força à imagem, ampliando a informação nela contida.

Há uma sobreposição entre os olhares do repórter fotográfico e as apropriações dos cidadãos comuns e a mediação tecnológica no espaço público. Uma série de questões parecem ser problematizadas aqui, então devemos escaneá-las mais cuidadosamente. Antes do *scanning* detalhado, vagueando pela imagem que percorre também a superfície da história de outros discursos semelhantes, não há como não relacionar esse momento (no modo como a Magnum o constrói) com os discursos de outro americano às multidões: o pastor e ativista dos direitos dos negros, Martin Luther King. Se o discurso visto pelos meios que fizeram sua cobertura não permite tão diretamente essas associações, a Obamania construída como imagem técnica da Magnum permite. Os cortes no discurso feitos pela Magnum, retirando, por exemplo, os trechos em que se fala da grandiosidade da América e dos anteriores presidentes e deixando trechos em que a Bíblia é citada, ou os trechos em que o presidente enfatiza as condições de igualdade e o direito de todos de serem felizes apontam nesse sentido. Junto a essas escolhas sonoras, a diversidade racial e cultural tematizadas nas imagens reforçam a construção de um mundo, no qual caibam todos. Esse era o mundo enunciado nos discursos de Luther King e é o mundo construído tecnicamente pela Magnum. Vários elementos escaneados nas imagens lembram para esses momentos, tanto no som quanto nas imagens.

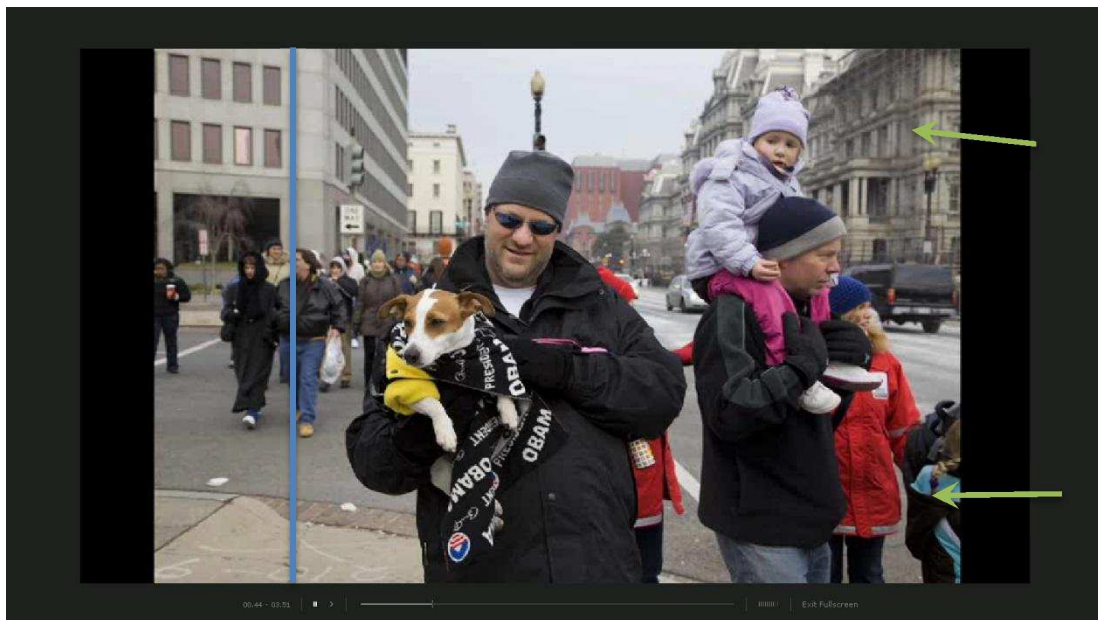
Começamos por algumas imagens iniciais do vídeo, sendo que a seguir estão quatro fotografias que aparecem nos primeiros minutos, momento em que a apresentação começa com a cerimonialista do evento.

Figura 13 - Captura de tela - Uso da lente grande angular e despreocupação com o corte



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 14 - Captura de tela - Uso da grande angular e despreocupação com o corte (2)



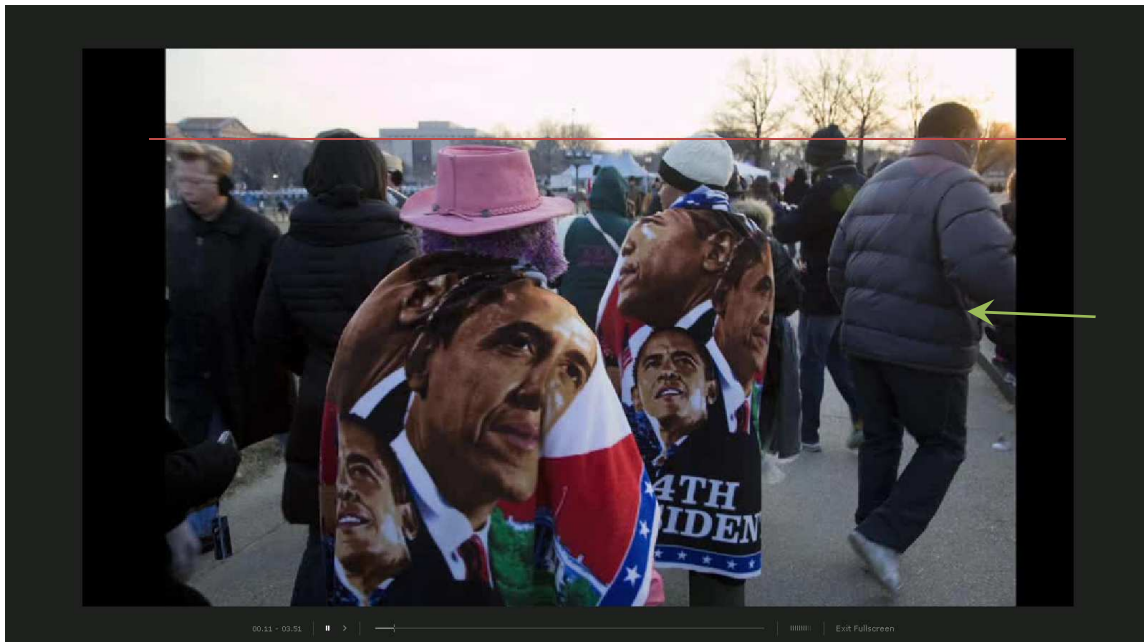
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 15 - Captura de tela - Uso da lente grande angular - proximidade



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 16 - Captura de tela - Uso da grande angular e despreocupação com o corte (3)



Fonte: [www. http://inmotion.magnumphotos.com/](http://inmotion.magnumphotos.com/)

As imagens acima mostram cenas do início do ensaio: alguns grupos em frente à Casa Branca ouvindo a abertura do discurso, outras pessoas se direcionando ao local, também caminhando pelo evento. Nesta primeira vagueada pelas imagens, percebemos a proximidade do fotógrafo aos participantes do evento. Nas imagens acima, percebe-se o uso de lente



grande angular, a qual possibilita fotografar os assuntos bem próximos da câmera. Esse tipo de lente gera uma distorção na imagem, deixando as suas bordas alteradas, como por exemplo nas figuras 13 e 14, em que a torre bem ao fundo, no lado direito aparece torta (figura 13) e o prédio ao lado esquerdo aparece levemente distorcido na parte superior (figura 13). Esse tipo de enquadramento é muito utilizado para dar a sensação de proximidade, de estar perto do acontecimento. A imagem destaca o que está no centro, reconhece-se esse tipo de lente também por esta distorção das bordas. Pessoas que levantam cartazes, cachorros, que vestem roupas de diversas culturas, imagens que transparecem traços de diversas origens e etnias.

Braços, rostos, pernas, corpos são cortados sem a preocupação com uma cuidadosa composição fotográfica, o que importa é o registro do acontecimento, incluindo a espontaneidade como nas figuras 13, 14 e 15. O intuito do fotógrafo parece ser o de mostrar de perto as expressões, gestos, detalhes e informações gráficas, o lugar que o nome de Obama e seu rosto têm em camisetas, lenços e demais artigos alusivos ao presidente eleito, durante seus registros fotográficos. Em relação aos planos, ele traz uma diversidade de enquadramentos que geram uma riqueza de informações e que fogem do senso comum, que seria somente fazer uma fotografia à altura dos olhos. A alternância entre planos gerais e planos médios nos dão descrições, mas também nos fazem participar da ação junto com os gritos da multidão, que contrastam com os cortes secos da montagem que coloca as fotografias em sequência.

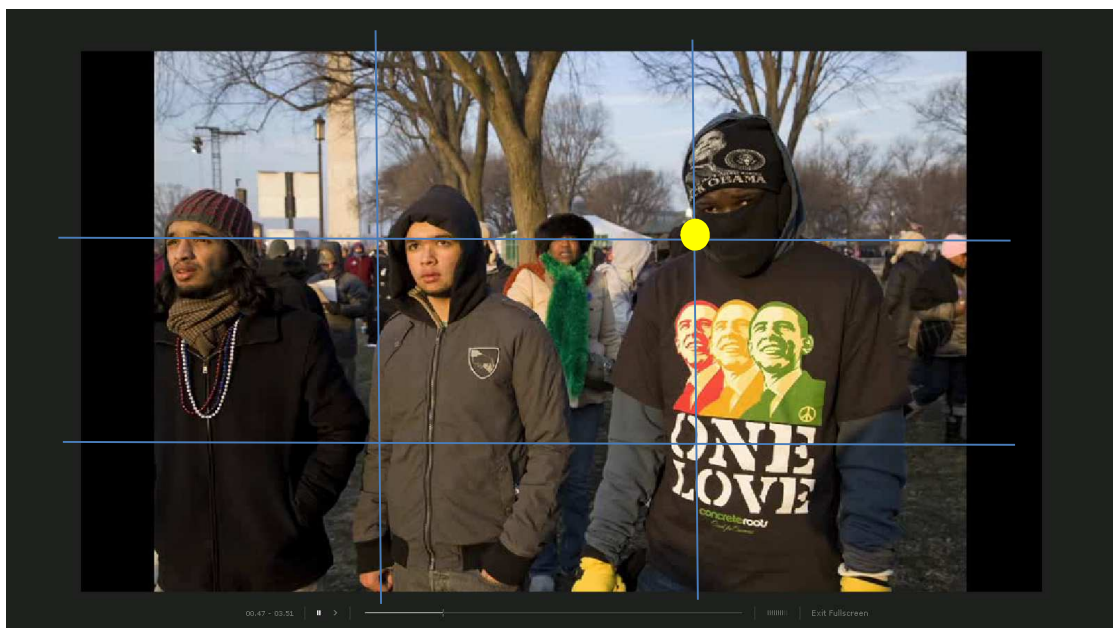
Além dessas construções, também percebemos traços da Magnum na fotografia no que tange a algumas regras fotográficas, como por exemplo, todas as imagens estão compostas com alinhamento de horizonte como nas figuras 13,14, 15e 16.

Figura 17 - Captura de tela - Composição usando a regra dos terços



Fonte: [www. http://inmotion.magnumphotos.com](http://inmotion.magnumphotos.com)

Figura 18 - Captura de tela - Composição usando regra dos terços (2)



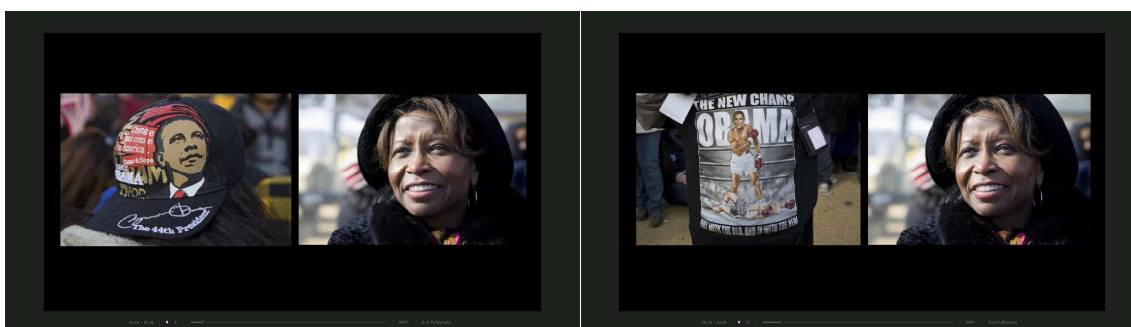
Fonte: [www. http://inmotion.magnumphotos.com](http://inmotion.magnumphotos.com)

Outro exemplo, em certa medida, de despreocupação, são as figuras 17 e 18. Apesar de cortar uma das pessoas enquadradas, percebemos traços da composição fotográfica, aqui a da regra dos terços. Na figura 17, um totem do Obama em tamanho original aparece à esquerda no encontro das linhas, no chamado “ponto de ouro”, forma harmônica de compor

imagens que dão destaque a algum objeto. Também, percebe-se que a imagem está alinhada horizontalmente, há a proximidade, características do fotográfico da Magnum. A imagem da figura 17 faz parte de uma sequência de imagens iniciais em que a cerimonialista anuncia a presença do novo presidente e se escutam gritos da multidão. As fotografias multiplicam cópias de Obama (totem em tamanho original, no cartaz na mão de uma das moças, como na figura referida) enunciando-o como uma imagem técnica passível de cópia e reprodução para chegar a todos os cantos. Não há como não lembrar aqui o que Walter Benjamin (2014) dizia sobre as massas e a era da reprodutibilidade técnica e sua tendência a aproximar todas as coisas para acabar com o caráter único. A presença da obra (de todo e qualquer objeto) não está mais relacionada a sua aura, a sua presença única e sim a sua imagem, cópia, reprodução. Uma mudança cultural que é tematizada neste audiovisual. O ensaio não discute a figura do presidente Obama, e sim, a Obamania, uma multiplicação e reprodução técnica de sua imagem, de sua cópia.

Nas primeiras imagens do audiovisual, cada uma das fotografias ficam em torno de 2 segundos expostas na tela, vão se alternando até a apresentação do novo presidente pela cerimonialista (presente também só pelo som). Quando ela praticamente termina a apresentação e fala o nome de Obama, aparecem duas imagens (figura 19), lado a lado, uma mulher negra que olha para frente e ao lado uma pessoa usa um boné com a imagem de Obama. Ficam por 06 segundos e, na sequência, a imagem do boné sai da tela e no lugar entra uma imagem de uma camiseta com o nome de Obama.

Figura 19 – Montagem Captura de tela - transição de imagens durante fala de Barack Obama



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Quando a imagem da camiseta entra, troca a imagem da mulher e no outro espaço aparece uma imagem de uma pessoa segurando um cartaz com o desenho de Obama (figura 20), ficando por 05 segundos a imagem da camiseta e do cartaz.

Figura 20 – Captura de tela Barack Obama nas imagens

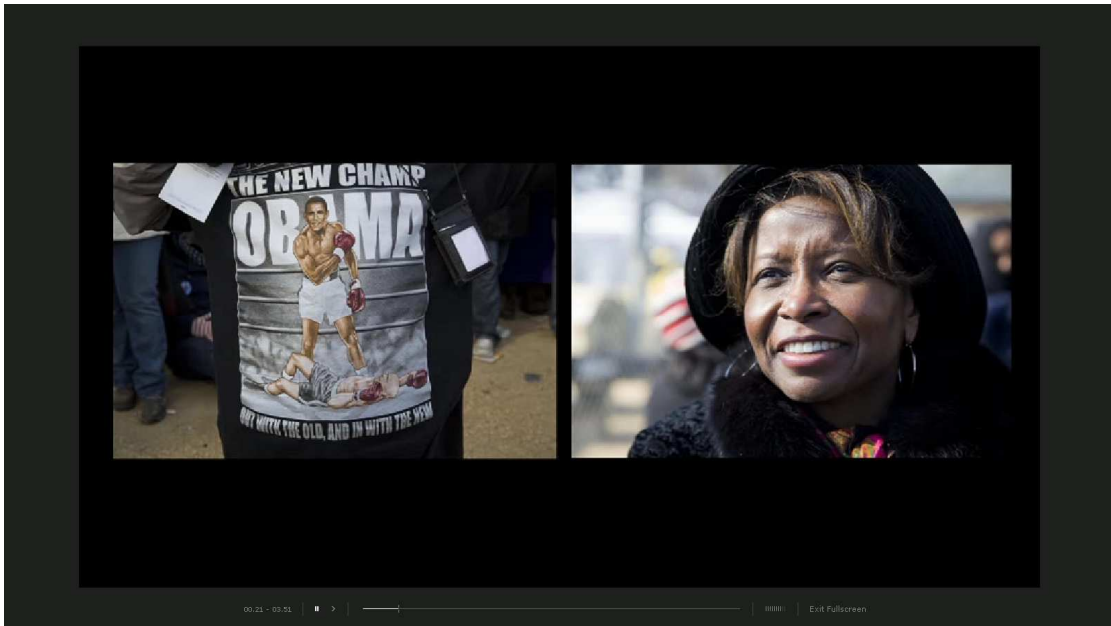


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

A montagem constrói a Obamania nas cópias da imagem do presidente nos mais diferentes contextos, uma escolha que permeia todo o audiovisual fotográfico: Obama nos modos em que é vestido, mostrado, observado, pelo povo. Essas imagens, lado a lado, lembram uma exposição fotográfica ou, os primeiros aparelhos de *slides*, emolduradas pelas bordas pretas. Podemos pensar aqui, também, na sequência dessas imagens, como se estivéssemos caminhando por essa galeria, porém, neste caso é a galeria que passa pelo usuário. Velhas tecnologias são convocadas para mostrar outras tecnologias que sustentam o fenômeno Obama: desde a impressão em diversos tipos de cartaz, cujo suporte costuma ser as paredes e postes da cidade. Nesse momento, não é o espectador que passa pelas imagens, são as imagens que passam por ele. Mas ele não está na *Web*? Rodeado de barras de navegação e possibilidades de compartilhar? Alguns territórios de indefinição são criados como o contraste entre os gritos de multidão e a liberdade tematizada nos desenquadramentos das imagens, o caráter artesanal dos *slides* lembrados nas molduras e o ambiente em que estas imagens estão sendo assistidas.

*Slides* fotográficos também são galerias virtuais sonorizadas e digitais: o velho e o novo sem problemas de convívio no fotográfico, uma ética da Magnum ou uma ética da Obamania? Provavelmente, as duas, já que a Obamania é um audiovisual fotográfico, uma imagem técnica, que inscreve na sua superfície os conceitos de mundo da Magnum.

Figura 21 - Captura de tela Imagens em sequência - Movimento cinematográfico (1)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 22 - Captura de tela - Imagens em sequência - Movimento cinematográfico (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 23 - Captura de tela - Imagens em sequência - Movimento cinematográfico (3)



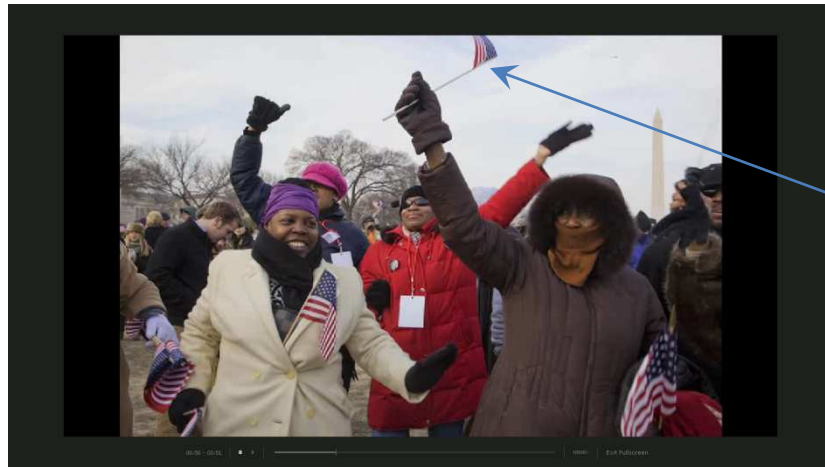
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

A sequência das imagens das figuras 21, 23 e 24 nos mostra o efeito cinematográfico, colocando a fotografia em defluência, dando uma sensação de movimento cinematográfico. A característica usada nos ensaios de dar sequência da mesma cena, na qual o fotógrafo clica em intervalo de poucos segundos, dando vida ao movimento no conjunto da apresentação, dá importância à montagem, à construção de sentidos no audiovisual. Além disso, ao mesmo tempo, destaca visual e sonoramente a fotografia no centro dessa construção.

A sequência de três imagens (figuras 24, 25 e 26) apresenta essa característica e se destacam no sentido do movimento por dois aspectos: o primeiro são as imagens em defluência e o segundo a captação das fotografias em baixa velocidade, que faz com que braços, bandeiras e gestos mais bruscos fiquem borrados. Essa técnica é muito utilizada pela fotografia para passar essa ideia de movimento.

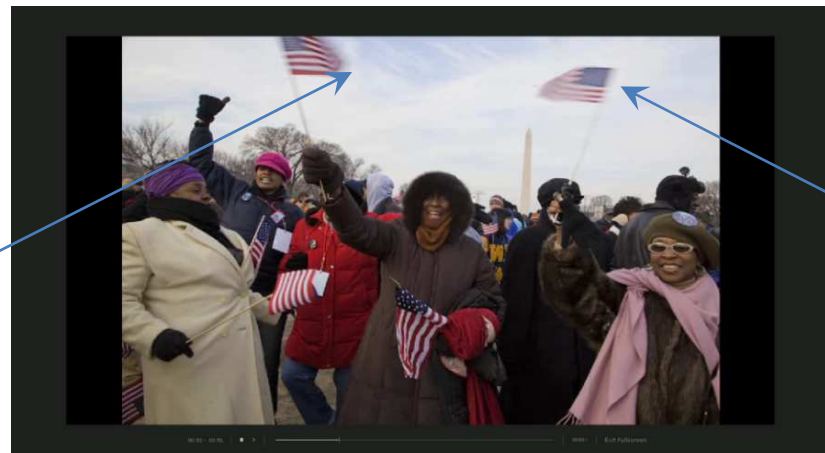


Figura 24 - Captura de tela - Movimento Borrado mostrando ação



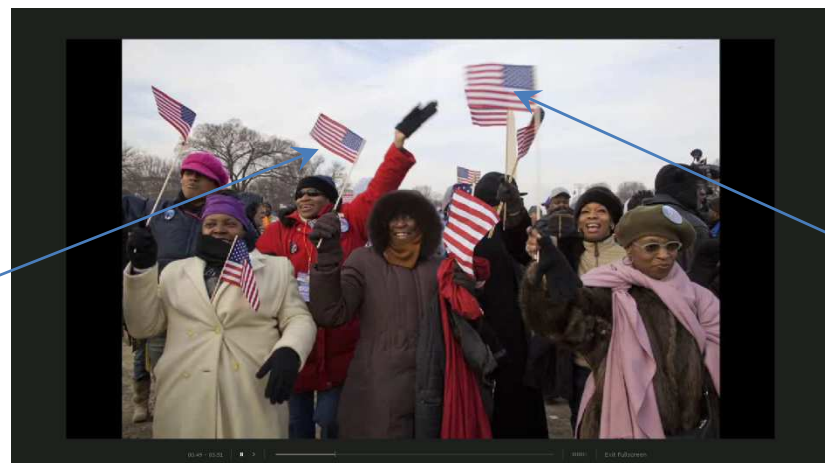
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 25 - Captura de tela - Movimento Borrado mostrando ação (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

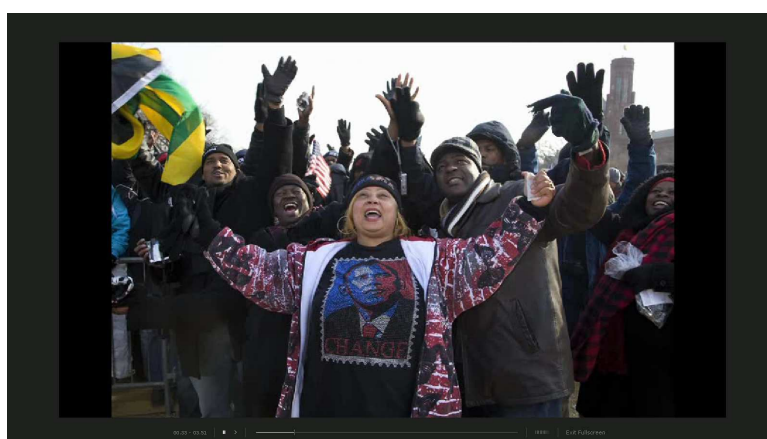
Figura 26 - Captura de tela - Movimento Borrado mostrando ação (3)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com>

Podemos observar o primeiro aspecto citado, num outro modo de realização da montagem que é uma sequência de *clicks* da mesma cena, que dá a percepção de movimento ao audiovisual fotográfico e enuncia um fotógrafo atento, uma sequência de disparos fotográficos, uma testemunha que não tem bandeiras nas mãos, tem câmeras fotográficas. Ainda nesta sequência (Figuras 24, 25 e 26), dos 32s aos 40s, o som mostra o intervalo da apresentação até o cumprimento ao público realizado por Obama, pelo qual os presentes vibram, ovacionam. Tais imagens são de pessoas que estão com expressões de quem estaria gritando, comemorando a posse do novo presidente, e de fundo, o som com gritos de “Obama, Obama, Obama”. Na segunda sequência que caracteriza esse tipo de montagem (figuras 27, 28 e 29), de 48s a 55s, Obama inicia seu discurso cumprimentando os presentes – “*My fellow citizens*” (“Meus caros cidadãos”), novamente as pessoas ovacionam Barack Obama, isso pode ser percebido nas três imagens de duração de 1 segundo nas duas primeiras e de 04 segundos na última que ilustram a fala inicial do presidente. Nestas imagens o que dá o movimento, além da sequência, são as diferentes expressões do rosto dos retratados. Uma mulher com a figura do presidente estampada na camiseta ocupa o centro da sequência e o olhar de todos os enquadrados para cima, sorrindo ou gritando com os braços para cima, constrói com o som da abertura do discurso, o modo do presidente chamar os seus interlocutores e a resposta deles o modo da Magnum construir a Obamania.

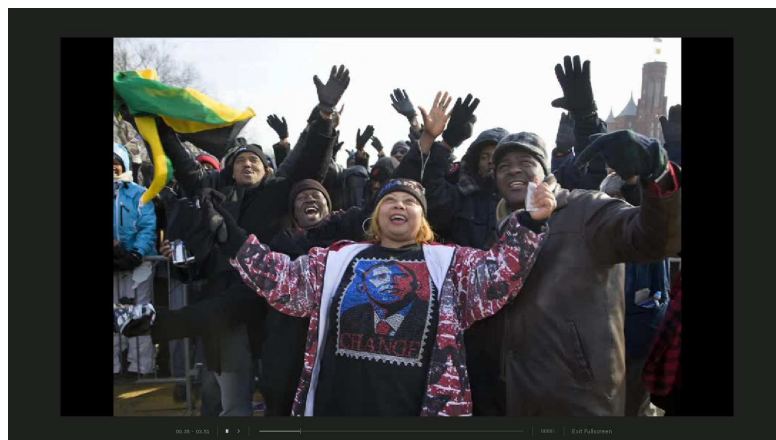
Figura 27 - Captura de tela - Construindo a Obamania



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

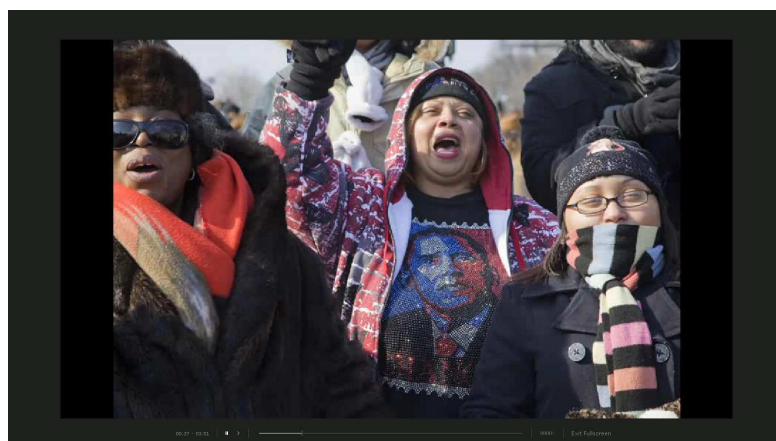


Figura 28 - Captura de tela - Construindo a Obamania (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 29 - Captura de tela - Construindo a Obamania (3)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

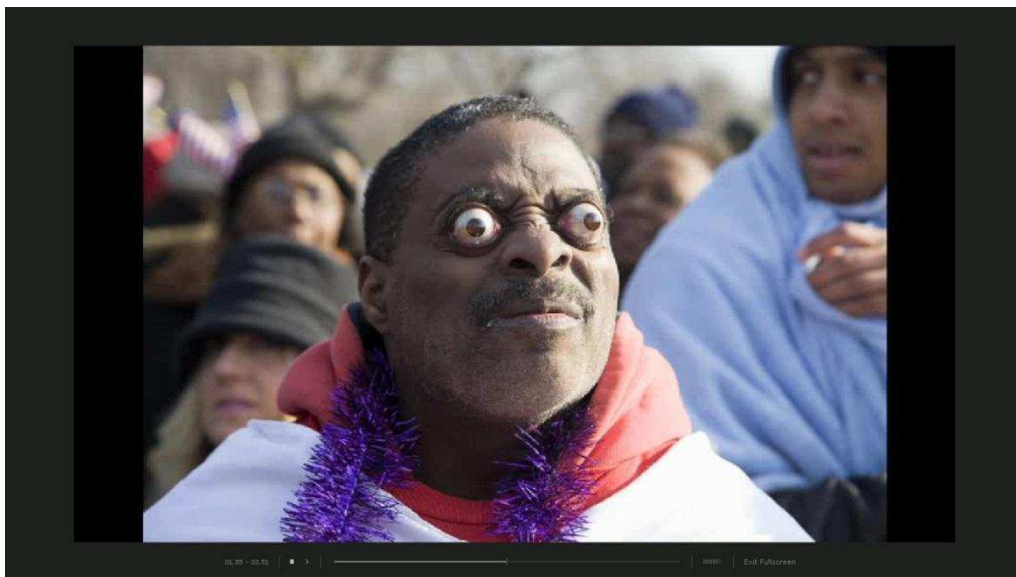
Na sequência representadas nas (figuras 30, 31 e 32), o fotográfico se apresenta claramente com enquadramento clássico da fotografia, o retrato. Escolha de corte que aproxima o observador da imagem do retratado, mostrando em sua face uma construção de identidade do sujeito. Como por exemplo, a cor, expressões, rugas. Percepções da imagem que darão a leitura sobre o sujeito retratado, como idade, sentimento, situação social além de, como já comentado, o plano fechado que é o plano da ação.

Figura 30 - Captura de tela - Sequência de retratos



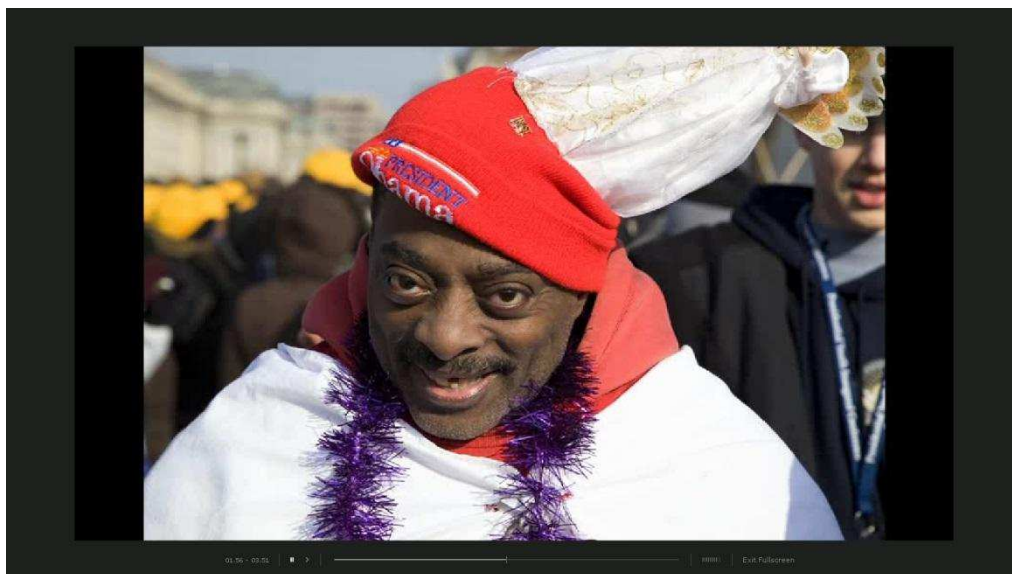
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 31 - Captura de tela - Sequência de retratos (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

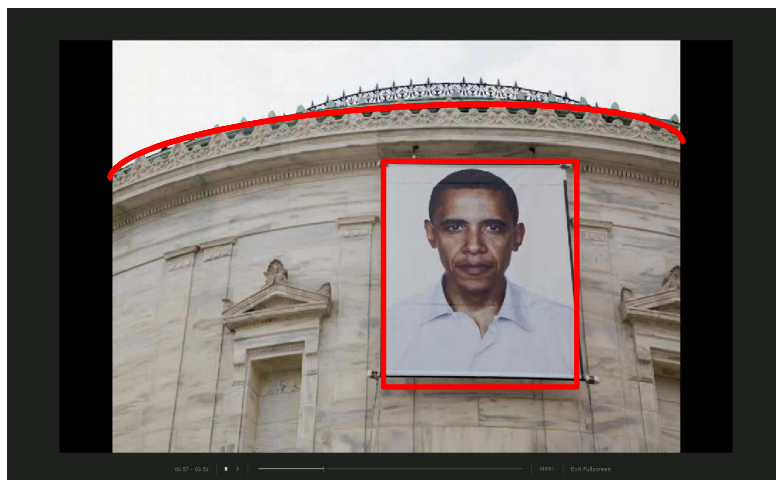
Figura 32 - Captura de tela - Sequência de retratos (3)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na imagem a seguir percebemos um *banner* quadrado de Obama, sobreposto a uma forma cilíndrica, o prédio da Casa Branca. Essa é uma típica composição geométrica, na qual a imagem é pensada a partir de características bressonianas da fotografia. Nesse momento, em relação à sincronia com o som, Obama inicia o discurso (00:57s), dizendo “*I stay here today*” (“Eu estou aqui hoje”), enunciação que é representada através desta imagem (figura 33) fixada na fachada da Casa Branca. Essa composição no audiovisual fotográfico multiplica os possíveis sentidos. A Casa Branca passa a ser a parede de mais um quadro? A multidão passa a ser a verdadeira casa “branca” de um presidente negro que está em todos os cantos? Não há respostas, só se sugerem possibilidades nessa montagem, talvez uma afirmação, esta será a nova casa de Obama.

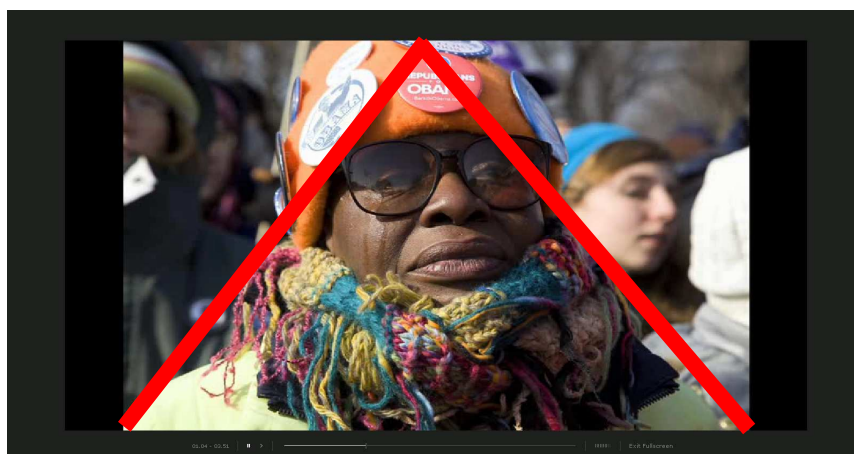
Figura 33 - Captura de tela - Composição geométrica e construção de sentido



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

No retrato abaixo (figura 34) segue outro exemplo de composição da Magnum em que a imagem é pensada geometricamente, havendo nela, equilíbrio, além de construir uma imagem sensível, as lágrimas durante o discurso do primeiro negro presidente dos EUA. Um primeiro plano que constrói a emoção, uma emoção que sai do quadro, que é ainda da ordem do humano, da esperança.

Figura 34 - Captura de tela - Composição geométrica e construção de sentido (2)



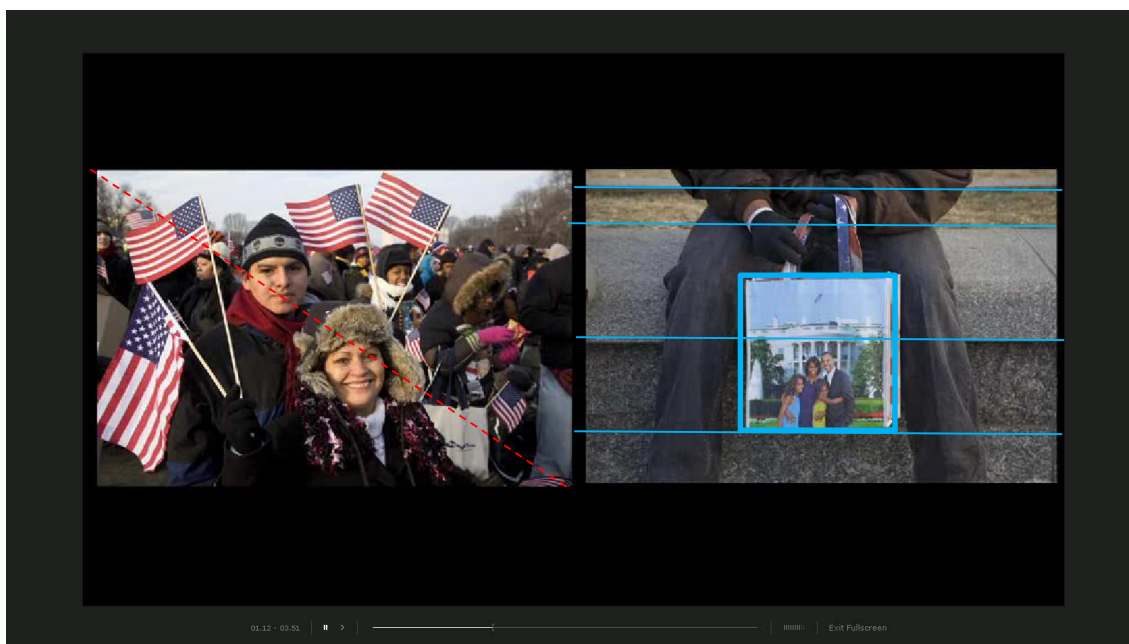
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na imagem da figura 35 seguem mais dois diferentes exemplos de construção de elementos geométricos bem característicos da composição da agência. Essa forma geométrica de construir imagens dão uma organização na composição, criam valores estéticos e éticos. Através desse exemplo, percebemos que não basta uma imagem ser bem composta, com



elementos equilibrados, ela tem que gerar sentido. Como as lágrimas no rosto na figura 34, ou como a construção técnica da Magnum que percebe os modos de apropriação das imagens do presidente por parte da multidão.

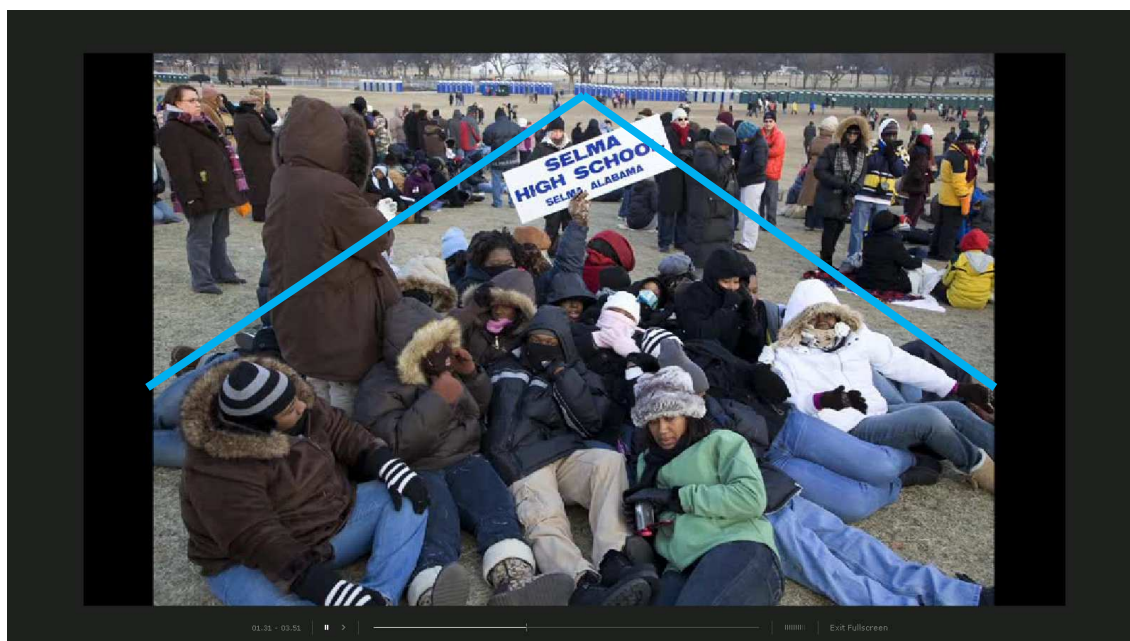
Figura 35 - Captura de tela - Composição geométrica e construção de sentido (3)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Nas duas imagens a seguir, as figuras 36 e 37 nós temos outros exemplo de um misto entre a composição harmônica e fotografia humanista. Na fotografia, os pés aparecem cortados, a linha do horizonte aparece torta. Porém, conseguimos notar a percepção geométrica na composição do fotógrafo. Além disso, essa forma de compor cria sentidos de união, como nas imagens das figuras 36 e 37 em que a composição parece falar de uma multidão, suas expectativas, sonhos, emoções em relação aos direitos de todos habitarem o mundo com a mesma liberdade que habitam essas imagens técnicas. O som, a todo instante parece nos convidar a ampliar a potência da imagem, especificamente na figura 36, em sincronia com o discurso de Obama em 01min29s (“Ainda somos uma nação jovem”), a imagem que aparece é de um grupo de jovens estudantes que podem ser identificados por uma placa de uma escola.

Figura 36 - Captura de tela - Composição e humanismo



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 37 - Captura de tela - Composição e humanismo

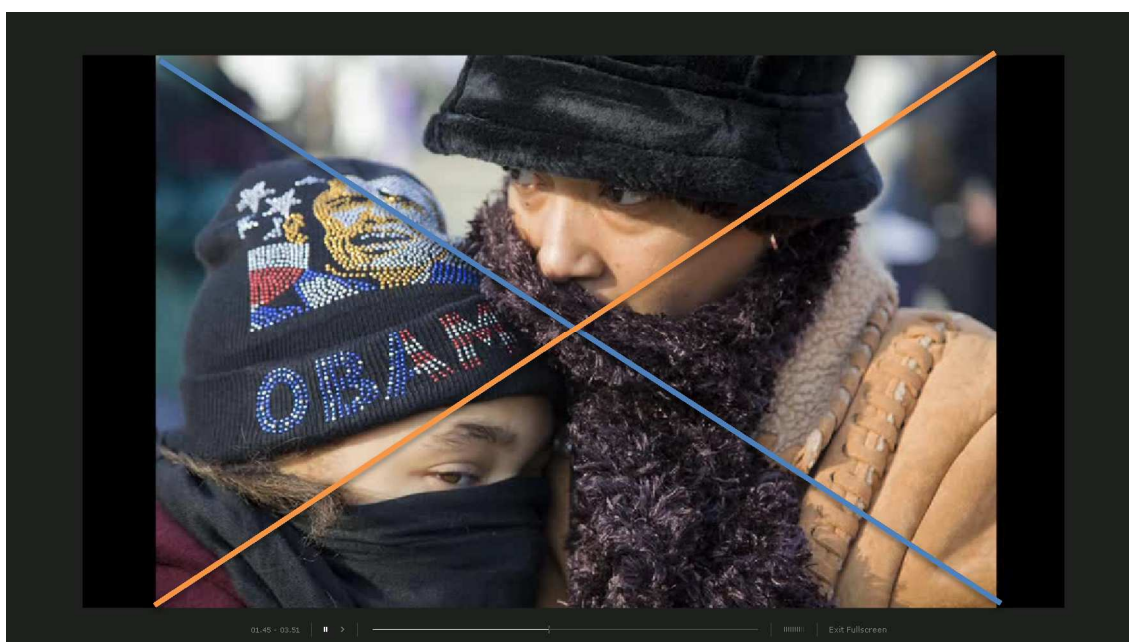


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na figura 38 podemos pensar a imagem geométrica de outra maneira, pelas linhas diagonais, pela linha dos rostos, também pela linha que as une. Ainda, associando uma construção da fotografia humanista da Magnum, devido à proximidade em que o fotógrafo nos apresenta essa imagem, além do lado subjetivo, em que a mulher acolhe a menina em seu

peito. A imagem constrói uma relação que revela carinho entre as pessoas envolvidas, mas também um envolvimento com o evento da posse de Obama, já que a menina usa uma toca com o nome de Obama. Ao mesmo tempo em que o fotográfico na fotografia nos leva a essas percepções, a sincronia com o som traz mais informações, novas construções da figura 38. Percebemos a intenção do montador em agregar informação à fala, dar voz para a imagem, e assim sucessivamente. A figura38 aparece quando Obama diz “de geração em geração” (01min49s). (No contexto, o presidente vem dizendo: “Chegou o tempo de reafirmar nosso espírito resistente; de escolher nossa melhor história; de levar adiante esse dom precioso, essa nobre ideia, transmitida de geração em geração”.) A imagem de uma adolescente abraçada a uma pessoa mais velha, provavelmente sua mãe, nos remete ao discurso, o encontro de duas gerações. O olhar da mulher adulta está na direção esquerda da foto (na direção em que se encontraria o Presidente, já que a maior parte da multidão ao longo do vídeo olha nessa direção). Já a menina, em um olhar discreto encara a câmera. Uma incógnita sobre seu futuro, sobre a nação que, de fato, se realizará nos anos que estão por vir? O certo é que ambas olham em direções que não são opostas, mas são divergentes.

Figura 38 - Captura de tela - Complexidade na composição e construção do sensível



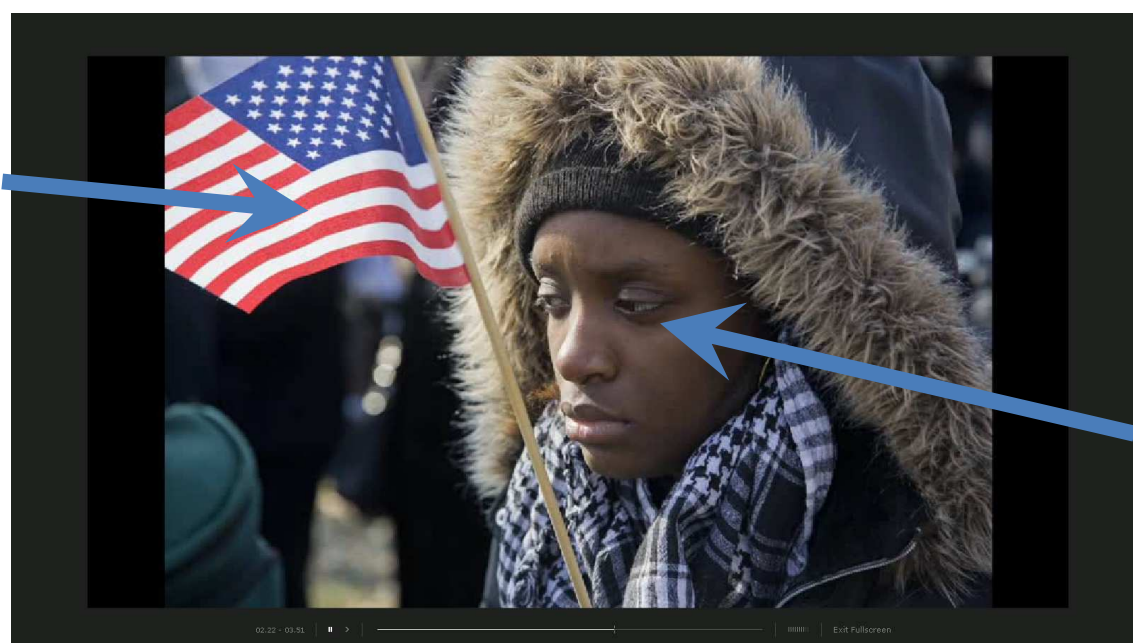
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Nas fotografias a seguir, pode-se perceber uma questão muito importante, e um tanto tocante, em relação à escolha não só do enquadramento, suas composições e regras, o



momento. Nesta cena vamos destacar o “instante decisivo” desta imagem (figura 39) montada no audiovisual fotográfico. Obama, em áudio, refere um momento histórico, e ao mesmo tempo, essa imagem montada nesta sequência remete a um instante de reflexão do fotografado em relação ao discurso, um olhar perdido que leva, a quem observa, à possível percepção de que esta pessoa esteja refletindo sobre as palavras de Obama. Nesse momento mais introspectivo, há um jovem negro (figura 39), com o olhar para baixo e a bandeira dos EUA próxima ao seu corpo, já não mais à altura da linha do horizonte como nas primeiras fotografias, que exprimiam comemoração e mostravam seus movimentos rápidos.

Figura 39 - Captura de tela - O instante decisivo

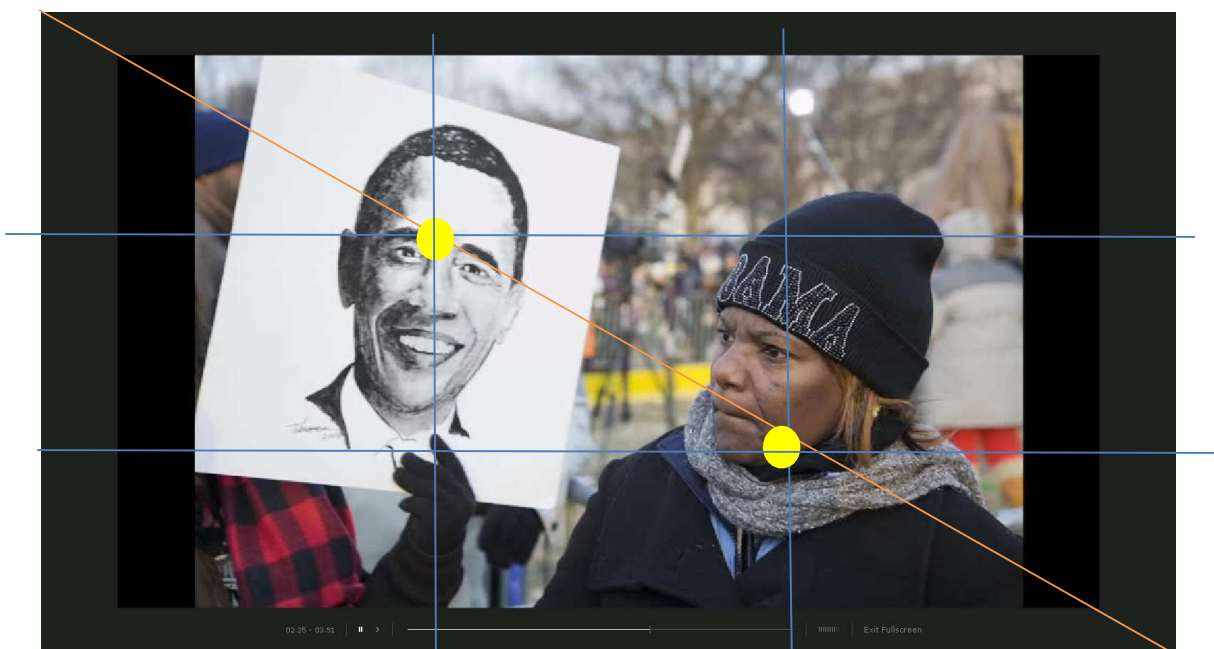


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

No momento, da sequência das imagens da figura 39 e 40, o presidente está dizendo “Esse é o significado de nossa liberdade e nosso credo, a razão por que homens e mulheres e crianças de todas as raças e todas as fés podem se unir em comemoração neste magnífico espaço, e por que um homem cujo pai, menos de 60 anos atrás, talvez não fosse atendido em um restaurante local, hoje pode se colocar diante de vocês para fazer o juramento mais sagrado”. Essa referência ao racismo construída pela lembrança de Obama, do trato dado aos seu pai e pelo olhar outro olhar reflexivo da figura 40, ali há contraste entre sorriso da imagem de Obama e a seriedade do rosto da mulher, os quais sugerem múltiplos sentidos.



Figura 40 - Captura de tela - Instante decisivo com composição da regra dos terços



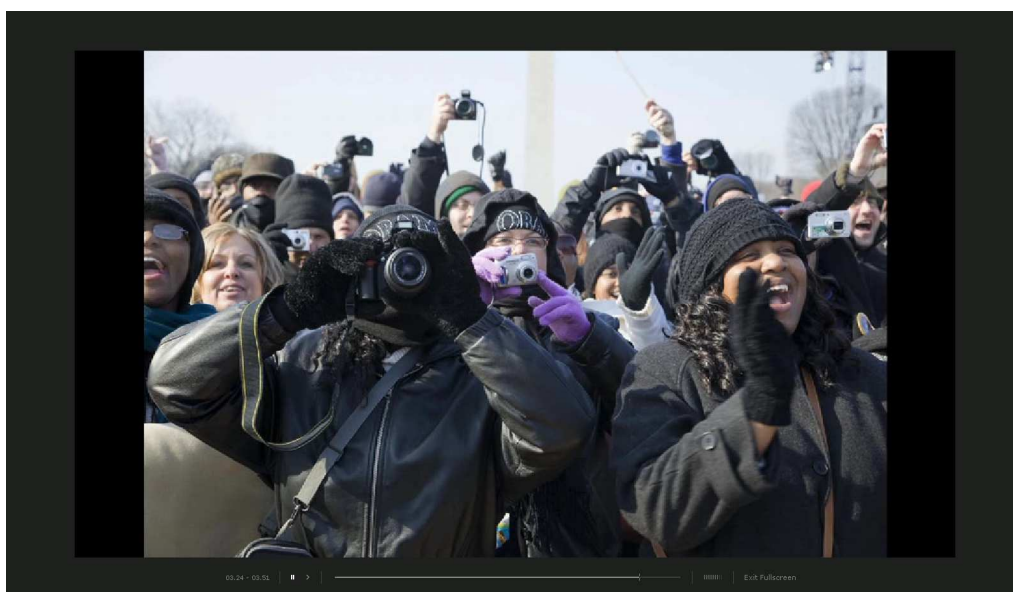
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Ambas fotografias refletem o congelamento de um momento polissêmico: momento de tristeza pelo passado ou de incerteza e perplexidade pelo futuro? A Obamania como evento técnico da *Magnum In Motion* é povoada de massas, multidões que são majoritariamente negras, que como tais, têm uma história sofrida e uma esperança de mudança. A rigidez da composição dessas últimas fotografias e as regras dos terços onde as duas imagens dentro da fotografia estão em cima das linhas verticais, ajudam a construir sentidos determinados numa certa intercessão de sentimentos contraditórios, numa certa encruzilhada de desencontro de olhares. Além disso, há outra linha, diagonal, que comunica a relação entre essas duas imagens da fotografia.

E no final, mostrando que o fotógrafo está dentro do evento, duas imagens muito significativas aparecem e, mais uma vez, multiplicam sentidos. Essas imagens mostram o posicionamento de fotógrafos realizando a cobertura do evento. O lugar do fotógrafo da Magnum não está aí, ele não pensa a fotografia como uma janela da realidade, não faz uma cobertura fotojornalística de um acontecimento. Ele constrói mundos fotográficos autorais e tecnicamente concebidos. Aqui temos a chamada fotografia de profundidade, que apesar de ser realizada durante pouco tempo, no evento de posse, mostra onde ele estava posicionado em alguns momentos da cobertura. O que chamamos, aqui, de profundidade, é a imersão do

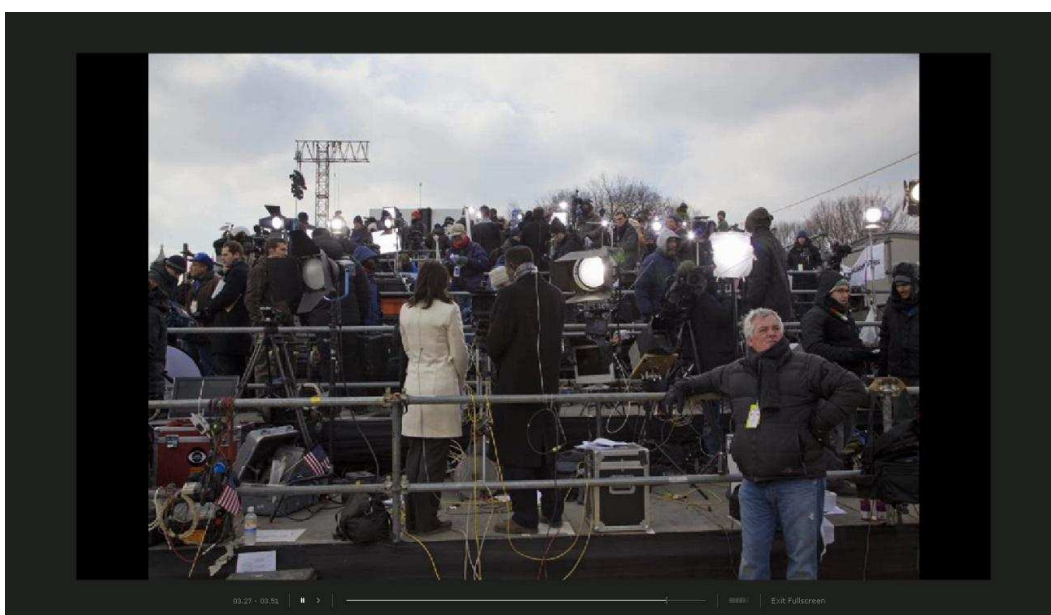
fotógrafo no evento e na multidão. Escolha ética e técnica que vai dar outros sentidos à cobertura do acontecimento. Sentidos esses de proximidade, de estar no meio do povo, de construção de imagens que retratam a Obamania de outro ponto de vista. Já que ele não está em lugares oficiais, como no palanque do discurso de posse, ele está em outros espaços menos óbvios, em certas vezes, realizando a cobertura da cobertura, como na figura 41.

Figura 41 - Captura de tela – Fugindo do lugar comum



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 42 – Captura de tela - Fugindo do lugar comum (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 43 – Captura de tela- Fugindo do lugar comum (3)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Essa característica “Capiana” de cobrir eventos, aliada e às vezes misturada com o “bressionamismo”, também fica nesta pesquisa como forte marca do fotográfico da agência, sendo uma fotografia que se preocupa em comunicar o acontecimento de perto, mostrando seus detalhes, emoções, estruturas do local registrado. Porém, sempre que possível, preocupada com a qualidade fotográfica, que vai do foco, à composição como modo de construir conceitos de mundos geometricamente humanos, como modo de contar emoções precisas e que extravasam qualquer tipo de enquadramento.

A Obamania não é, enfatizamos, a cobertura da posse do presidente Obama. Trata-se da percepção da Magnum da esperança de câmbio da multidão a partir de um fato político, é a construção audiovisual fotográfica de um mundo com maioria negra e nela a construção da diferença cultural e racial como aquilo que dá sentido à fotografia da cooperativa.

#### 5.4 A CONSTRUÇÃO TÉCNICA DO DRAMA AUDIOVISUAL: *BONGO FEVER*

*Bongo Fever* é um ensaio com imagens de diversas mídias, principalmente fotografia e vídeo, incluindo o áudio e a mixagem do áudio, pelo fotógrafo Chien-Chi Chang em setembro de 2011, na cidade de Dar es Salaan, Tanzânia, África. Foi produzido pela equipe da Agência Magnum, que conta com a edição de Adrian Kelterborn, gerente de projeto Clemente

Sacomani, com a revisora Claudia Downing, com o tratamento digital de Anna Lisa Kiesel, com o desenhista Ramadhan Abdallah, com os tradutores Edward Nginila e Julie Dècle e a assistente de projeto Camille Lèveque.

O trabalho foi encomendado pela ONG *Médicins du Monde* para registrar a epidemia que assola o país. Segundo o site *Magnum in Motion*, a Tanzânia tem enfrentado dupla epidemia de HIV/AIDS: uma epidemia generalizada em relação à idade (prevalência de mais de 6% na população em geral) e, mais recentemente, uma nova onda de contaminação entre usuários de drogas injetáveis (UDIs). *Dar es Salaam* é uma das áreas mais afetadas por esta última epidemia. O ensaio mostra a realidade dos moradores da cidade, através de fotografias, depoimentos, vídeos e registros sonoros, que incluem entrevistas, ruídos, músicas e captação de som ambiente.

Para um entendimento mais claro deste *scanning* faz-se necessário que se diferencie os termos cena, cenário, imagem e recursos gráficos, que são muito utilizados ao longo do relato. Utilizo o termo cena e cenário para referir-me a um determinado ambiente que o fotógrafo escolheu para realizar a captura das imagens fotográficas. O termo imagem refere-se à fotografia e ao vídeo, os resultados dos recortes e da captação de vídeo realizado pelo fotógrafo. E o termo recursos gráficos são os textos, que podem ser títulos, pequenas resenhas ou traduções da língua local. Na verdade, todos esses elementos estão presentes nas imagens técnicas que veremos neste ensaio.

Devido à complexidade deste ensaio, com o intuito de melhor organizar a análise dos elementos presentes neste audiovisual, depois de diversas vagueadas pelas imagens do ensaio, decidimos realizar o *scanning* em camadas, como superfícies, como conceitua Flusser (1985), destacando alguns pontos para análise. Então, na busca da percepção da construção do audiovisual fotográfico desta pesquisa, na primeira camada vamos escanear alguns aspectos da fotografia, na segunda, do vídeo e na terceira camada, agruparemos alguns aspectos mais significativos da montagem em geral. Nestas camadas os principais elementos que dão sentido ao drama *Bongo Fever* construído através das imagens técnicas da Magnum.

#### **5.4.1 A construção das imagens fotográficas**

A montagem do ensaio é feita com intercalações de vídeo, fotografias, áudio e recursos gráficos. O audiovisual inicia-se com imagens escuras de vídeo (figuras 44, 45,46) de jovens descendo e andando ao redor de veículos numa rua, com sobreposição de recurso gráfico, no qual surge o nome do local, Dar es Salaam, na Tanzania, onde foi realizado o

*Bongo Fever*. Logo após uma pausa curta (imagem preta), novamente, surge um recurso gráfico com mês e ano, seguido de mais uma pausa e, logo após, continua o vídeo, sendo que, sobreposto a ele, aparece o nome do documentário: *Bongo Fever*. Características bem marcantes da montagem do cinema, mostrando recursos gráficos para a abertura do audiovisual e também dos *slides* fotográficos, sendo que entre uma imagem e outra, geralmente, há pausas.

Figura 44 - Captura de tela - Recursos gráficos utilizados pelo cinema



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 45 – Captura de tela - Recursos gráficos utilizados pelo cinema (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 46 – Captura de tela - Recursos gráficos utilizados pelo cinema (3)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Após essa abertura com o vídeo e recursos gráficos, iniciam-se as fotografias (figura 47), que são montadas em sequência. As primeiras duas imagens são de duas fotografias de cada cena, que foram feitas uma seguida da outra, com diferença de segundos, e que, colocadas em defluência, dão uma impressão de movimento, essa técnica é chamada de *stop motion*. Essa técnica utiliza a disposição sequencial de fotografias diferentes de um mesmo assunto a fim de simular o movimento. Essa impressão se dá tanto pela sequência em que são colocadas, como pelos “movimentos borrados”, tipo de técnica fotográfica que quer dar a entender a ação. Assim também é para captar a imagem no escuro sem o uso de *flash*, ficando o movimento registrado borrado. Esse recurso é muito utilizado neste audiovisual. Outro exemplo deste tipo de técnica, são as imagens da figura 47. Essas fotografias em sequência representam uma construção de mundo bem característica dos ensaios da Magnum, como citado anteriormente, em que o humano é colocado como tema central, tanto na figura 47, como na figura 48. A precariedade do local e da vida dos usuários de drogas é mostrado de uma forma crua, sendo que corpos e rostos são expostos para ficar bem clara a situação em que se encontram. Seja qual for o tema, essa maneira de abordar os assuntos é aspecto marcante nas construções imagéticas da agência.



Figura 47 – Montagem captura de tela - Sequência de fotografias dando sentido de movimento



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 48 - Montagem captura de tela - Sequência de fotografias dando sentido de movimento  
(2)

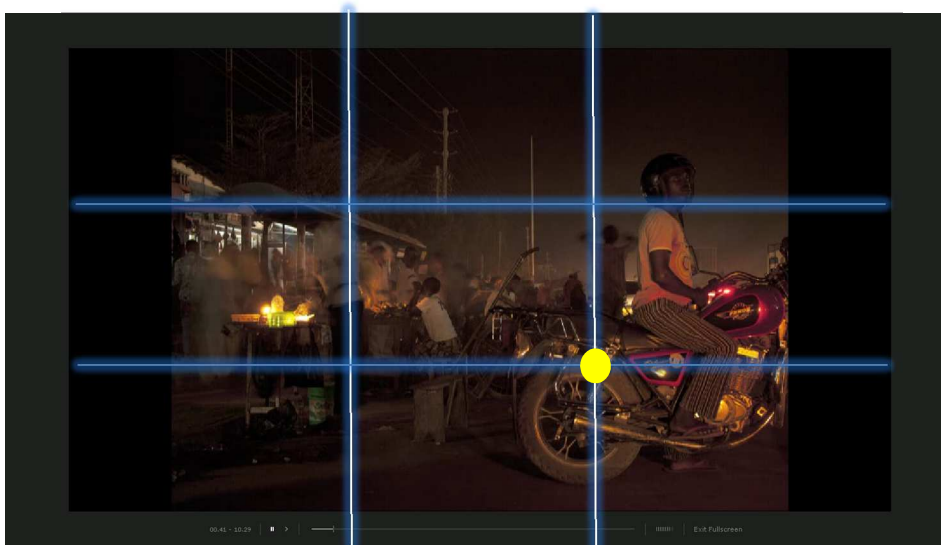


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Abaixo, na figura 49, podemos ver a busca do fotógrafo em realizar uma composição harmoniosa, ao percebermos que a moto do personagem em primeiro plano está cortada, provavelmente para que se pudesse também enquadrar a situação ao fundo. A imagem está sobre a regra dos terços, o que faz o veículo saltar da imagem, tanto pelo foco, como pela nitidez, e ainda pelo seu posicionamento na imagem.



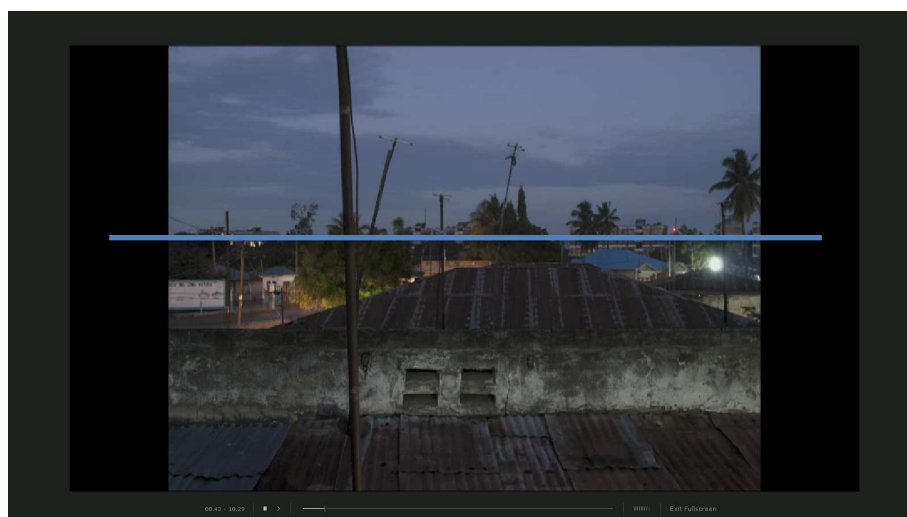
Figura 49 - Captura de tela - Composição harmoniosa com regra dos terços



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na figura 50 encontra-se uma imagem, na qual também podemos ver a preocupação do fotógrafo com a composição com as linhas, sendo que ele coloca a imagem no prumo, na linha do horizonte, corretamente. Isso mostra, na imagem, como as outras linhas (postes) estão tortos e desalinhados, apresentando a situação de descaso no local do registro fotográfico. Essa imagem, em relação ao fotográfico da Magnum, diz muito sobre suas construções de imagens técnicas. Temos uma composição que mostra o equilíbrio da fotografia com o desequilíbrio do bairro, pois além dos postes tortos, percebemos o telhado em primeiro plano em estado de más condições de conservação.

Figura 50 - Captura de tela - Linha do horizonte, equilíbrio x desequilíbrio



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Outro recurso utilizado neste audiovisual, que traz movimento também são imagens (figura 50) que se aproximam do objeto fotografado. Essa ação simula uma lente zoom de câmera fotográfica. Faz com que o objeto fotografado se aproxime a ponto de se ver os detalhes da imagem. Assim, trazendo o espectador para ver e sentir a situação bem de perto, numa maneira de potencializar a situação dramática do local através das imagens.

Figura 51 - Captura de tela - Simulação do zoom de lente fotográfica



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Nesta próxima sequência podemos novamente ver a proximidade ao assunto fotografado. Em relação ao fotográfico, no que diz respeito aos enquadramentos desse audiovisual, destaca-se o uso da lente grande angular, que às vezes é mais distante da cena, mostrando-a bem. Há outros momentos em que o enquadramento se aproxima do objeto, vazando corpos, cenários. Percebe-se que é uma grande angular pela distorção nos extremos das fotos, em que estão mais próximos dos objetos registrados e também pelos planos bem abertos. Dessa maneira, temos a amplitude do espaço registrado, trazendo o espectador muito próximo da cena.

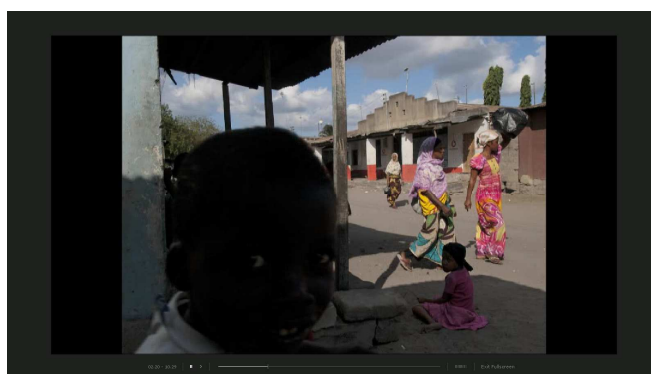
Somente nos retratos, nas imagens subsequentes, que se percebe uma lente diferente da grande angular, talvez uma 50 mm ou 85 mm, pois não se percebe a distorção nas extremidades. Outra situação que mostra a proximidade do assunto pode ser vista nas imagens abaixo (figuras 52, 53 e 54), nas quais um menino passa rente à lente. Isso demonstra o quão perto o fotógrafo está do assunto fotografado. O menino aparece fora de foco, isso acontece quando o objeto fotografado fica perto demais da lente da câmera, causando essa falta de nitidez em primeiro plano.

Figura 52 - Captura de tela - Proximidade do fotógrafo em relação ao assunto registrado



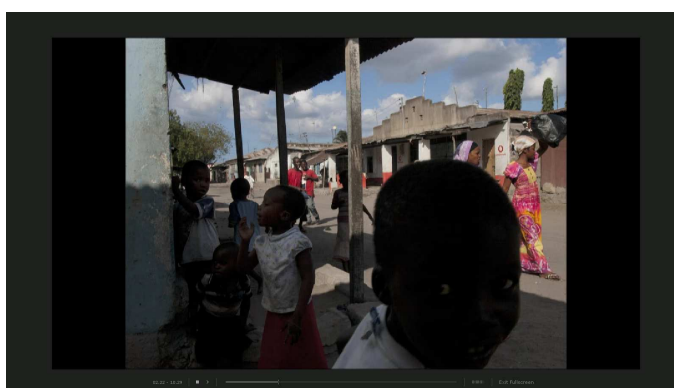
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 53 - Captura de tela - Proximidade do fotógrafo em relação ao assunto registrado (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 54 - Captura de tela - Proximidade do fotógrafo em relação ao assunto registrado (3)

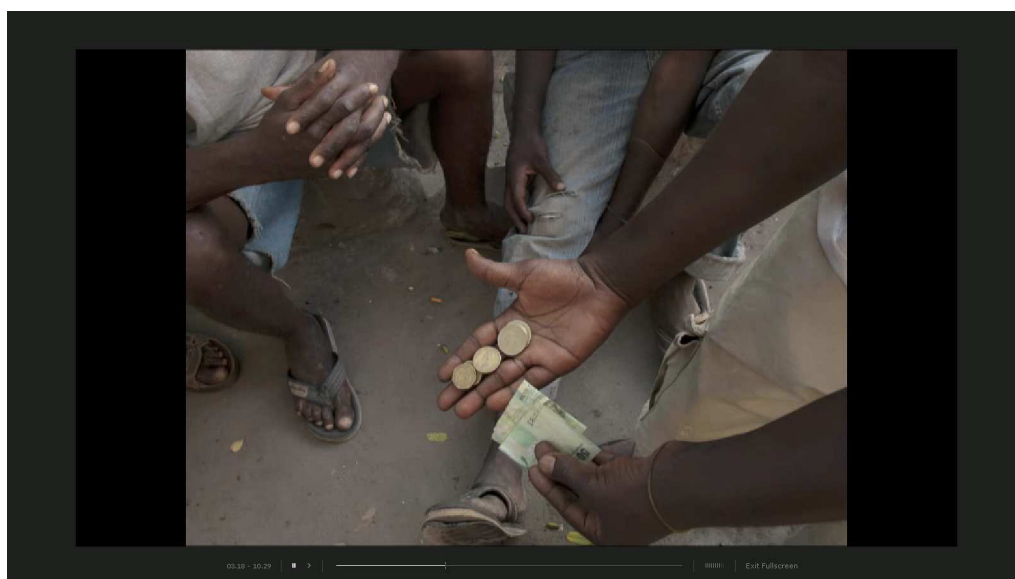


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

As imagens abaixo, figuras 55 e 56, também demonstram o trabalho de profundidade que a Magnum se propõe, registrar os assuntos. Na primeira, vemos um provável usuário de drogas estendendo a mão e mostrando algumas moedas e cédulas de dinheiro. No fundo

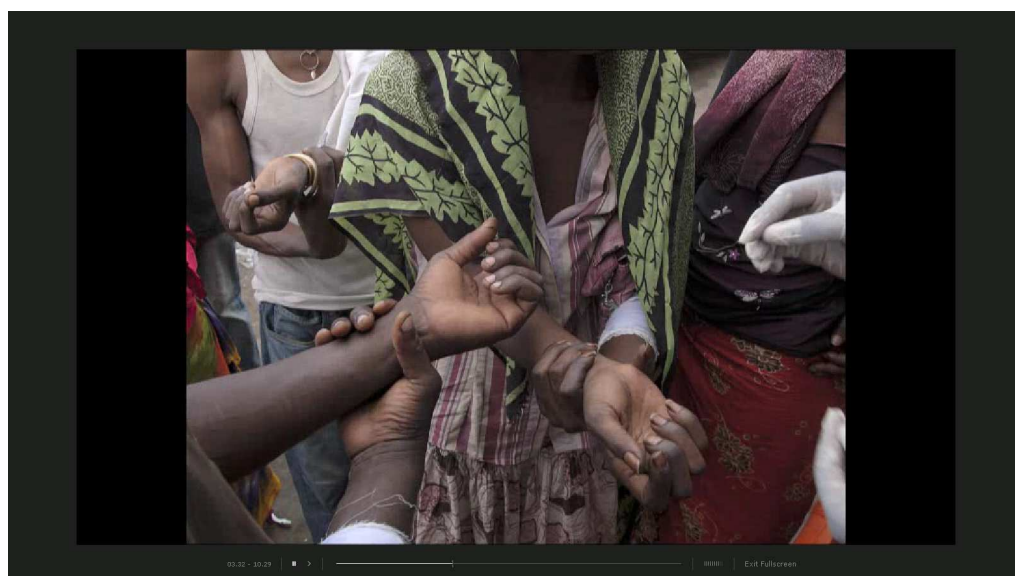
aparecem braços, pernas, um ângulo inusitado, ou seja, feito de forma diferente, de cima para baixo dando uma perspectiva incomum ao assunto. A segunda mostra mulheres sem que apareçam seus rostos, do pescoço para baixo até a cintura, dando ênfase para seus membros superiores. Para realizar uma imagem assim, o fotógrafo tem que estar bem próximo para este tipo de construção de imagem técnica.

Figura 55 - Captura de tela - Fotografia de profundidade, a imersão do fotógrafo no assunto



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

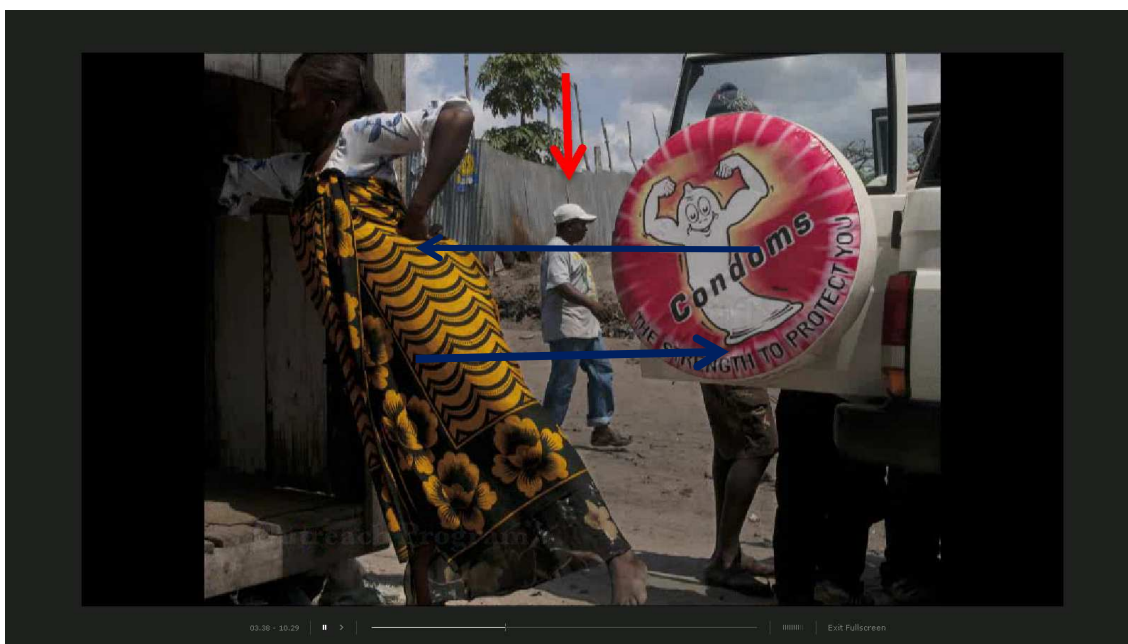
Figura 56 - Captura de tela - Fotografia de profundidade, a imersão do fotógrafo no assunto  
(2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Outra característica do fotográfico da agência, já vista no ensaio anterior, pode ser evidenciada aqui: o momento decisivo. Nele, a imagem tem um rigor, tanto na composição, como na intenção de comunicar o assunto retratado. Na figura 57, em primeiro plano, percebe-se a comunicação entre a mulher e a publicidade de camisinhas, ao fundo um homem passa. O clique é preciso, com foco e feito no momento exato em que o homem se centraliza na imagem.

Figura 57 - Captura de tela - Construção do momento decisivo

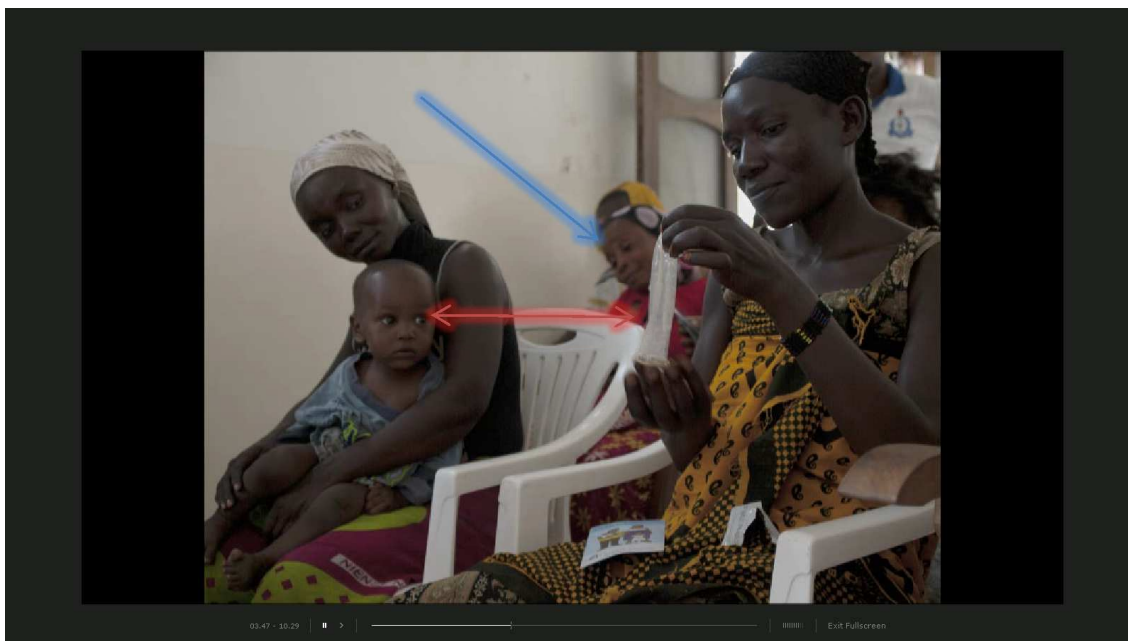


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na figura 58, percebemos, também, a busca do instante. Uma mulher parece estar em um local recebendo instruções sobre o uso de preservativo, com uma camisa de Vênus em sua mão. Ao lado, está outra mulher com um bebê no colo, que olha para o que está na mão da primeira mulher. A imagem nos convida a refletirmos sobre a necessidade de proteção daquelas mulheres, tanto para não adquirirem doenças venéreas ou mesmo HIV, assim como prevenirem a gravidez em suas relações sexuais. Lembremos que se trata de lugar onde a epidemia de HIV é um grave problema de saúde. Esta imagem reforça a busca do instante decisivo é tanto uma construção de sentido como uma prática dos fotógrafos da Magnum



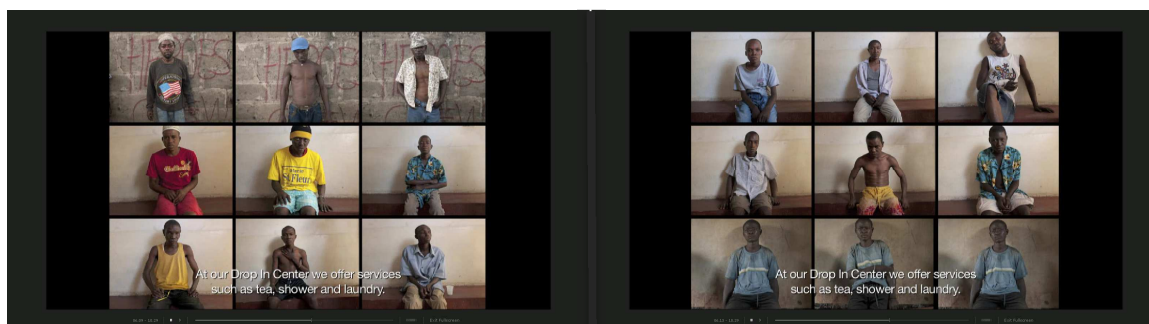
Figura 58 - Captura de tela - Construção do momento decisivo (2)



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

A sequência de retratos da figura 59 remete-nos a uma exposição fotográfica, como em uma galeria, mas também à exposição de diversos casos de usuários que sofrem com esta epidemia de doenças e uso de drogas injetáveis, um mosaico que retrata bem aquela situação. Destaque para último retratado que recebe, também, um mosaico de imagens, mas, neste caso, apenas dele figura 60. Parece reunir várias pessoas, mesmo sendo um só: é ele, recluso na dor que marca sua subjetividade, mas que, ao mesmo tempo, revela a dor de tantos. É ele e é um igual a outros, mais um. Além disso, esse mosaico dá movimento às imagens, ao serem colocadas lado a lado. Ressalta-se a última imagem, que parece marcar para onde ele está indo. Aqui podemos ver montagem espacial, diferente da linear utilizada no ensaio.

Figura 59 - Captura de tela - Mosaico de personagens



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

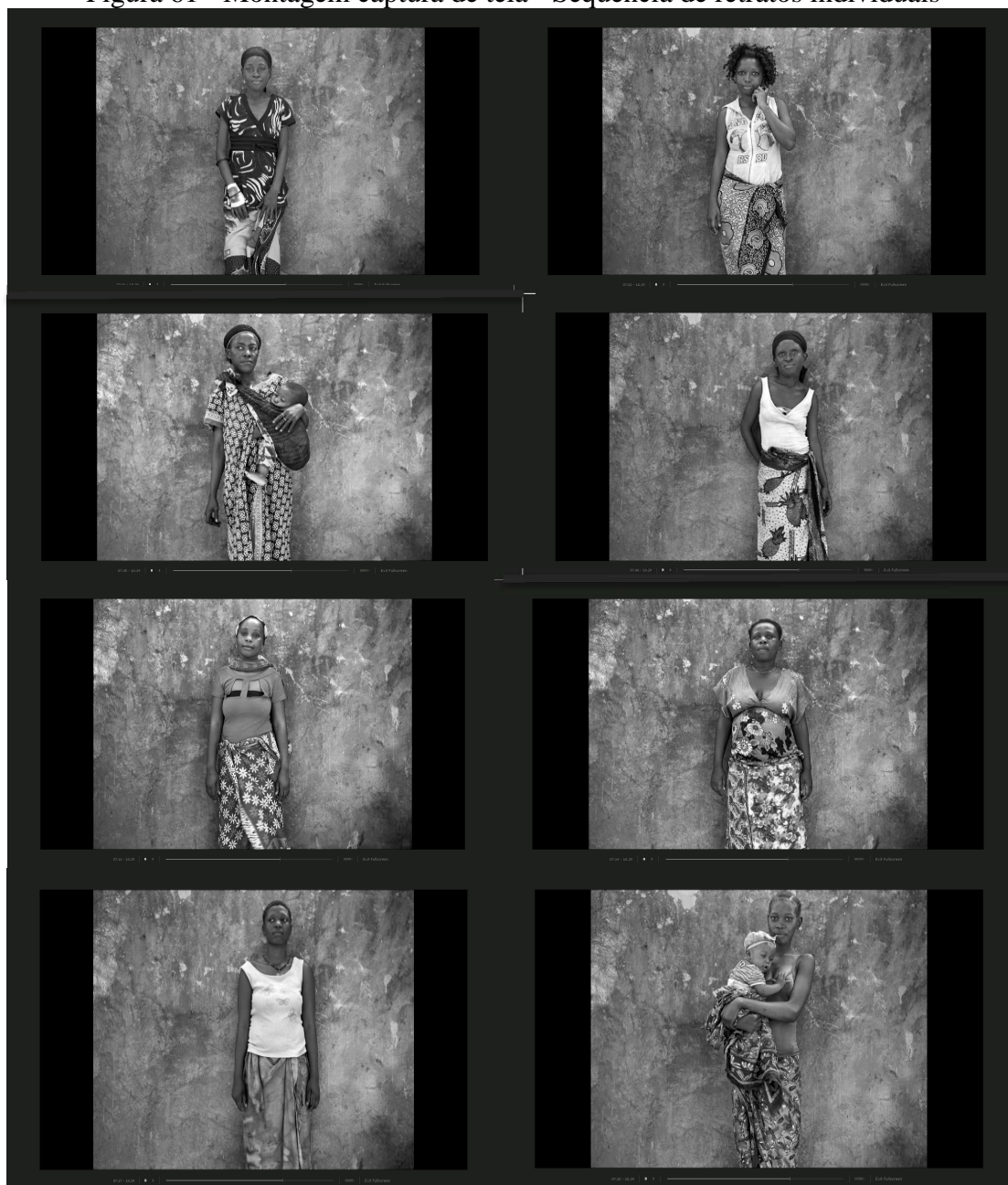
Figura 60 - Captura de tela - Mosaico de um dos personagens



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Também há o intuito de se mostrar a situação das mulheres (figura 61) da localidade, que são apresentadas diversas vezes no audiovisual. Aqui, o momento captado é individual e único (sem a sequência do indivíduo, a que o mosaico se prestou). Assim, além da dor, o fato de estarem sozinhas nas fotografias, também remete ao desamparo por elas, muito provavelmente, sentido. Tão humano quanta a dor, é o resgate do feminino. Estas mulheres não são apenas fotografadas, elas posam para as fotografias, expondo a complexa e profunda contradição entre o feminino e o estado epidêmico. O escondido é revelado à câmera, é a ela confiado. Estas mulheres são mostradas, numa revelação do encoberto, que vai além da miséria e da doença.

Figura 61 - Montagem captura de tela - Sequência de retratos individuais



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Essa preocupação com a situação das mulheres, de também sofrerem com a epidemia, pode ser vista, além destes retratos, também em outros planos abertos e médio, exemplificados no conjunto de imagens na figura 62.



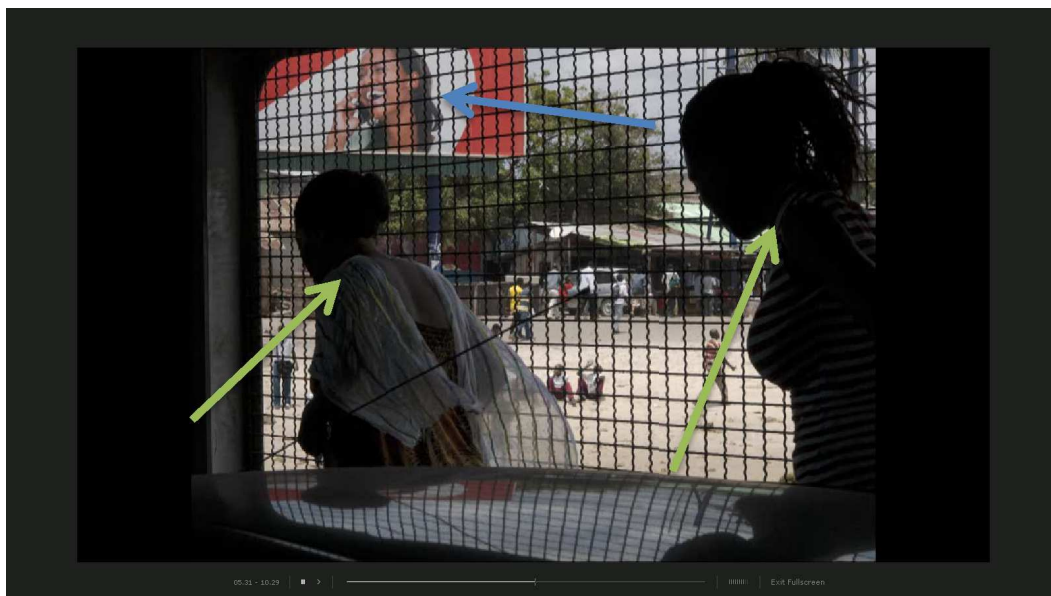
Figura 62 - Montagem captura de tela - Sequência de registro em plano aberto de mulheres



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na imagem abaixo (figura 71) pode-se perceber além do registro das mulheres da localidade, somada à composição e ao “momento decisivo”, características fortes da Magnum. Podemos ver mulheres que caminham na rua que são enquadradas pela moldura da janela e ao fundo, uma imagem publicitária em outdoor de uma mulher feliz que fala ao telefone, aparentemente feliz. E bem ao fundo, pessoas circulando pela comunidade. Nesta fotografia (figura 72), percebe-se a mulher no seu cotidiano local, tensionada pela imagem publicitária e contextualizada com a realidade que aparece ao fundo da imagem.

Figura 63 - Captura de tela - Momento decisivo, construindo sentidos de desigualdade



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Há de se destacar também uma grande quantidade de crianças nos registros fotográficos (figura 64). Elas aparecem em primeiro plano, ao fundo, entre usuários, circulando pelas ruas. Estas imagens possivelmente demonstrem as preocupações do fotógrafo com o futuro daquela comunidade. Estas construções imagéticas trazem aqui alguns questionamentos de como essas crianças serão educadas, criadas, vivenciando aquele meio, como será o futuro delas? A seguir um apanhado de imagens que mostram a realidade das crianças da localidade, mostrando outra parte da população afetada pela epidemia.

Figura 64 - Captura de Tela - Registros de crianças em meio a epidemia



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

#### 5.4.2 Imagens em movimento: vagueando pelos vídeos

Neste momento do *scanning* vamos tentar perceber o que há de fotográfico em alguns vídeos inseridos neste audiovisual e também como a Magnum deixa suas marcas neste formato que descende da fotografia. A abertura do audiovisual inicia com um vídeo (figura 65), em contraluz<sup>35</sup>, técnica muito utilizada pela fotografia para informar que há determinado objeto, sem mostrar detalhes, apenas o contorno. Aparecem, aí, recursos gráficos sobrepostos, trazendo informações sobre o local e título do ensaio. É possível que, num primeiro contato, tenha-se a impressão de ser um documentário somente produzido em vídeo.

<sup>35</sup> Contraluz - O efeito contraluz acontece quando o assunto fotográfico é colocado, no momento do registro, entre a câmera e a fonte de luz. Dessa forma, a iluminação fica atrás do elemento e não na frente, como de costume na fotografia. Esse efeito faz com que o fundo da imagem fique mais claro, e produz lindas imagens de silhuetas. <http://blog.crayonstock.com/2014/12/fotografia-contraluz-o-que-e-e-como-fazer/> Acessado em 29/11/2015

Há cortes secos, intervalos nos vídeos, assim como é característico na fotografia exibida em *slides* fotográficos.

Figura 65 - Registro em contraluz na abertura do ensaio



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Aos 2min33s aparece o segundo vídeo (figura 66), com um movimento de câmera *zoom in*<sup>36</sup>, que aproxima o enquadramento, iniciando do chão até os joelhos e vai se aproximando até chegar no detalhe do pé do usuário. Esse tipo de composição também é típica da fotografia, na qual a intenção é de mostrar o detalhe relevante sobre determinado assunto. Essa prática de mostrar detalhes de mãos, nesse caso o pé, intenta demonstrar a situação bem específica de cada indivíduo, considerando o que nele há de singular. O plano do detalhe é o que nos aproxima do drama. Por exemplo, a sujeira em sua volta, o pé mal cuidado, sujo, com unhas sem aparar e a seringa injetada em uma das veias relata imageticamente o estado crítico e social em que se encontra o usuário.

<sup>36</sup> Zoom in - <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/movimentos-no-quadro-da-camera-e-da-objetiva/>

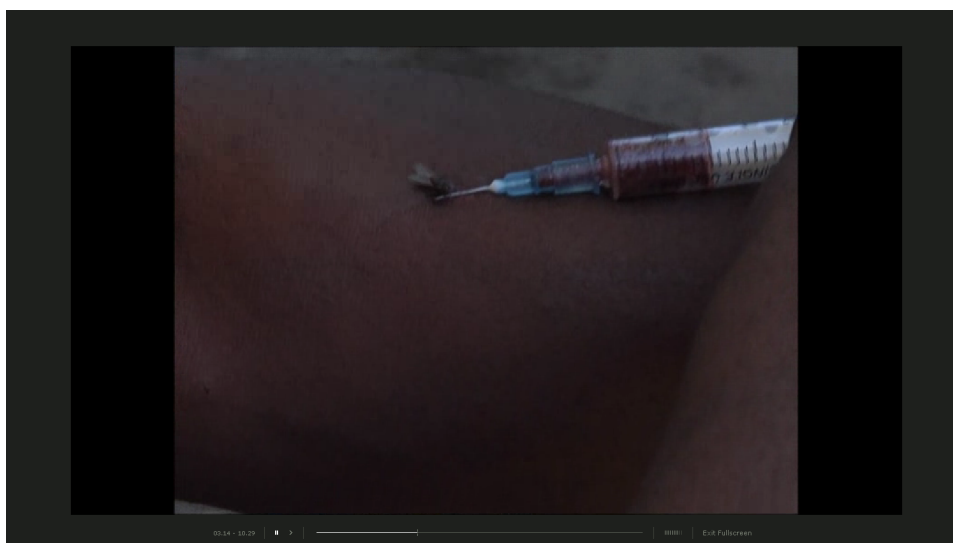
Figura 66 - Montagem captura de tela - Aproximando-se do drama



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Na imagem seguinte, em 3min13s, é a sequência do ensaio em que nas fotografias aparece um usuário sendo aplicado por seu companheiro. O vídeo (figura 67) traz o detalhe da agulha aplicada, na qual uma mosca ronda a agulha da seringa rente à pele. Temos a impressão de uma fotografia viva, uma animação, um *giff*. Podemos aqui perceber também a distância da câmera, a proximidade do assunto registrado. A imagem da agulha mostra o uso da droga, a mosca e seu som, um zumbido, potencializa a imagem, traduzindo para qualquer língua a situação daquele usuário de droga.

Figura 67 - Captura de tela - Plano fechado, o drama pulsante no tela



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>



Em 4min12s há outro vídeo (figura 68) que mistura e sobrepõe três enquadramentos da fotografia, nesta ordem, o detalhe em *zoom out*<sup>37</sup>, o plano aberto e o retrato. O *zoom out*, gera uma visão do detalhe para o todo, constrói, para o espectador, um sentido de amplitude da situação registrada. A parte mais fotográfica deste recorte é o retrato, pois em vídeo e cinema, exceto documentário, não é comum o personagem olhar para lente da câmera. Nesta cena, o homem que estava praticamente dormindo, sonolento, acorda e olha fixamente para a câmera, como um retrato “3x4” de documento de registro de identidade, mas também construindo imagetivamente aquele usuário através do seu olhar.

Figura 68 - Montagem captura de tela - Zoom out - Do detalhe para o retrato



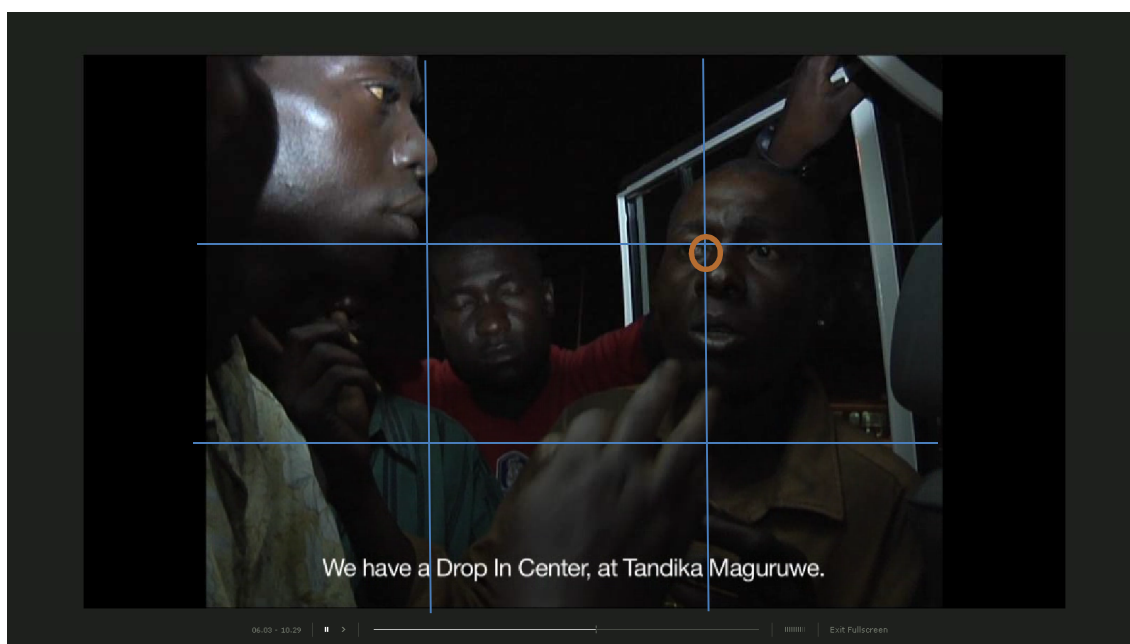
Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

O vídeo seguinte (figura 69), em 6min22s, na sequência, é de um entrevistado relatando os problemas da epidemia no local. Nele, percebemos a proximidade e o fotográfico na imagem. A proximidade, por conta da distância que entre a câmera e o entrevistado, e o fotográfico se dá claramente através da regra dos terços. Em vídeo, normalmente, usa-se o personagem entrevistado no centro da imagem, o que é diferente neste caso, como é ilustrado na captura de tela a seguir. Essa sequência, leva-nos a perceber a construção de uma imagem de

<sup>37</sup> Zoom in : Movimentos de objetiva – usando uma lente do tipo ZOOM, você modifica o ângulo visual durante a tomada. Quando “aproxima” a imagem temos o ZOOM-IN, quando “afasta”, o ZOOM-OUT. <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/movimentos-no-quadro-da-camera-e-da-objetiva/> Acessado em 29/11/2015.

desamparo, abandono, solidão de uma pessoa sob o efeito do uso de drogas. Ao olhar os enquadramentos, sobreposições e o olhar final direto na câmera, mostra a condição em que o usuário se encontra, em um momento de confusão mental.

Figura 69 - Captura de tela - A proximidade e a regra dos terços no vídeo



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

### 5.4.3 A sincronia do fotográfico nas camadas do audiovisual

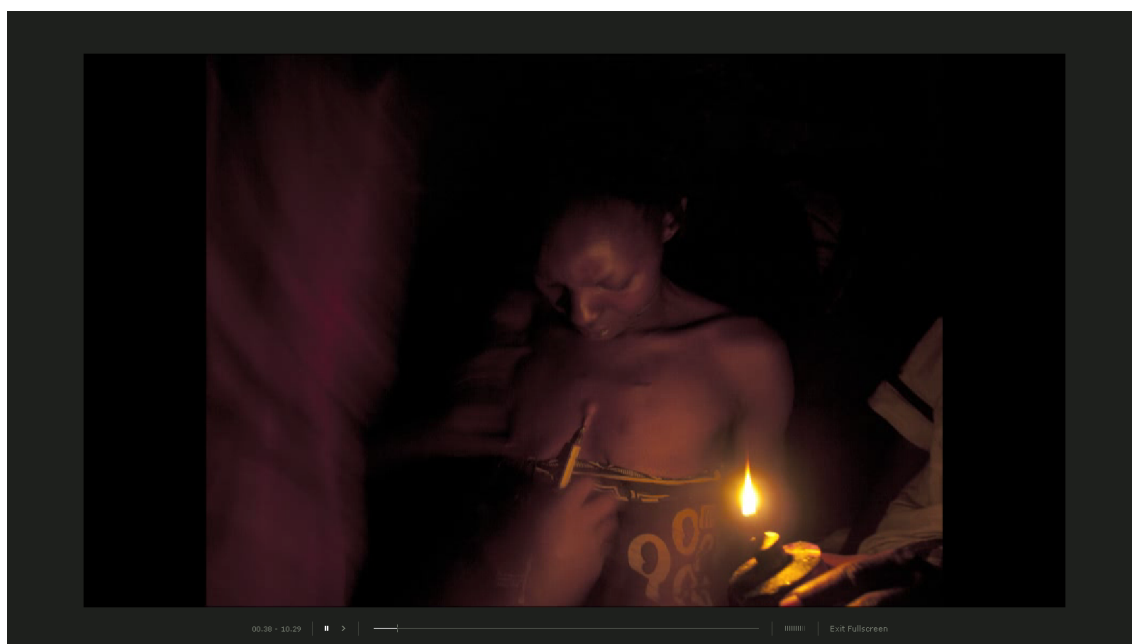
Entre imagens de fotografias, recursos gráficos e sons, há uma série de sentidos gerados pelo ensaio. Através do ritmo e sequência dessa montagem, a Magnum faz transbordar o imaginário com suas construções de imagens técnicas do ambiente de sofrimento, pobreza e de epidemia daquela localidade. Dando continuidade ao *scanning*, vamos realizar alguns recortes do audiovisual, para que a partir destes trechos possamos identificar traços do fotográfico e características da agência. Objetiva-se, aqui, escanear a montagem, a qual é composta por diversas técnicas inseridas neste ensaio.

O início do ensaio dá uma pequena amostra de como será o audiovisual. No vídeo que o abre, diversas pessoas circulam entre carros e luzes de faróis, há o som de diversas falas de adultos e crianças, barulhos de buzinas, e mixado a esses sons, um som de respiração e de um gemido, um preâmbulo do que vem a surgir em imagens.

Aos 33 segundos, aparecem duas fotografias (figura 70) em sequência, em plano médio, de uma mulher sendo injetada por outra pessoa no peito, entre seus seios. O som, nesse

instante, é novamente invadido inspiração respiratória e um gemido, que associado à imagem, nos faz imaginar que é dessa mulher, gerando a impressão de sensação de dor e prazer, através desse conjunto de técnicas imbricadas. Podemos assim perceber a sincronia muito bem realizada entre som e imagem, característica marcante de todos os audiovisuais observados da *Magnum in Motion*. Sendo que na abertura, o mesmo gemido está presente, mas não há como identificá-lo ainda, mas quando surge junto à imagem, conseguimos associar ao uso da droga, ou êxtase do efeito alucinógeno causado naquela mulher. Seguido desse som, há outro, que parece de um inseto voando, talvez uma mosca. Novamente, o imaginário fotográfico é convocado, pois este som constrói imagens mentais de descaso, sujeira, abandono. Uma situação de prazer degradante marcado pelo abandono.

Figura 70 - Captura de tela - Sonorizando a imagem, potencializando as imagens



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Em 1min3s, um entrevistado fala sobre a situação da população local, onde não há trabalho, sobre o que fazer para ocupar a mente, sobre as pessoas voltarem para os grupos e usarem drogas, sobre não haver o que fazer. Uma série de imagens reforçam e mostram a situação que o entrevistado relata. A primeira imagem figura 71, em plano aberto, mostra a situação de um usuário sendo injetado, ao seu redor o local onde está se drogando. Ao fundo, outra parte da cidade, com grandes prédios. Um contraste muito forte entre a pobreza do local e outro lugar da cidade desenvolvido. Nesta fotografia aparece uma das características da



Magnum, a construção de imagem que colocam em tensionamentos questões sociais. O fotógrafo mostra o usuário no contexto caótico da periferia, mas ao mesmo tempo, um espaço mais organizado, civilizado, logo ao fundo. Em seguida, na montagem, há outra imagem em plano geral, onde parece ter pessoas desocupadas figura 72 e, logo após, na figura 73, mais dois usuários em plano médio com suas seringas nas mãos como se tivessem brindando o uso do entorpecente.

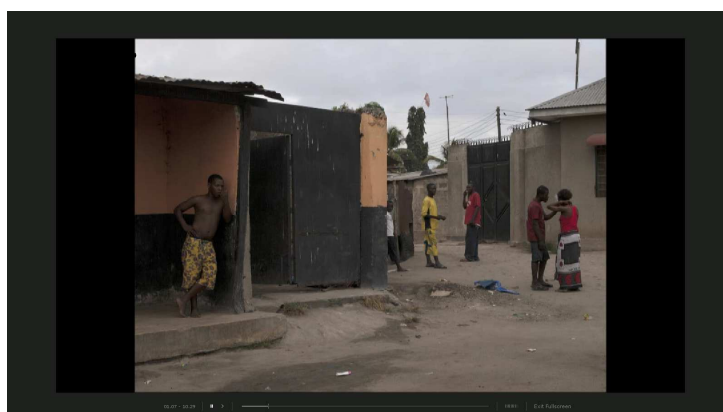
Figura 71 - Captura de tela - Contrastes de realidades



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

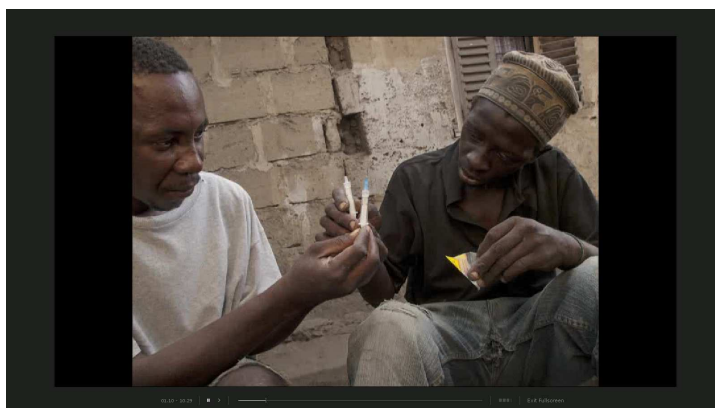
Esse plano é o que conta a história de uma maneira muito interessante na fotografia, pois mostra o acontecimento, mas minimamente, também relata o entorno. Essa sequência de imagens certifica, reforça a fala e se tornam provas do relato do entrevistado.

Figura 72 – Captura de tela – Plano geral mostrando as pessoas desocupadas



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Figura 73 – Captura de tela – Plano médio o que mostra a ação: um brinde aos entorpecentes



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

Há algo de muito instigante no som: a fala, ruídos ou música, sendo que, através deles, também podemos gerar imagens, imaginar diversas situações. É relevante, na figura 74, em 03:07, o fato de termos o som de expiração e inspiração em repetição, junto com as imagens em sequência de um usuário sendo injetado por outra pessoa. Isso gera uma sensação de proximidade no espectador, dando o sentido de estar tão perto a ponto de ouvir esses sons. A sincronia entre o som e as fotografias dá a sensação de que a tela e o espectador respiram juntos. É o fotográfico que parece tomar vida, inflar e esvaziar, como se tivéssemos ao lado daquela situação, daquele humano. A rigidez, característica da Magnum, comparece nesse recorte costurando som e imagem, levando espectador para dentro da cena.

Figura 74 – Montagem captura de tela – Aproximando o espectador ao drama

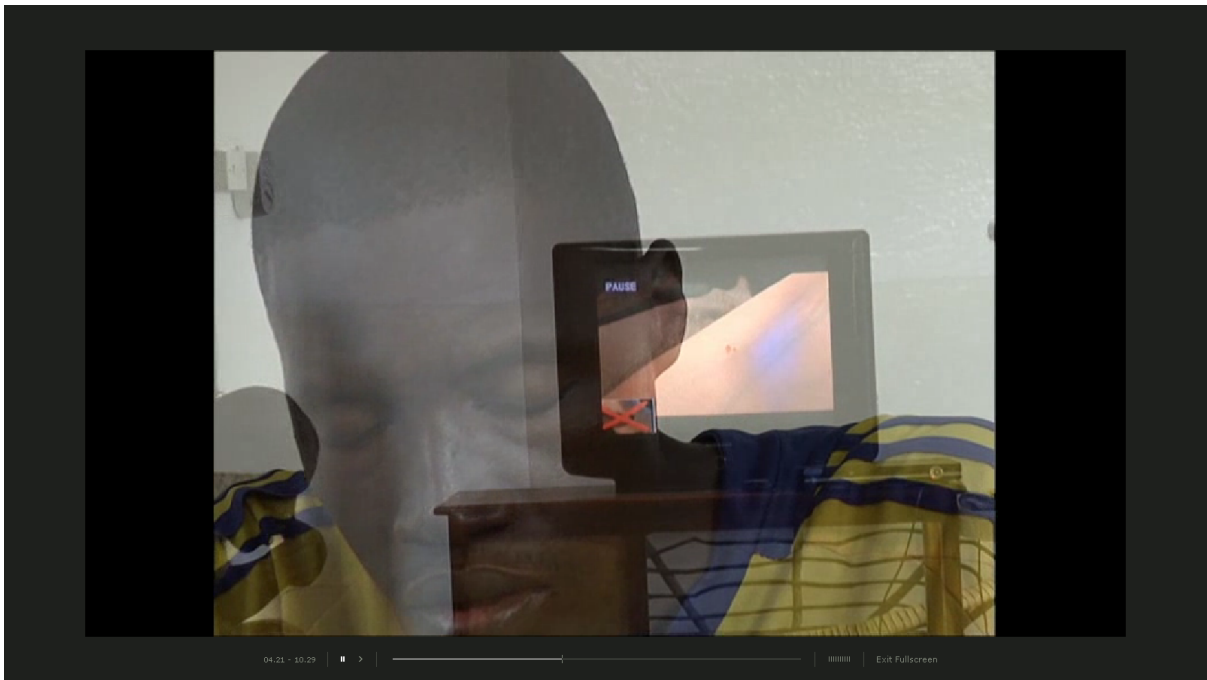


Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

No último recorte, figura 75, há um momento complexo de sons e imagens que representam muito bem a situação vivida por um usuário de droga injetável. Aos 4min13s, há simultaneamente sons de fala em *delay*<sup>38</sup>, imagens de vídeo e fotografia se sobrepondo na interface. O usuário de droga aparece sonolento e desperta, aparece um som de um estalo, um *click*, em que ele acorda e fica olhando fixamente para a câmera. Podemos perceber nesse recorte o sentido de “efeito de droga” que se quer passar através do todo, uma imagem técnica que dá esse sentido de alucinação. Esta fotografia é uma imagem construída dentro de um ambiente, onde o usuário de droga parece estar recebendo instruções de uma pessoa. Isso mostra o grau de profundidade desse ensaio e de como as imagens técnicas são construídas neste audiovisual.

38 Delay n 1 demora, paragem, detença, retardamento, atraso, adiamento, protelação. 2dilação, prazo. vt+vi demorar(-se), dilatar, adiar, retardar, atrasar, procrastinar, deter(-se). <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=delay> – Acessado em 29/12/2015

Figura 75 - Captura de tela - Mistura de planos, confusão mental



Fonte: <http://inmotion.magnumphotos.com/>

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da etapa da qualificação, em que foi definido o objeto/foco dessa pesquisa, **O fotográfico na construção audiovisual do Magnum in Motion**, buscamos estabelecer pelos aportes teóricos e, após, o metodológico um entendimento de como o fotográfico, de uma forma geral e específica, se atualiza nos materiais analisados. Para tanto, esse estudo fez um esforço na construção teórico-tecno-histórica da evolução dos aspectos fundantes e principais da fotografia e da Magnum, com o intuito de compreender melhor os materiais que foram objeto de observação. Acreditamos que as metodologias utilizadas no processo nos proporcionou uma leitura e ampliação do fotográfico e da fotografia digital. O “mergulho” no banco de dados do *Magnum in Motion*, a categorização, assim como o *scanning*, acreditamos terem sido métodos assertivos nesse estudo, sendo que o último possibilitou uma leitura de superfície ampliada sobre as imagens técnicas.

No início desse trabalho, tentamos pensar na questão histórica a fim de situar a fotografia no fluxo do tempo, as diversas compreensões que sobre ela foram sendo elaboradas no percurso de seus usos, ora mais como brinquedo que copia aquilo que vê, ora mais como janela para uma realidade e ora como imagens técnicas, conceitos de mundo. A fotografia durante esses mais de 150 anos foi compreendendo a si própria de diversas formas, mas também foi estabelecendo relações com outras mídias, as devorando e se deixando devorar por elas. Assim, podemos perceber como o fotográfico foi se atualizando durante os movimentos organizados dentro da fotografia, assim como aspectos externos ao longo dos anos de existência da técnica. Além disso, podemos entender como a fotografia saiu de um período “artesanal” para o industrial, assim expandindo-se para áreas da ciência como a física, botânica, sociologia, etc. Passados os anos, alguns previram a morte da fotografia, enquanto analógica, quando surgiram as câmeras com foco automático. Mais tarde, o mesmo discurso apareceu em relação ao digital, quando essa nova tecnologia substituiu a analógica. Entretanto, aqui, notamos uma potência inerente à fotografia, a sua contínua reinvenção, inclusive, tornando-se o centro de alguns processos midiáticos e audiovisuais como os objetos aqui vistos.

Em relação ao período anterior ao cinema, nos encontramos na pesquisa com máquinas que colocavam imagens em sequência, com o intento de dar mais vida às imagens, colocando-as em movimento através de uma ilusão ótica. Nessa evolução, algumas inseriram

som em seu aparato técnico. Isso fez com que pudéssemos relacionar esses audiovisuais aos ancestrais dos *slides* fotográficos, o que chamamos, nessa pesquisa, de audiovisuais fotográficos. Vemos, aqui, uma semelhança e uma atualização na colocação de imagens técnicas em sequência, a fim de dar outros sentidos à fotografia.

Como formulamos o fotográfico como o principal problema da pesquisa, foi essencial retomá-lo na perspectiva teórica. Embora o termo tenha um sentido muito específico nesse trabalho, não é nele criado, autores pensaram esse fotográfico como o que está na fotografia, do mesmo modo que haveria o poético na poesia (e em tantos outros contextos). Assim, aprofunda-mo-nos na complexidade das características deste aspecto da fotografia. Esse fotográfico nos levou a compreender, por exemplo, que há vídeos sem fotografia, mas que seguem composições fotográficas enunciando, desse modo, o fotográfico e sua forma de olhar e interromper uma determinada cena como central.

Compreendemos melhor a linguagem da fotografia, seus planos, enquadramentos, a iluminação e demais técnicas e como elas não são simples técnicas que se aprendem em manuais para ser um bom fotógrafo, mas sempre dizem alguma coisa, dão sentidos àquilo que está nas imagens. Percebemos, também, a linguagem do meio em que a fotografia está inserida e que a ressignifica, seja pelo impresso ou pela interface gráfica do computador. A fotografia no vídeo, na relação com outras técnicas, como o som, produz uma potencialização das imagens fotográficas e uma multiplicação de sentidos que tende a ser cada vez mais usada.

Tentar compreender essa expansão da fotografia na *Web*, levou-nos a analisar a interface, suas montagens, suas lógicas e os modos em que o usuário se relaciona com essas imagens. Isso esclareceu como outras interfaces, nas quais a fotografia circula (exposições, museus), levam o espectador a relações completamente diferentes com as imagens: o primeiro passa pela ttilidade, interatividade, como nas fotografias 360°, incluindo o compartilhamento e o envio, o segundo pela contemplação e a distância.

Os mundos fotográficos Magnum foram construídos numa história específica aqui contada. No capítulo sobre a Magnum, vemos o fotográfico que foi desenvolvido durante esses anos de existência da agência. Desse modo, vimos na história, nos seus fundadores, aspectos que se perpetuaram e que fazem a Magnum construir um tipo de imagem técnica com determinadas características, uma cooperativa que se desenvolve com a fotografia como centro de suas diversas práticas, inclusive as audiovisuais.

Trata-se de uma agência com uma sólida história e uma ética características, com um conjunto de marcas que dão à Magnum sentidos identitários muito específicos e atravessam suas práticas. Há um modo de compreender e vivenciar a fotografia na Magnum que valoriza a proximidade de toda realidade humana e humanitária, para ser vista de muito, muito perto e com a maior precisão possível. A precisão na composição fotográfica dá, ao fotografado, dignidade, um reconhecimento do humano muitas vezes por trás das ruínas. Os mundos técnicos e precisos da Magnum estão enunciando esses sentidos: chegando perto descobrimos que, ali, está o humano, descobrimos que eles são como nós, embora suas condições pareçam tão diferentes. A composição, a sequência, os cortes, o ritmo revelam na miséria, por exemplo, uma grandeza que é constitutiva das imagens técnicas, conceitos de mundo da Magnum.

Sobre a análise dos materiais, acreditamos que a metodologia do *scanning* mostrou-se fértil para a pesquisa e colaborou para se superar (embora não totalmente) o olhar do fotógrafo para construir o olhar do audiovisual fotográfico. Vaguear pelas imagens e encontrar os principais elementos de produção de sentido, no tempo mágico, nos termos de Flusser (1985), direcionou-nos a cada foto e suas relações com as anteriores e as posteriores nas montagens, assim como com os outros elementos dentro e fora dos ensaios.

Na página inicial do *site*, observamos alguns territórios de tensão entre um tipo de imagem fortemente autoral e uma interface que segue as práticas mais cotidianas do audiovisual da *Web*, nesse embate parece não haver vencidos nem vencedores deixando uma certa interrogação sobre o não investimento de autoralidade nos modos de apropriação da *Web*.

A Obamania vista pela Magnum consegue não fazer uma cobertura fotográfica de um evento, e sim, falar de um mundo no qual todos teriam lugar, um mundo que tem três terços e uma linha de horizonte, mas nele cabem as maiores diversidades vistas com precisão e proximidade, de um lugar outro e não aquele reservado para os fotógrafos.

No *Bongo Fever*, a Magnum produz tecnicamente um mundo em penumbra, com dor e doença, que convive do lado modernidade. Um mundo cheio de claros e escuros, entretanto é um único mundo, onde todos os elementos estão relacionados e tem direta repercussão uns sobre os outros, assim como a construção do mundo em que vivemos nos envolve a todos. Nesse ensaio, o som, a respiração, o gemido, revelando dor, prazer, confusão mental, assim como o detalhe das cenas, trazido pelo *zoom in*, convidam os usuários da *Web*, a se sentirem como outros usuários, os de drogas: a proximidade trazendo à tona o humano e o humano

determinando a proximidade. A Magnum evidencia o que lhe é característico na sua construção de imagens técnicas.

Os ensaios da Magnum conseguem mostrar constantemente como há realidades humanas que extravasam todo e qualquer tipo de enquadramento por mais próximos delas que estejamos e como a técnica está ali para fazer conviverem todas as linguagens, todas as mídias, com a finalidade de nos dar a ver mundos que dificilmente enxergamos daquela forma. O audiovisual fotográfico com a interrupção produzida pelas fotos e a continuidade produzida pelo som, com a alternância de planos, e variedade de linguagens coexistindo nas imagens, mas principalmente com o fotográfico no centro dessa construção, nos diz que o mundo é um conjunto de fotografias sejam elas sonoras, visuais, em movimento ou não, onde toda e qualquer realidade tem direito e merece ser fotografada e que a missão da imagem técnica é enxergar as relações profundas que acontecem na forma em que construímos o mundo contemporâneo.



## REFERÊNCIAS

ALVES, Paulo. **BRISSAC e suas Reflexões sobre a Teoria das “Passagens nas Artes Visuais Contemporâneas”**. Domínios da Imagem, Londrina, Ano II, N. 3, p. 11 – 118, novembro 2008.

ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: SENAC, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2014.

AUMONT, Jacques et al: **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995

BAIRON, Sérgio; PETRY, Luis Carlos. **Psicanálise e História da Cultura**. Caxias do Sul/RS: Ed. Mackenzie, 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

BERNARDO, Fernanda. Mal de hospitalidade. In: NASCIMENTO, Evandro et al (Org). **Jacques Derrida: Pensar a desconstrução**. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2005, p.173 – 206.

BUCHER, Chris. **Fotografia Digital Preto & Branco**. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2013.

BURMESTER, Cristiano Franco. **Fotografia – do estático ao movimento: uma reflexão sobre as aproximações entre a linguagem fotográfica e a audiovisual**. São Paulo, janeiro de 2011. P. 65. Disponível em: <<http://www.revistafotografia.com.br/revista/foto-grafia-06/>>. Acesso em: 22 de nov. 2015.

CARTIER-BRESSON, Henri. Transcrito de "**O Momento Decisivo**". In Bloch Comunicação, nº 6, p. 19 – 65. Rio de Janeiro: Bloch Editores, s.d.

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto& Grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Bergsionismo**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DE CARLI, Anelise Angeli. **Perto o suficiente: o legado de Robert Capa para o fotojornalismo**. Trabalho apresentado no GP Fotografia do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu, Paraná, 2014.

Diccionario Focal de Tecnologia Fotografica. Barcelona: Ediciones Omega, 1979.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2011.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

FERREIRA, Giovani. **O percurso da fotografia e seus usos atuais: uma abordagem sobre imagem digital e fotologs como nova mídia**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Coisacnaif, 2007.

FRANZON, Erica Cristina de Souza. **Luz e Sombra, Mostrar e Esconder: Tese de Doutorado em Comunicação**. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, São Paulo, 2012.

FIUZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. **O conceito de ensaio fotográfico: discursos fotográficos**, Londrina, v.4, n.4, p.161-176, 2008.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.

KILPP Suzana; MONTAÑO, Sonia Estela La Cruz. **Consumo e valor de uso nas imagens audiovisuais da web**. Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS v. 19, n.2 – Jul./Dez. 2013

KOBRÉ, Kenneth. **Fotojornalismo: uma abordagem profissional**. 6. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

KUHN, Norberto Júnior. **Painéis fotográficos digitais: experiências de mostraçao em diário fotográfico na internet**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós. Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/366>>Acessado em 11/01/2016.

LISOVSKY, Maurício. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (org). **Impacto nas Novas Mídias no Estatuto da Imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 13 – 27.

LISOVSKY, Maurício. **A Máquina de Esperar: a origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MACHADO, Arlindo - **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Ensaio apresentado no evento Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética. Barcelona, 1997.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. IN: SAMAIN, Etienne, (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. São Paulo ,2005,p309 - 317.

MANOVICH, Lev. **El Lenguaje de los Nuevos Medios**. Barcelona: Ediciones Paidós América, 2005.

MASCELLI, Joseph V. **Los cinco principios básicos de la cinematografía**: manual del montador de cine. Barcelona: Bosch, 1998.

MITCHELL, Willian J. **The Eye Reconfigured**. Massachussetts: MIT Press, 1992.

MORAES, Cybeli Almeida. **A Pausa Audiovisual**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos, RS. 2012.

MARCONDES, Andressa Soraya Paganella. **A fotografia como construção do real nas redes sociais digitais**. Trabalho de Conclusão de curso de tecnologia em design gráfico da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2011.

MONTAÑO, Sonia La Cruz. **Plataformas de Vídeo**: Apontamentos para uma ecologia do audiovisual da *web* na contemporaneidade. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Unisinos, RS,2012.

MUNHOZ, Luiz. **Estágios de desenvolvimento do fotojornalismo na internet**. Revista Diálogos & Ciência – Revista da Rede de Ensino FTC, Ano V, n. 11, set. 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. IN: PARENTE, André (org). **Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual**. 3ª ed. São Paulo. Ed. 34, 1999, p. 237 - 252.

PEREIRA, Anna Letícia de Carvalho. **O Fotojornalismo do Big Picture**: notícias contadas por fotografias. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Londrina – Paraná, 2013.

SABADIN, Celso. **Vocês não ouviram nada**: a barulhenta historia do cinema mudo. São Paulo: Lemos Editorial,1997

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Martins, 1963.

SALCEDO, Marcelo. **Cinegraphs: o sincretismo imagético como desafio metodológico**. IN KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Org). Para entender as imagens: como ver o que nos olha. Porto Alegre: Entremeios, 2013. P.136-141.

SALLET, Beatriz. **Blogs fotojornalísticos:** outras narrativas possíveis na cultura digital. Tese de Doutorado. Centro de ciências da comunicação. Programa de pós-graduação em comunicação. UNISINOS. São Leopoldo, 2015.

SAMAIN, Etienne, (org.). **O fotográfico.** São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. São Paulo ,2005.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. IN: SAMAIN, Etienne, (org.). **O fotográfico.** São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac. São Paulo ,2005, p.295-307.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem:** Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SILVEIRA, Luciana Martha. **A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural.** Revista tecnologia e sociedade, UTFPR, Curitiba, n. 1, out, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, Francois. **Estética da Fotografia:** Perda e permanência. São Paulo, Ed. SENAC, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó/RS: Argos, 2000.

TARGA, Renato Simões. **Fotografias Online:** como o compartilhamento na internet influencia a fotografia. Dissertação de mestrado programa de Pós-graduação em Ciência da Comunicação (ECA). São Paulo: USP, 2010.

TRAVASSOS, Lorena Christina Barros. **Molduras Fotojornalísticas da Magnum.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas, Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 2014.

WILSON , Larissa de Albuquerque. **O Semblante da Fotografia na Contemporaneidade.** Universidade Federal de Alagoas, Maceió. Trabalho apresentado no DT 4. Comunicação Audiovisual do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2010.

ZAGO, Gabriela; BASTOS, Marco Toledo. **Visibilidade de notícias no twitter e no facebook:** análise comparativa das notícias mais repercutidas na Europa e nas Américas. Brazilian Journalism Research, v. 9, n. 1, 2013. P.116-133.