

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EVANDRO AUGUSTO CORRÊA PEREIRA

**A FOTOGRAFIA DE NATUREZA COMO TEMA DO FOTOJORNALISMO E
FOTODOCUMENTÁRIO**

CURITIBA

2017

EVANDRO AUGUSTO CORRÊA PEREIRA

**A FOTOGRAFIA DE NATUREZA COMO TEMA DO FOTOJORNALISMO E
FOTODOCUMENTÁRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Jornalismo, Setor de Artes Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof^o Dr. Luís Carlos dos Santos

CURITIBA

2017

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Ave na mira das lentes. Foto: Evandro Augusto	7
FIGURA 2 - Ruínas de Hamburgo. Foto: Carl Friedrich Stelzner.	16
FIGURA 3 - Edição de 11 de Abril de 1908 do jornal The Daily Mirror	18
FIGURA 4 - Vale da sombra e da morte. Guerra da Criméia , 1855. Foto: Robert Fenton.....	19
FIGURA 5 - <i>Sandinistas at the Walls of the Esteli National Guard Headquarters</i> Foto: Susan Meiselas.....	27
FIGURA 6 - Molotov Man. Joy Garnett	28
FIGURA 7 - Paisagem rica em detalhes. Frans Post	32
FIGURA 8 - Jacques Cousteau e um de seus submarinos. Foto Thomas Abercrombie.....	38
FIGURA 9 - Revistas Geográfica Universal, Editora Bloch	39
FIGURA 10 - Close do olho de uma lagartixa. Foto: Mary McDonald	42
FIGURA 11 - Fazendo Graça. Foto: Anup Shah.....	43
FIGURA 12 - Dunas do Rosado, Rio Grande do Norte, 2011. Foto: Araquém Alcântara.....	43
FIGURA 13 - Onça pintada, Mineiros, Goiás, 2012. Foto: Araquém Alcântara	44
FIGURA 14 - Cachoeira da fumacinha, Bahia. Foto: Araquém Alcântara	45
FIGURA 15 - Biguatina, Jureia. Foto: Araquém Alcântara	46
FIGURA 16 - Uacari. Foto: Araquém Alcântara	47
FIGURA 17 - Tamanduá-mirim.. Foto: Araquém Alcântara.....	47
FIGURA 18 - Anta (<i>Tapirus terrestris</i>). Foto: Luciano Candisani	49
FIGURA 19 - Macaco Preggo. Foto: Luciano Candisani.....	50
FIGURA 20 - Veado Mateiro. Foto: Luciano Candisani.....	50
FIGURA 21 - Ferro Velho (<i>Euphonia pectoralis</i>). Foto: Luciano Candisani.....	51
FIGURA 22 - Perereca de moldura. Foto: Luciano Candisani.....	52
FIGURA 23 - Axixá emergindo na mata: Foto: João Marcos Rosa	54
FIGURA 24 - Pesquisador da UNESP. Foto: João Marcos Rosa.....	55
FIGURA 25 - Ninho ao lado da estrada. Foto: João Marcos Rosa.....	56
FIGURA 26 - Arara azul em movimento. Foto: João Marcos Rosa	56
FIGURA 27 - O Velho Queco. Foto: Araquém Alcântara	58
FIGURA 28 - Biguatinga (<i>Anhinga anhinga</i>). Foto: Araquém Alcântara	65

FIGURA 29 - Ninho no centro de Campo Grande. Foto: João Marcos Rosa	67
FIGURA 30 - Ninho de Harpia (<i>Harpia harpyja</i>). Foto: João Marcos Rosa	68
FIGURA 31 - Onça parda, fauna invisível. Foto: Luciano Candisani	70
FIGURA 32 - Site Natureza e Vida Selvagem Guaraqueçaba	74
FIGURA 33 - Filhote de papagaio-de-cara-roxa em monitoramento Foto: Evandro Augusto.....	80
FIGURA 34 - Pula-pula-ribeirinho, Guaraqueçaba. Foto: Evandro Augusto.....	80
FIGURA 35 - Figueira, Reserva Salto Morato Foto: Evandro Augusto.....	81
FIGURA 36 - Fungo abajour. Foto: Evandro Augusto.....	81
FIGURA 37 - Cachoeira Salto Morato. Foto: Evandro Augusto	82
FIGURA 38 - Sapo-folha (<i>Rhinella hoogmoedi</i>). Foto: Evandro Augusto	82
FIGURA 39 - Jararaca-da-mata (<i>Bothrops jararaca</i>). Foto: Evandro Augusto.....	83
FIGURA 40 - Manguezal de Guaraqueçaba. Foto: Evandro Augusto	83
FIGURA 41 - Garça-azul jovem (<i>Egretta caerulea</i>) – Foto: Evandro Augusto.....	84
FIGURA 42 - Raízes do mangue. Foto: Evandro Augusto	84

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	6
2 INTRODUÇÃO	9
2.1 PROBLEMA	9
2.2 OBJETIVO	10
2.3 JUSTIFICATIVA	10
2.4 METODOLOGIA	11
3 FOTOJORNALISMO E FOTODOCUMENTÁRIO	13
3.1 UM POUCO DE HISTÓRIA	16
3.2 DISCUSSÕES TEÓRICAS	20
4 FOTOGRAFIA DE NATUREZA	31
4.1 A RELAÇÃO COM O FOTOJORNALISMO	35
4.2 ESTÉTICA	40
4.2.1 O grande livro dos animais – Editora Agir	41
4.2.2 Araquém Alcântara - Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira	43
4.2.3 A Sustentabilidade de uma Reserva - Legado das Águas	48
4.2.4 Arara Azul - Carajás	53
5 FOTÓGRAFO DE NATUREZA	57
6 O PRODUTO FINAL	73
6.1 DIÁRIO DE VIAGEM	75
6.1.1 O início	75
6.1.2 Superagui	77
6.1.3 Conhecendo o cara-roxa de perto	78
6.2 EXPERIÊNCIA EM FOTOJORNALISMO	80
7 CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	88
ANEXOS	91

1 APRESENTAÇÃO

Era julho de 2008, dias de geada, frios e ensolarados. Eu e minha família, pais e irmã, seguíamos de São João Batista, da casa de um amigo, para a Serra Catarinense. Não tínhamos um roteiro pronto, não sabíamos ao certo por onde passaríamos nem o que iríamos conhecer. Foi irresistível. A paixão tomou conta de mim, e eu nunca mais fui a mesma pessoa. O desejo por viajar, conhecer lugares, sair sem rumo e me aventurar passou a me consumir desde então.

Aliado com o fascínio que sempre tive por natureza, foi no final deste mesmo ano que, ao viajar com meus pais para São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, comecei a me interessar também pela fotografia. Olhando ao horizonte, o cenário era muito diferente de tudo que eu conhecia. As paisagens e os diferentes ecossistemas me encantavam. Tudo era motivo para foto. Foram milhares delas. Mas algo em especial me despertou a atenção; era uma ave que até então eu não conhecia, mas parecia ser bem comum ao longo de toda a estrada. Inteira preta, um tanto maior que uma sabiá, rabo comprido, com um bico grosso curioso, gostava de ficar em bando nas cercas e matos da beira da estrada. Quando os carros passavam, se assustavam e voavam, mas logo voltavam.

Fiquei me perguntando que bicho curioso era aquele, tão abundante na estrada, mas que eu nunca tinha visto. Tracei o objetivo de fotografá-la para descobrir mais sobre ela. Enquanto não conseguia, passei a fotografar outras aves mais comuns a fim de achar alguma outra espécie diferente. Descobri que minha câmera superzoom era muito boa para fazer fotos de animais. Depois de inúmeras tentativas frustradas de parar o carro e conseguir uma foto da misteriosa ave negra, finalmente fiz a minha primeira boa imagem. Em casa descobri se tratar de um anu-preto pelo site “www.wikiaves.com.br”, um site colaborativo de fotografia e registros de aves brasileiras. A plataforma ainda estava no início, havia pouco conteúdo. Interessei-me em colaborar com ele e comecei a fazer fotos das aves de Curitiba.

Na época cursando a faculdade de Ciência da Computação, essa se tornou minha atividade em quase todo meu tempo vago. Descobri que Curitiba e outros centros urbanos também tem uma variedade enorme de espécies de aves. Fiz uma seva em casa e cheguei a registrar mais de 50 espécies por ali. Junto a um amigo de fotografia, fiz um levantamento de espécies do Parque Barigui, onde registramos 154 espécies em cerca de um ano.

De alguma forma descobriram meu trabalho e fui entrevistado pelo jornal Gazeta do Povo, que dedicou uma página inteira do caderno animal para a minha entrevista e fotos na edição do dia 2 de outubro de 2010.

FIGURA 1 - Ave na mira das lentes. Foto: Evandro Augusto



FONTE: GAZETA DO POVO, 2 de outubro de 2010

O interesse por Ciência da Computação foi diminuindo cada vez mais e foi quando optei por tentar o vestibular novamente para Jornalismo. Passei a investir em equipamento fotográfico, adquiri câmeras, lentes, flash externo, HDs externos para armazenar milhares de fotos dentre outras coisas, como melhorias no computador para edição de imagens.

As espécies de Curitiba já estavam quase se esgotando, foi então que passei a investir mais e mais em viagens fotográficas. Nas férias pude fazer viagens mais longas e caras, mas durante o ano letivo me restringia a regiões mais próximas. Morar próximo a Serra da Graciosa é um grande privilégio para observadores de aves e fotógrafos. A região é muito rica e compreende a entrada da maior área de preservação da Mata Atlântica do Brasil, e uma das mais bem preservadas, chamada Lagamar. A variedade de espécies de aves na região é muito

grande e me proporcionou diversos registros interessantes, seja pela qualidade da imagem ou do registro ornitológico.

O município de Guaraqueçaba, porém, pude visitar apenas duas vezes devido à dificuldade de acesso pelos 80km de estrada de terra. O seu isolamento, no entanto, ajudou na sua preservação. Sua localização, dentro da APA (área de preservação ambiental) de Guaraqueçaba e as diversas Reservas Particulares do Patrimônio Natural (RPPNs) também contribuem para uma biodiversidade exuberante.

Já na faculdade de jornalismo fui orientado a fazer no Trabalho de Conclusão de Curso algo que eu realmente gostasse e me atraísse. Logo pensei em fotografia e em Guaraqueçaba. Em um primeiro momento busquei em no município algo um pouco mais fácil de justificar como fotojornalismo, que seria a cultura caiçara da região, que tem forte relação com a natureza. Mas não seria a área que tenho maior interesse nem facilidade em trabalhar. Por isso resolvi me esforçar um pouco mais na justificativa teórica e defender a área em que eu quero atuar dentro do fotojornalismo, que é a fotografia de natureza e vida selvagem.

2 INTRODUÇÃO

2.1 PROBLEMA

Ao comparar o fotojornalismo com outras áreas do jornalismo e da comunicação, percebemos uma diferença muito grande em quantidade de teorias e estudos, estando a área fotográfica muito aquém das demais. A fotografia em si também possui uma quantidade razoavelmente grande de estudiosos, tecendo análises das mais diversas. Já quando o assunto se restringe a fotografia documental, o cenário se repete e o número de teóricos cai consideravelmente. Além disso, a fotografia documental nem sempre é enquadrada dentro do fotojornalismo, nas teorias. Restringindo ainda mais o assunto, tendo a natureza e a temática ambiental como objeto, as teorias se tornam quase que inexistentes.

Isso não ocorre por acaso. Tanto a fotografia como a imprensa de massa são bastante recentes na sociedade. Ainda há muito o que se discutir sobre seus conceitos mais básicos antes de se aprofundar em áreas tão específicas, como o fotodocumentário de natureza.

No jornalismo as discussões perenes são inúmeras: sobre sua objetividade, seu papel na sociedade, sua recepção e tantos outros assuntos com todos seus desdobramentos. A fotografia segue a mesma linha. Até onde vai sua objetividade? Até onde é arte? Qual o poder da imagem? Essas são somente algumas das incontáveis perguntas a respeito de seu caráter mais básico que ainda não foram esgotadas, e provavelmente nunca serão.

Um novo fôlego para cada uma dessas questões surge a cada avanço tecnológico – cada vez mais constantes na era digital. A portabilidade das câmeras, a visualização imediata, a não necessidade de revelação, o compartilhamento digital, que, cada vez mais, ocorre de forma imediata, dentre outros fatos, implicam cada um em uma nova perspectiva da fotografia. Se seu papel na sociedade teve drástica mudança com o advento da fotografia digital, cada nova rede social que surge parece trazer uma perspectiva diferente a seu respeito.

Enquanto isso o jornalismo também tenta se adaptar às novas tecnologias, buscando em primeiro lugar entendê-las. A democratização da comunicação decorrente da internet e das redes sociais tem sido assunto de estudos no país e no mundo inteiro. Com isso, a readequação do jornalismo mais tradicional, como o

impresso e até mesmo do televisivo também é discutida amplamente, abordando a, cada vez mais presente, convergência, da qual Henry Jenkins é o grande nome dentre os teóricos, abordando os fenômenos de crossmedia ou transmedia (JENKINS, 2009).

A união do jornalismo e da fotografia, conseqüentemente, tem também suas grandes mudanças a serem discutidas, que seguem desde a incorporação de fotografias nas mais diversas plataformas que o jornalismo tem utilizado, até os dois extremos desse processo comunicacional, que são o receptor, e o fotógrafo. A relação entre esses dois extremos, no meio de tantas novidades tecnológicas, tem se diluído gradativamente com o passar dos anos. A alta demanda de imagens tem tornado cada vez mais habitual a terceirização na sua produção e, com isso, mais frequente a compra de conteúdo em bancos de imagem e agências de fotografia.

Poderiam ainda ser listados muitos outros novos assuntos para serem abordados por teóricos da atualidade. Com tantas novidades e perspectivas inéditas, as especialidades ficam em segundo plano. Não por desprezo, mas, de certa forma, por necessidade. Se o conceito base não está bem solidificado, o referencial para a teorização de qualquer especialidade se torna muito mais volátil e, por consequência, toda sua teoria. No entanto, tais especialidades não deixam de existir, permitindo aos teóricos específicos de cada área buscar sua consistência na atividade prática já existente. Essa é a postura do presente trabalho.

2.2 OBJETIVO

Seu objetivo é apresentar a temática de natureza (mais específica do que a temática ambiental), como de interesse fotojornalístico e fotodocumental, mostrando, mais do que a possibilidade de uma abordagem jornalística do tema, sua relevância e potencialidade.

2.3 JUSTIFICATIVA

Segundo o Ministério do Meio Ambiente (MMA, 2017), o Brasil é o país com a maior biodiversidade de todo o globo. Isso se dá por um enorme conjunto de características do país. Em sua vasta abrangência continental, seu território abrange diversos biomas, resultantes de suas várias zonas climáticas, como o trópico úmido

no Norte, o semi-árido no Nordeste e as áreas temperadas no Sul (MMA, 2017). O país também é detentor de vários outros recordes que contribuem para esse alto número de diversidade biológica, tais quais a maior floresta tropical úmida do mundo, ligada diretamente ao Rio Amazonas, que possui a maior bacia hidrográfica do planeta, além do Pantanal, com a maior planície alagável do globo.

A Mata Atlântica também tem números extraordinários. Cobrindo hoje apenas 0,8% da superfície terrestre, esse bioma apresenta mais de 5% das espécies de vertebrados e cerca de 5% das espécies vegetais encontradas em todo o globo, segundo a ONG SOS Mata Atlântica (SOS MATA ATLÂNTICA, 2017). Ainda segundo a organização, mesmo restando apenas 8,5% de remanescentes florestais (acima de 100 hectares) do que havia originalmente, a Mata Atlântica possui um total de mais de 990 espécies de aves. Segundo a lista da Revista Brasileira de Ornitologia, isso representa mais da metade das espécies ocorrentes no país (CBRO, 2015).

Esses números vultosos são indicadores de uma riqueza de recursos sem tamanho, o que não indica sua inesgotabilidade, mas, pelo contrário, ressalta a necessidade de sua preservação. Prova disso é a existência atual de menos de 10% da cobertura original da Mata Atlântica. A abordagem desse assunto, de tão importante, é uma das pautas mais recorrentes na Organização das Nações Unidas (ONU), além de ser alvo de diversos estudos encomendados por ela.

Os ecossistemas como um todo são os responsáveis pela provisão dos recursos básicos para nossa sobrevivência: alimentos, água potável, madeira, fibra, recursos bioquímicos e genéticos, além de formação de solos, controle de enchentes, regulação do clima, reciclagem de nutrientes, dentre outros. O jornalismo – com seu papel social previsto no Código de Ética da Federação Nacional de Jornalismo (FENAJ, 2017) – tem a obrigação de abordar o assunto em todas as suas categorias, inclusive a do fotojornalismo e fotodocumentarismo, como será apresentado no decorrer do trabalho.

2.4 METODOLOGIA

A primeira parte do trabalho trará o embasamento teórico, sustentando-se não somente em definições sistemáticas de fotojornalismo e fotodocumentário, mas também na própria história da fotografia e documentação da natureza. O primeiro

capítulo, portanto, se aterá a teorias do fotojornalismo e de comunicação (aplicadas ao fotojornalismo).

Já o segundo capítulo falará sobre a fotografia de natureza. Sua primeira parte trará um panorama histórico, apresentando sua existência desde a invenção da fotografia até o seu momento atual, sendo intimamente ligado ao fotojornalismo e sua história – especialmente através da revista *National Geographic*, que permeia todo o trabalho. Dessa forma é desenvolvida a fundamentação histórica do trabalho.

Ainda dentro do segundo capítulo se tem a análise estética da fotografia de natureza. Para sua realização foram analisados quatro livros fotográficos com abordagens diferentes dessa mesma temática, sendo que um dos livros traz a representação de fotógrafos internacionais. Os outros três livros são de produção dos fotógrafos entrevistados para o trabalho. Entrevistas estas que compõem o terceiro capítulo.

A fim de uma maior consistência de conteúdo, não se limitando a teorias genéricas do jornalismo e comunicação, nem mesmo a análise especulativa de obras, foram selecionados três dos maiores nomes da fotografia de natureza do país para entrevista em profundidade – Araquém Alcântara, João Marcos Rosa e Luciano Candisani. Conduzidas de modo aberto, as entrevistas tinham como formulário mínimo a relação do fotojornalismo com a fotografia de natureza e a estética/técnica do trabalho, trazendo uma visão prática dos mesmos assuntos trabalhados anteriormente.

Por fim, a parte prática. Além da dissertação sobre o tema, também foi realizado um ensaio fotodocumental sobre a natureza e vida selvagem do município de Guaraqueçaba, inserido em uma das áreas de preservação mais importantes da Mata Atlântica. Parte da experiência é contada no quinto e último capítulo do trabalho, em forma de diário de viagem, seguida de uma amostra do ensaio, que pode ser visto por completo no endereço eletrônico <http://evandroaugustop.wixsite.com/guaraquecaba>.

3 FOTOJORNALISMO E FOTODOCUMENTÁRIO

Quase três séculos após o surgimento dos meios de comunicação impressos periódicos, e pouco menos de um século após o surgimento da imprensa de massa, a fotografia surge no meio jornalístico para ilustrar notícias e documentar acontecimentos.

Segundo Jorge Pedro Sousa, professor e pesquisador de jornalismo na Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal), o fotojornalismo é “uma atividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta” (SOUSA, 2002, p.5).

Assim como nos demais segmentos do jornalismo, o fotojornalismo busca informar de maneira clara e objetiva, com o diferencial de se utilizar de imagens fotográficas para alcançar tal objetivo. O fotojornalismo tenta exprimir da fotografia toda sua capacidade de transmitir informação.

Essas informações são subjetivamente moldadas através das técnicas fotográficas utilizadas. Cada escolha técnica do fotojornalista pode alterar a recepção da informação transmitida, desde a distância focal até a iluminação, passando pelo enquadramento, composição, exposição, foco, cores, distância, etc. Apesar dessa subjetividade, a fotografia no meio jornalístico ajuda a dar credibilidade a informação textual. “A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina” (SOUSA, 2002, p.5).

Há uma grande lacuna no meio acadêmico ao se falar em fotojornalismo. Poucos teóricos buscam se aprofundar na definição do conceito. Para fazê-lo é necessário entrar em discussões perenes do jornalismo, como o que é notícia, o que são fatos jornalísticos e ainda aplicá-los a fotografia. Esse hiato se dá por essa complexidade, que é agravada na atualidade pela “multiplicidade de fotógrafos que se reclamam do setor mas que nem sempre apresentam unidade na expressão e convergências temáticas, técnicas, de abordagem e de pontos de vista” (SOUSA, 2000, p.11). Jorge Pedro Sousa é um dos poucos nomes a dedicar-se a essa tarefa.

Devido à complexidade do assunto, na tentativa de sistematizar o conceito de fotojornalismo em sua mais famosa obra, “História Crítica do Fotojornalismo Ocidental”, Sousa aponta dois conceitos distintos sobre fotojornalismo, um em sentido mais amplo (*lato sensu*) e um em sentido mais restrito (*stricto sensu*).

No sentido restrito, entendemos por fotojornalismo a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (“opinar”) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes. (SOUSA, 2000, p.12)

Tendo essa descrição em vista, o fotodocumentário também pode ser definido como fotojornalismo. No entanto, Sousa continua a descrever esse conceito restrito e define que o fotodocumentarismo distingue-se do fotojornalismo. Segundo o autor, enquanto o fotojornalista raramente sabe o que vai fotografar, quais as condições que vai enfrentar e como poderá realizar o trabalho, o fotodocumentarista trabalha em cima de um projeto, tendo conhecimento prévio do assunto e podendo assim prever as condições. Sabendo das circunstâncias a serem enfrentadas é possível esboçar pontos de vista e estilos, planejar técnicas de abordagem, e preparar equipamentos específicos.

Sousa aponta a distinção entre os conceitos não somente na prática, mas também no produto final das duas atividades. O produto do fotojornalista é a “fotografia de notícias”, o que significa estar, geralmente, ligada a fatos, ou seja, reporta-se a atualidade e tem importância momentânea. Já o produto do fotodocumentarista é menos efêmero. Até mesmo por ser um trabalho que demanda planejamento e tempo, sua temática é muito menos factual, fugindo do *hard news*¹, utilizando-se de pautas frias e temas atemporais. No entanto, a finalidade dos dois produtos coincide, sendo a de informar usando a fotografia. Outro ponto em comum mencionado pelo autor é a necessidade do texto para contextualizar e complementar as imagens.

No sentido lato, entendemos por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. Neste sentido a atividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das spot news (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planejadas, do fotodocumentarismo as fotos “ilustrativas” e a feature fotos (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos em suas deambulações). Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa. (SOUSA, 2000, p. 12)

¹ Noticiário de fatos atuais, relevantes e complexos.

A definição mais abrangente de fotojornalismo para Sousa não se restringe por seu produto ou por sua prática, mas por seu objetivo. Tendo em vista que nem todos os produtos jornalísticos fazem parte do *hard News*, mas pelo contrário, pautas frias estão sempre presentes nas demais vertentes do jornalismo como no impresso e no audiovisual, o presente trabalho não restringirá o sentido de fotojornalismo, adotando a definição *lato sensu* de Sousa.

Ao pensarmos ainda no jornalismo como um todo nos dias de hoje, temos várias vertentes que justificam essa definição mais abrangente. Se para alguns o fotodocumentário é questionado como fotojornalismo por haver um planejamento de abordagem e de ponto de vista, comprometendo sua objetividade, temos, apesar de uma das máximas do jornalismo ser a imparcialidade e objetividade, os chamados gêneros opinativos, onde há compromisso com a verdade sem a pretensão de se cobrir toda ela imparcialmente. José Marques de Melo é um grande teórico contemporâneo que trata dos gêneros opinativos em sua obra “A Opinião no Jornalismo Brasileiro”, de 1994.

Ainda pensando na imparcialidade, no planejamento e, além disso, na imersão do jornalista, nos gêneros contemporâneos de jornalismo temos o chamado *New Journalism* (Novo Jornalismo), também conhecido como Jornalismo Literário. Se aplicarmos os conceitos e princípios dessa vertente contemporânea do jornalismo ao fotojornalismo, mais uma vez podemos justificar o fotodocumentarismo como parte desse. O uso das mais diversas técnicas na captação, ensaios e até mesmo na edição podem transmitir uma minuciosa observação da realidade sem comprometer sua veracidade.

Eles estavam indo além dos limites convencionais do jornalismo, mas não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres investigativos, estavam acostumados a fazer. Eles tinham desenvolvido o hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas sobre as quais escreviam. Tinham de reunir todo o material que o jornalista convencional procurava – e ir além. Parecia absolutamente importante estar ali quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente. (WOLFE, 2005, p. 37)

O comentário acima, de Tom Wolfe, refere-se ao Jornalismo literário, mas pode muito bem ser aplicado ao fotodocumentário. Cabe aos fotodocumentaristas o

desafio de utilizar as mesmas técnicas fotográficas utilizadas em peças artísticas, porém com o objetivo de retratar com fidelidade o mundo real.

Falando em questões históricas, é ainda mais evidente a não dissociabilidade entre o fotodocumentarismo e o fotojornalismo.

3.1 UM POUCO DE HISTÓRIA

A história do fotojornalismo é facilmente confundida com a história da própria fotografia. Nascida em um ambiente positivista, a fotografia já foi encarada por muitos, desde seu início, como o registro visual da verdade. Sendo assim, é difícil estabelecer uma data específica como o início do fotojornalismo, pois foi adotada pela imprensa ainda antes de se ter tecnologia para sua reprodução.

As primeiras expressões do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros adeptos da fotografia registraram acontecimentos com o intuito de fazer chegar a imagem a público. Em 1842 temos um grande caso: Carl Friedrich Stelzner registrou em um daguerreótipo as consequências de um incêndio em um bairro de Hamburgo.

FIGURA 2 - Ruínas de Hamburgo. Foto: Carl Friedrich Stelzner.



FONTE: <http://www.fotomuzej.com/dagerotipija.html>

A partir dessa imagem foi feita uma ilustração para o jornal *The Illustrated London News*. Porém, ainda é cedo para se falar no fotojornalismo propriamente dito, pois a ele são necessários processos de reprodução que só se desenvolveram a partir do final do século XIX.

Até então, essas primeiras ilustrações de notícias (nos jornais *Illustrated London News* e *Harper's Weekly*) utilizavam a técnica da xilogravura. Esta técnica envolvia a utilização de uma mão de obra especializada, lenta e relativamente cara. Punha também em dúvida a veracidade da imagem, visto que algumas vezes os gravadores acrescentavam elementos às imagens que reproduziam, chegando até a assiná-las.

Outros fatos que também foram verdadeiros marcos na história inicial do fotojornalismo e, portanto, devem ser sempre mencionados são: A primeira reprodução de uma foto em jornal, que aconteceu no *New York Daily Graphic* (primeiro jornal americano com ilustrações diárias, circulou de março de 1873 a setembro de 1889), em 1880; e o primeiro jornal a ser ilustrado exclusivamente com fotos, que foi o *London Daily Mirror* em 1904. Ambos utilizavam a fotogravura (*halftone*) como técnica de reprodução da imagem.

FIGURA 3 - Edição de 11 de Abril de 1908 do jornal The Daily Mirror

The Daily Mirror

THE MORNING JOURNAL WITH THE SECOND LARGEST NET SALE.

No. 1.380.

Registered at the G. P. O.
as a Newspaper.

SATURDAY, APRIL 11, 1908.

One Halfpenny.

MR. ASQUITH RETURNS: NEW PREMIER PHOTOGRAPHED AT BIARRITZ AND ON HIS WAY HOME.



The Prime Minister arrived in London yesterday afternoon after his visit to the King at Biarritz, where he "kissed hands" on his appointment as Prime Minister of England. (1) The new Premier's first sight of England during his journey from Calais to

Dover. (2) Mr. Asquith takes a walk on the sea-front at Biarritz after being granted an audience by the King. (3) On the boat in west Channel. Behind Mr. Asquith is Sir Joseph Jones. (4) The Premier arrives at Dover. (Daily Mirror photographs.)

FONTE: <http://www.chrishobbs.com/sheffield/josephjonas.htm>

Na época, a discussão que se fazia sobre a fotografia não era sobre a sua credibilidade enquanto documento, mas sim sobre seu enquadramento ou não como uma forma de arte, como Juliet Hacking comenta:

A fotografia, no início foi muito contestada como arte. Era impensável que alguém vindo de classes sociais mais baixas pudesse se tornar artista. A crítica de arte e historiadora Elizabeth Eastlake ponderou que a fotografia deveria ser louvada, mas apenas se não pretendesse ir além dos 'fatos'. Poucos anos depois, o poeta e crítico francês Charles Baudelaire denunciou a fotografia comercial como o 'inimigo mais mortífero' da arte. O influente crítico de arte John Ruskin, que em meados dos anos 1840 maravilha-se com a fidelidade com que o daguerreótipo representava a natureza ao usá-lo como auxílio visual para suas ilustrações em Veneza, afirmou posteriormente que a fotografia 'não tem qualquer relação com a arte... e jamais irá substituí-la. (HACKING, 2012, p.10-11)

Portanto, mesmo antes de ser empregada na imprensa, a foto foi usada como documentação para reportagens. Matthew Brady foi um dos pioneiros, documentando em 1861, com mais um grupo de fotógrafos, a Guerra Civil nos Estados Unidos.

Antes ainda da Guerra Civil, Roger Fenton documentou a Guerra da Criméia, em 1855. Sua cobertura, no entanto, assim como as demais coberturas de guerra da época, devido às possibilidades técnicas, se limitou em capturar paisagens bélicas. Seria impossível, com as limitações do equipamento da época, capturar imagens das batalhas. Outro motivo para a falta de imagens do processo de guerra em si se deu por uma ordem do Estado que, em troca, financiou a expedição (HACKING, 2012). Assim, seu resultado foi uma visão muito suave da guerra, sem mortos, feridos ou mutilados, com os militares em momentos de lazer e descanso, atendendo motivações políticas.

FIGURA 4 - Vale da sombra e da morte. Guerra da Criméia , 1855. Foto: Robert Fenton.



FONTE: HACKING, 2012, p.52

A fotografia também foi utilizada como documentação para reportagens sociais. Jacob Riis foi um dos primeiros nomes a realizar esse trabalho, tendo como

destaque sua obra denominada *New York Evening Sun*, que retratava a pobreza dos cortiços nas ruas de Nova York, em 1887.

Lewis Hine, já no início do século XX, também foi um grande nome da fotografia documental com fins sociais. Hine viajou pelo país documentando as condições de trabalho em diversos tipos de indústrias e publicou os livros *Child Labor in the Carolinas* e *Day Laborers Before Their Time*, ambos em 1909. Seu trabalho foi fundamental na mudança da legislação de trabalho infantil nos Estados Unidos.

O Congresso dos Estados Unidos aprovou o Ato Keating-Owen em 1916, onde Owen Lovejoy, o presidente do Comitê Nacional do Trabalho Infantil (NCLC) – órgão no qual Hine trabalhou até o ano de 1924 como fotógrafo investigativo – escreveu que “o trabalho que Hine fez para essa reforma foi mais responsável por isso que todos os outros esforços para trazer essa necessidade à atenção pública” (ALFABETIZAÇÃO VISUAL, 2014).

3.2 DISCUSSÕES TEÓRICAS

No início da história da fotografia, a principal discussão a seu respeito era sobre seu enquadramento como arte. Essa nova forma de retratar o mundo real, tão imediata, ainda mais se pensada no contexto da época, poderia ser também considerada uma forma de arte, já que dependia muito menos de seu autor do que uma pintura sobre o mesmo assunto e “não seria necessário tanta habilidade e técnica”?

Nascida em um ambiente positivista, a veracidade e a fidelidade da fotografia à realidade não era colocada em questão. Esse motivo mesmo contribuiu para que fosse questionada como arte. Já nos dias de hoje as questões levantadas sobre a fotografia remetem muito mais à sua veracidade e fidelidade à realidade.

Para esta discussão, tão importante quanto aquilo que está sendo enquadrado e fotografado é aquilo que ficou de fora da imagem. O fato de a fotografia se limitar a retratar apenas uma pequena parte do contexto espacial e uma parte ainda mais ínfima de tempo leva os críticos a questionarem sua credibilidade como documento.

O caso já citado, de Roger Fenton ao documentar a Guerra da Criméia, já levanta essa questão bastante delicada sobre a veracidade da informação

transmitida através da fotografia. Neste acontecimento a dificuldade técnica fez com que os momentos de ação e de terror não fossem retratados, o que deturpou um pouco a interpretação dos “espectadores” das fotos. Ainda assim, seria possível as fotos mostrarem um pouco mais do terror ocasionado pela guerra, como a destruição, mortes e mutilações. No entanto isso não foi documentado, e ao que tudo indica, pelo fato de o governo ter patrocinado a expedição. Para o governo era interessante amenizar os comentários negativos a respeito da guerra, e as fotos de ambientes mais serenos contribuiu para este fim. Não era interessante retratar os horrores da guerra, causando desconforto e críticas a seu respeito.

Maria Short, em seu livro “Contexto e narrativa em fotografia” fala sobre as potencialidades que a fotografia tem:

Fotografias podem dar forma a lembranças e guardá-las. Podem influenciar na descoberta de nossa identidade e em nosso relacionamento com os outros. Fotografias podem compartilhar ideias, conceitos e crenças. Podem distorcer a verdade e a realidade, podem ser obras com carga política altamente subjetiva, podem ser criadas e usadas de forma responsável ou irresponsável. Assim como em muitas outras áreas da comunicação, fotografias podem ser o reflexo das crenças e ideais e da dignidade e da integridade de um indivíduo ou de um grupo (SHORT, 2013, p.6)

A noção da importância do enquadramento fotográfico na transmissão subjetiva da realidade é tão presente que, em 1954, Gregory Bateson e, na década de 1970, Erving Goffman, utilizaram-se dessa metáfora para teorizar a respeito da imparcialidade na mídia. Para eles, a escolha de palavras, expressões, adjetivos, parte de uma perspectiva de olhar, promovendo um enquadramento tal qual o de uma foto, mostrando aquilo que se deseja em detrimento do que fica fora do enquadramento (SANFELICE, s/d).

Também no cinema o enquadramento é muito utilizado com o fim de transmitir subjetivamente, de maneira sutil e até inconscientemente mensagens ao espectador. Nos filmes da década de 70, e mesmo antes disso, é muito comum ver os protagonistas e heróis das tramas serem enquadrados de baixo para cima, passando a mensagem de superioridade. Da mesma maneira, em momentos de impotência os personagens eram, e ainda são, comumente enquadrados de cima para baixo, denotando inferioridade.

Muitos outros “truques” também são utilizados no cinema e modificam a recepção da informação. A iluminação é bastante importante e trabalha junto com o

controle de exposição e balanço de branco, podendo denotar serenidade, tensão, frio, calor, dentre outras percepções. Ainda a distância focal também pode modificar a informação, dando mais ou menos destaque aos objetos de fundo, seja por meio do desfoque, que também é trabalhado por meio da abertura de diafragma, pelo “achatamento de planos”, que ocorre gradativamente conforme se aumenta a distância focal, ou ainda pelas distorções de lente, vinheta e abaulamento das laterais (como é bastante notório em lentes olhos de peixe).

Todas essas variações produzem distorções na informação transmitida, e não se limitam somente ao cinema, mas também a fotografia como um todo, seja ela artística ou documental.

Tendo tudo isso em mente temos que, mesmo a fotografia não sendo manipulada por meio de tratamento de imagem, na pós-produção, mesmo ela sendo produzida para ser o mais objetiva possível, ela vai passar uma imagem incompleta e distorcida da realidade. Não é possível por nenhum meio técnico transmitir a realidade como um todo, uma vez que se trata de um signo semiótico (AUMONT, 1993). Se não é possível nem à mente humana compreender todo o contexto que envolve os fatos, muito menos será possível, por meio de materiais ainda mais limitados e que dependem dela para serem produzidos, compreender toda a complexidade do real.

Essa é uma discussão perene ao jornalismo como um todo, sua objetividade e imparcialidade. Cada vez mais, porém, temos teóricos chegando a essa conclusão de que o jornalismo não tem a possibilidade de ser imparcial e totalmente objetivo. Para a notícia chegar ao receptor, ela necessita de intermediários, que são de dois tipos: pessoais, que compreendem os jornalistas, no caso discutido, e os intermediários técnicos, que são os meios pelos quais a informação será transmitida. Ambos os tipos de intermediários possuem limitações, portanto possuem perda de informação com relação à realidade - ou seja, a transmissão de uma informação parcial.

Antes ainda, a própria escolha de assuntos que serão pautados já é parcial. Não é noticiado, e nem seria possível, todos os fatos, portanto, há uma subjetividade na escolha das pautas. O primeiro nome a discutir isso, foi David Manning White, em 1949, com a teoria conhecida como “Gatekeeper”, que seria a teoria do “porteiro da redação”. Esse porteiro seria o filtro daquilo que pode ou não entrar na redação e virar notícia.

Mais uma teoria muito importante, que não poderia deixar de ser mencionada é a teoria do agendamento, de Maxwell McCombs e Donald Shaw. Essa teoria, conhecida como “Agenda Setting”, surgiu no início da década de 1970, e fala sobre a escolha de pautas e suas consequências. A princípio, McCombs e Shaw, trabalharam a hipótese de que os meios de comunicação não determinariam a opinião das pessoas sobre determinado assunto, mas sim quais assuntos seriam discutidos por elas. Os diversos estudos que partiram deste, analisaram desde sua veracidade até o agendamento reverso, que consiste não nos meios “determinando” o que seria discutido pelas pessoas, mas as pessoas pautando os meios. (MCCOMBS, 2004, p35)

O presente trabalho, porém, não irá se ater a discussão dessas teorias, mas as terá como base, visto que são teorias fundamentais ao atual jornalismo e a comunicação como um todo.

Tomando por base a teoria de *Gatekeeper*, temos, portanto, que a escolha de assuntos abordados é subjetiva e está sujeita a um filtro de valores. Em casos de grandes reportagens e documentários, que demandam mais tempo e dinheiro, o crivo é ainda muito mais seletivo.

Através dessa conclusão muitos desacreditam da verdade e adotam a máxima do filósofo alemão Friedrich Nietzsche que afirma não existir verdade absoluta, mas somente verdades relativas, chegando ao ponto do niilismo². Este trabalho, no entanto, não se fundamenta no niilismo, pois acredita na existência de uma Verdade Absoluta, o que Platão chama de essência, e que no âmbito jornalístico seria a complexidade total dos fatos. Ou seja, mesmo admitindo que a Verdade não pode ser expressa em sua plenitude por meios técnicos e semióticos, a presente obra crê que a informação transmitida (seja ela jornalística ou não) deve ser um recorte da Verdade, sem jamais contradizê-la, o que faria dela falsa. O trabalho jornalístico documental, por sua vez, tem como seu papel também retratar uma fração desta Verdade, sem contradizê-la e assumindo ser somente uma parte dela, deixando claro qual sua intenção com este recorte. Certamente esta clareza de posição ideológica e enquadramento é muito mais fácil de acontecer no documentarismo do que em um trabalho diário de *hardnews*, pois, além de sua

² Filosofia que nega a metafísica, considerando todas as crenças tradicionais como infundadas, não havendo sentido ou utilidade na existência. Implica na futilidade ou inexistência de valores como moral e ética.

postura ser bastante diferente desta, se assemelha muito mais a um jornalismo de opinião e ao “*new journalism*” do que ao *hardnews*.

O material discutido e que será realizado neste trabalho, segue, portanto, o “Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros” da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ, 2014). Divulgando informações pautadas na veracidade dos fatos tendo por finalidade o interesse público, tal qual mencionado no segundo parágrafo do 2º artigo do Capítulo I, e mantendo o compromisso fundamental com a verdade, como reza o artigo 4º do Capítulo 2 do Código.

Voltando a discussão em si, temos que é impossível retratar a realidade tal qual ela é, assim como é impossível não ter uma abordagem subjetiva dos fatos. Como poderíamos então classificar os trabalhos documentais como relevantes? Estes trabalhos trazem a tona assuntos deixados de lado ou abordados muito brevemente pelo jornalismo diário. O material produzido possui um peso argumentativo e social muito maior. O trabalho de Lewis Hine, já mencionado acima, por exemplo, é um grande exemplo disso. Sua posição ideológica era clara. Ele era contrário ao trabalho infantil e as condições de trabalho nas indústrias, e foi exatamente por seu posicionamento que sua abordagem foi tão impactante e teve tamanha repercussão social, sendo decisivo na mudança da legislação do trabalho infantil.

Hoje em dia inúmeros outros trabalhos jornalísticos e documentais têm surgido com viés ideológico bem marcado, especialmente relacionados a causas sociais de igualdade como em questões de gênero e raciais. Esses materiais também são claramente jornalísticos, embasados nos deveres do jornalista, conforme declara o artigo 6º do Capítulo II do Código de Ética da FENAJ:

- I - Opor-se ao arbítrio, ao autoritarismo e à opressão, bem como defender os princípios expressos na Declaração Universal dos Direitos Humanos
- VIII - respeitar o direito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem do cidadão
- XI - defender os direitos do cidadão, contribuindo para a promoção das garantias individuais e coletivas, em especial as das crianças, dos adolescentes, das mulheres, dos idosos, dos negros e das minorias
- XIV - combater a prática de perseguição ou discriminação por motivos sociais, econômicos, políticos, religiosos, de gênero, raciais, de orientação sexual, condição física ou mental, ou de qualquer outra natureza.

Este trabalho segue também o dever jornalístico declarado no mesmo Código de Ética de divulgar fatos e informações de interesse público (Capítulo II, Art

6º, Parágrafo II), visto que aborda o assunto ambiental e a preservação da Mata Atlântica, bioma que abriga uma das maiores biodiversidades do planeta e está em extremo risco.

Apesar deste trabalho se deter a essa questão rapidamente, o assunto não é nada simples, muito menos se esgota nesses poucos casos e argumentos. A presente abordagem tem como objetivo somente dar uma breve justificativa de seu posicionamento na criação de seu produto final. Para isso, também se torna relevante mencionar outros casos, onde, além das distorções por meio de técnicas e limitações, a cena é forjada, montada e encenada.

Para fomentar esta discussão, é interessante trazer um cenário que foge do senso comum. Carrie Mae Weems é considerada fotodocumentarista, mas muitas de suas fotos chamadas documentais são compostas de cenários montados. Um de seus trabalhos mais famosos, chamado “*The Kitchen Table Series*” são fotografias que documentam o relacionamento entre homem e mulher, mulher e filhos e entre mulheres e questionam o tradicionalismo. As cenas são todas montadas para o trabalho fotográfico, mesmo assim Weems é considerada uma fotógrafa documental.

Casos como este revelam ainda mais um vértice da discussão do que seria documentarismo e fotodocumentarismo. Por um lado, as dramatizações realizadas por Carrie Weems buscam retratar com fidelidade a realidade vivida por ela mesma e por outras pessoas de seu meio social, no entanto, não foram registros do fato em si, mas de uma reprodução dele, baseada em memórias e relatos. Tais características assemelham muito o seu trabalho ao artístico, e há vertentes que assim o consideram, ainda que tenha uma relevância social. A pergunta que tange a questão é: O fato dela retratar e querer documentar fatos, ainda que por meio de reproduções cênicas é suficiente para considerar seu trabalho documental?

Para discutir sobre esta pergunta, é interessante ressaltarmos ao ponto de vista colocado por Anthony Bannon no prefácio do livro “*1000 Photo Icons*”, desenvolvido pelo museu George Eastman:

A fotografia, justamente porque só pode ser produzida no presente, e porque está baseada no que existe objetivamente diante da câmera, ocupa o lugar de mídia mais satisfatória para registrar a vida objetiva em todos os seus aspectos, de onde vem seu valor documental. Se a isso acrescentarmos sensibilidade e compreensão e, acima de tudo, uma orientação clara quanto ao lugar que ela deveria ocupar no campo do desenvolvimento histórico, acredito que o resultado é algo digno de um

lugar na produção social, para a qual todos deveríamos contribuir. (BANNON, Anthony apud SHORT, 2006, p.47)

O ponto de vista coloca toda fotografia como sendo documento histórico, mas ressalta a necessidade de sensibilidade e compreensão. Esta necessidade ocorre exatamente pelo fato de haver fotos tais quais a de Carrie Mae Weems, que foram produzidas por meio de encenações e dramatizações. É necessário, por isso, haver essa compreensão, além da sensibilidade para assimilar os motivos que originaram esse trabalho. Assim sendo, esse trabalho tem grande relevância histórica, social e documental, devido aos motivos que o originaram. Os estudos e reflexões sobre ele devem se dar com a consciência de seu caráter simbólico (por representar uma realidade não fotografada), não tendo a cena da fotografia como objeto último de análise, mas a motivação de sua criação e composição. Ou seja, o objeto último de estudo não é o fato que ocorreu no instante da realização da foto, mas o fato que motivou a encenação que foi fotografada.

Tendo em mente que toda fotografia existente foi um dia criada, podemos considerar que toda fotografia é um fato histórico e até mesmo um documento histórico, pois documenta um fato ocorrido. Porém, nem sempre se tem informações suficientes para compreender o que foi documentado. Utilizando mais uma vez o caso de Weems como exemplo, podemos supor que alguém faça um estudo sobre suas imagens sem a consciência de que se tratam de reproduções encenadas. As conclusões obtidas teriam distorções da realidade, maiores ou menores, de acordo com a abordagem.

O *ethos* jornalístico assume um compromisso com a verdade e a busca pela objetividade, e isso abrange também o fotojornalismo. Logo, o fotojornalista deve buscar a duras penas tal objetividade em seu trabalho. Desse modo, este trabalho não se utilizará deste tipo de fotografia, com cenários e encenações, pois pode criar ruídos indesejados em sua interpretação, o que prejudica a objetividade desejada. Também será restrito o uso de imagens realizadas dentro do município de Guaraqueçaba, para não haver distorções de interpretação nem de registros científicos. Esta discussão traz à tona dois elementos da comunicação ainda não discutidos anteriormente, que são o receptor e o contexto. Até então, se falou sobre o emissor, o código e a mensagem, mas esses demais elementos são de igual importância no processo de comunicação, por isso vamos nos ater um pouco a eles.

Para a mensagem ser compreendida corretamente pelo receptor, é necessário mais do que um código compreensível a ele. O contexto em que a mensagem será lida pode influenciar drasticamente em sua interpretação. Um caso que deixa isso bem claro é o da fotografia de Susan Meiselas intitulada “*Sandinistas at the Walls of the Esteli National Guard Headquarters*”.

FIGURA 5 - *Sandinistas at the Walls of the Esteli National Guard Headquarters* Foto: Susan Meiselas



FONTE: SHORT, 2016, P.29

A artista Plástica Joy Garnett utilizou parte da fotografia de Meiselas para criar sua pintura “*Molotov Man*”.

FIGURA 6 - Molotov Man. Joy Garnett



FONTE: <http://leesean.net/response-to-on-the-rights-of-molotov-man/>

Na pintura, o indivíduo é visto como um desordeiro, vândalo ou arruaiceiro raivoso qualquer. Sem contexto, toda a luta ideológica do sujeito e a historicidade do fato não é levada em consideração, dando a ele um significado totalmente do original. A fotografia original, de Meiselas retrata na verdade um membro da Frente Sandinista de Libertação Nacional da Nicarágua atirando um Molotov (bomba caseira) contra um dos poucos quartéis remanescentes da Guarda Nacional do ditador Anastasio Somoza Debayle, um dia antes dele fugir do país, em julho de 1979.

A diferente interpretação na arte de Garnett não se dá pelo fato de ser uma pintura, ou por retratar somente um pedaço da foto, mas por ter sido tirada do contexto. Da mesma maneira, a própria fotografia, tendo seu título abstraído e sendo tirada de seu contexto de exposição, geraria o tal ruído.

O livro *Contexto e Narrativa em Fotografia*, de Maria Short (2006, p.29), apresenta explicação de Susan Meiselas sobre a importância da contextualização de seu trabalho:

É importante para mim - na verdade é crucial para meu trabalho - que eu faça o possível para respeitar a individualidade das pessoas que fotografo, todas vivendo em épocas e lugares específicos. Para dar um pouco de contexto: tirei a foto acima na Nicarágua, governada pela família Somoza desde antes da Segunda Guerra Mundial. A FSLN, popularmente conhecida como sandinista, fazia oposição ao regime desde o começo dos anos 1960. Fiz a imagem em questão em 16 de julho de 1979, véspera do dia em que Somoza fugiria para sempre da Nicarágua. O que está acontecendo aí é tudo menos arruaça. Ele está jogando uma bomba em um quartel da

Guarda Nacional, um dos últimos que continuavam nas mãos de Somoza. Foi um momento importante na história da Nicarágua - os sandinistas em breve tomariam o poder. (MEISELAS, Susan apud SHORT, 2006, p.29)

Para a discussão do assunto é de extrema significância a exposição de outra artista. Rosângela Rennó é brasileira, nascida em Belo Horizonte, e seu trabalho consiste em ressignificar fotografias. Ao apresentar fotografias fora de seu contexto original, ela cria uma ressignificação destas, sempre com um caráter social e crítico bastante apurado. Ela mesmo se intitula uma fotógrafa que não fotografa, pelo fato de seus trabalhos artísticos serem ressignificações de imagens já existentes.

Deste grande universo temático destaca-se o método utilizado por Rennó de subversão do lugar comum das imagens cotidianas: as fotografias de casamento tornam-se Cerimônia do Adeus, as fotos dos corpos de prisioneiros do Carandiru tornam-se Cicatriz, os retratos antigos esbranquiçados pela artista compõe uma sombria Parede Cega. E não são apenas os títulos das obras que carregam o tom dramático e por vezes irônico de Rennó; ocupando In Oblivionem de imagens quase totalmente pretas, a artista escancara nosso hábito adquirido de abandono e esquecimento com o passado, ao mesmo tempo em que nos depara com o fato paradoxal de vivermos abarrotados de imagens. (TVARDOVSKAS, s/d, p.2)

Seu trabalho, incomum e de extrema sensibilidade utilizando fotografias comumente menosprezadas, ilustra bem o quão influente é a contextualização na interpretação das imagens. Maria Angélica Melendi, nascida na argentina, Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora pelo CNPq comenta sobre as obras de Rennó e suas múltiplas interpretações, devido ao deslocamento e recontextualização:

Através de suas refinadas estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. A beleza de uma configuração formal impecável permite que uma voz poética e irônica se faça escutar persuasivamente. Ávidos por contemplar, os espectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras. (MELENDI, Maria Angélica, s/d, p. 24)

Apesar de falar da importância da contextualização para a interpretação, levando em conta a evocação de sentidos pessoais, sociais e culturais, Melendi se mostra muito sóbria ao falar que a obra está aberta a múltiplas interpretações,

decorrentes de características individuais dos receptores. Melendi não considera o receptor como um agente passivo, como a Escola Norte-Americana o fez, na década de 30, nos conceitos da Teoria Hipodérmica (também conhecida como Teoria das Balas Mágicas) . Essa teoria, considerada a primeira teoria dos meios de comunicação em massa, não leva em consideração as individualidades de cada receptor na interpretação e aceitação da mensagem. Com o passar do tempo, novas teorias surgiram, buscando aperfeiçoamento desse estudo e passando a considerar o receptor como agente também ativo no processo comunicacional, tanto como interpretador quanto como replicador (CORREIA; SOUZA, 2014).

Certamente todas essas variáveis e limitações não são domináveis pelo produtor de conteúdo, mas a consciência de sua existência o torna mais crítico e meticuloso em sua criação. Ao trabalharmos com documentarismo, é fundamental levar em consideração cada uma dessas problemáticas, tomando decisões conscientes em busca de um equilíbrio. Juliet Hacking, ainda na introdução do seu livro “Tudo sobre Fotografia”, faz uma menção bastante rápida, mas com significado bastante profundo a esse respeito:

A fotografia pertence tanto a esfera da realidade como da imaginação: embora por vezes favoreça uma em detrimento da outra, ela nunca abre mão de nenhuma das duas completamente (HACKING, 2012, p.8)

Outro grande nome que mostra sua consciência sobre todo esse conjunto de problemas é David Hurn. Hurn, nascido em 1934, é destaque no fotojornalismo e fotodocumentarismo. Autodidata, iniciou sua carreira em 1955, trabalhando para a *Reflex Agency*, e conquistou destaque por seu trabalho documentando, através da fotografia, a Revolução Húngara em 1956. Em 1965 se tornou associado da Magnum, e em 1967 membro da mesma. Em 1973, Hurn montou, em Newport, Wales, no Reino Unido, sua escola de fotodocumentarismo “School of Documentary Photography”, parte da University of South Wales (USW). Em seu livro “On being a photographer” [Ser fotógrafo], de 1997, David Hurn mostra um pouco da consciência adquirida nesses tantos anos de notável trabalho:

Se eu me intitulasse, ou me intitulassem fotógrafo documentarista, isso iria sugerir, para a maioria das pessoas hoje em dia, que eu tiro fotos de uma verdade objetiva – coisa que não faço (...) O único aspecto factualmente correto da fotografia é que ela mostra como era a aparência de determinada coisa sob um determinado conjunto de circunstâncias. Mas isso não é a mesma coisa que a verdade subjacente ao evento ou situação. (HURN, 1997 [tradução do autor])

4 FOTOGRAFIA DE NATUREZA

Neste capítulo pretende-se contextualizar o uso do fotodocumetarismo para registro da natureza e da vida selvagem. Antes, porém, parece interessante a verificação de que o uso da imagem para retratar cenários naturais está presente há um longo tempo na cultura ocidental, culminando, no Brasil, com o surgimento da fotografia.

A Era dos Descobrimentos, também conhecida como Era das Grandes Navegações, que ocorreu entre os séculos XV e XVII, trouxe a tona a necessidade de retratar os novos ambientes, as novas paisagens, além de novos povos e animais, antes desconhecidos. Para isso, na época, eram utilizados relatos teóricos, escritos ou falados, e pinturas.

Um grande exemplo que temos em nossa história é a carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel I, datada de 1 de maio de 1500. Esse é o primeiro documento escrito da história do Brasil e relata o deslumbramento do povo Europeu ao chegar no Novo Mundo, desde o avistamento da terra, até o contato com os índios:

Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, nuas como eles, que não pareciam mal. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos, com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha. Também andava aí outra mulher moça com um menino ou menina ao colo, atado com um pano (não sei de quê) aos peitos, de modo que apenas as perninhas lhe apareciam. Mas as pernas da mãe e o resto não traziam pano algum. (...) Trazia este velho o beijo tão furado, que lhe caberia pelo furo um grande dedo polegar, e metida nele uma pedra verde, ruim, que cerrava por fora esse buraco.

Fica clara, na carta de Pero Vaz de Caminha, a necessidade de transmitir a imagem do Novo Mundo, não somente nesta pequena parte do texto. Em todo o decorrer da carta, Caminha descreve o ambiente e as novas descobertas tentando criar uma imagem na mente do leitor. Desde as “palmas” (palmeiras) ao longo do rio que corre sempre em direção ao mar, até os pequenos grãos vermelhos que os índios esmagavam dentre os dedos para fazer tintura. Por meio de palavras, porém, essa necessidade se mostrava incompleta. Com o passar do tempo, foram enviados pintores para que documentassem essas informações por meio de suas telas.

Os holandeses foram responsáveis por muito dessa documentação do Brasil através da pintura. Durante os cerca de 24 anos que permaneceram no nordeste, os holandeses pintaram pessoas, paisagens, animais e moradias. Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1666) destacam-se entre eles.

Post descende de uma escola paisagista holandesa segundo a qual as imagens são retratadas de uma perspectiva distante, mas são ricas em detalhes. Retratando a mata, a cidade e os engenhos, são conhecidas mais de 100 de suas pinturas.

FIGURA 7 - Paisagem rica em detalhes. Frans Post



FONTE: <http://cultura.culturamix.com/arte/pinturas-de-frans-post>

Eckhout, que era botânico, já se voltou mais a natureza, sendo conhecido pelos quadros de natureza morta, mostrando frutas tropicais; além de retratos do povo indígena, sempre com uma perspectiva muito mais próxima e com destaque para a botânica. Sua obra se tornou a principal fonte de consulta científica sobre os seres vivos tropicais por quase três séculos. Além de atrair o interesse da comunidade científica européia, também influenciaram os modos de ver, pensar e representar o continente americano. Como comenta Elly Vries (2012, p.157): “Eckhout inaugurou um novo imaginário sobre a natureza e sobre os habitantes americanos na arte ocidental”.

Não se sabe ao certo quantos desenhos ele produziu ao longo dos oito anos em que esteve no Brasil. Mas o conjunto de pouco mais de 400 estudos que chegou à Europa foi suficiente para causar uma revolução não apenas científica - ao fornecer inéditas informações sobre a flora e a fauna tropicais, embasando posteriormente sistemas de classificação dos seres vivos, como o de Carolus Linnaeus -, mas também uma revolução da História da Arte, introduzindo novas temáticas visuais e imagens desconhecidas no universo da cultura ocidental, que influenciaram diversos artistas ao longo do tempo. (VRIES, 2002, p.160)

Um nome histórico também para a documentação paisagística brasileira é o jovem francês Hércules Florence (1804-1879). Hércules participou como pintor e desenhista, em 1826, de uma expedição científica do côsul-geral da Rússia, Barão Georg Heinrich Von Langsdorff, que tinha como objetivo implantar uma base militar russa no Atlântico sul, além de “elaborar uma teoria unificada sobre a interação e transformação das espécies como uma das muitas tentativas do homem em dominar a vida” (MAGALHÃES, 2004, p.17).

Os registros da viagem possibilitaram o conhecimento mais profundo das selvas brasileiras, descrevendo os aspectos geográficos, etnográficos e botânicos, associando-as a de províncias já conhecidas como do Rio de Janeiro e São Paulo. Os desenhos e impressões registradas no diário de viagem de Florence são uma das raras referências dessa expedição.

Ainda assim, essa não foi a maior contribuição de Florence para a documentação da natureza brasileira. Segundo Ângela Magalhães e Nadja Fonsêca Peregrino, em seu livro “Fotografia no Brasil, um olhar das Origens ao Contemporâneo”, o jovem francês tinha a intenção de substituir as pesadas e caras chapas litográficas por um processo de fixação de imagens que permitisse operar com mais certeza e exatidão. Para isso fazia experiências pioneiras sobre o processo fotográfico, na Villa de São Carlos, hoje Campinas (SP).

Desenvolveu assim um sistema que se assemelha a um mimeógrafo e necessita apenas de um papel poligráfico, onde era possível imprimir todas as cores simultaneamente a partir de uma matriz onde se podia escrever ou desenhar ao natural (MAGALHÃES, 2004, p.19). Essa técnica foi chamada, por ele mesmo, de “poligraphia”.

Em 1833 Florence chega a resultados mais conclusivos de seus estudos sobre o efeito da luz na pintura e a construção de uma câmara escura. É então marcada a descoberta da fotografia no Brasil, antes mesmo do anúncio oficial de sua descoberta na França.

as investigações pioneiras de Florence o colocam entre os grandes inventores do século XIX. Desde o início de suas experiências, ele emprega o nitrato de prata sobre chapas de vidro, processo que só virá a ser utilizado alguns anos depois pelos franceses Joseph Niepce e Louis Daguerre e pelo inglês Henry Fox Talbot - simultaneamente inventores da fotografia naqueles países. (MAGALHÃES, 2004, p.20)

Apenas em 1976, quando o historiador Bóris Kossoy apresentou ao Instituto de Tecnologia de Rochester (EUA) rótulos de farmácia e um diploma maçônico feito em papel fotossensível, junto a anotações com especificações técnicas dos experimentos de Florence, é que foi comprovado o pioneirismo de Hércules Florence como inventor da fotografia no Brasil. Mesmo com todo seu esforço para afirmar sua presença como pesquisador em artigos de jornais e correspondências estrangeiras, Florence não conseguiu créditos, na época, pela invenção da “poligraphia”.

Analisando a história da fotografia, especialmente no Brasil, podemos ver que está intimamente ligada ao registro documental da natureza. A fotografia de natureza em si, por sua vez, surgiu da necessidade de retratar cenários naturais e espécies, e seu caráter instantâneo permitiu registrar muito mais do que antes era retratado por meio de relatos ou pinturas. Além de ser produzido mais rapidamente, a fotografia permitiu registrar acontecimentos que duravam frações de segundos, e não poderiam ser registradas de outra forma.

Se para alguns autores, como Gisèle Freund (2001), o caráter documental é inato à fotografia, ou seja, toda foto pode ser considerada um documento e representação da estrutura social de uma época, para Jorge Pedro Sousa, a fotografia documental está ligada diretamente a temas de caráter social. De qualquer maneira entendemos que a fotografia de natureza se enquadra como uma vertente da fotografia documental.

Por ser carregada de significado, podendo transmitir de maneira simples uma grande quantidade de informação, a fotografia é utilizada por muitos fotógrafos como instrumento de denúncia, de conscientização e mobilização da sociedade. A conservação de áreas naturais tem no fotojornalismo e fotodocumentarismo o apoio para conquistar pessoas em defesa desse ideal. As imagens, geralmente muito belas, ou de momentos impactantes, chamam atenção e cativam quem as vê. Enquanto isso, também alertam sobre as ameaças que as áreas naturais sofrem.

José Alberto de Boni (Zé de Boni), em seu livro *Verde Lente*, de 1994, ressalta esse caráter da fotografia de natureza:

Os fotógrafos que tem a natureza entre seus temas promovem o amor à ela, o interesse pela vida selvagem e denunciam agressões ao ecossistema sob distintas abordagens (DE BONI, 1994, p11)

Desde pequenas instituições de defesa ambiental até as internacionalmente conhecidas, como a WWF ou o Greenpeace, se utilizam de fotografias como uma das principais ferramentas de publicidade, mobilização e impacto social. Essas organizações não possuem fins lucrativos, e apesar das fotografias serem de certa forma uma publicidade, são, antes disso, documentação da natureza, com intuito social de preservação.

Exemplo recente de conquistas ambientais por meio do fotodocumentarismo de natureza é o arquipélago de Alcatrazes (ao sul de Ilhabela), que se tornou recentemente uma unidade de conservação. No dia 02 de agosto de 2016 foi publicado no Diário Oficial da União o decreto para tornar o local um Refúgio de Vida Silvestre, graças a esse tipo de trabalho. Luciano Candisani, formado em biologia, e atualmente renomado fotógrafo de natureza, trabalhando para a revista *National Geographic*, tem grande participação nessa conquista ambiental. Com o fim de documentar e divulgar a biodiversidade do arquipélago e a importância de sua preservação, Candisani o visitou inúmeras vezes, desde a década de 1990, quando realizou sua primeira visita ao local em uma expedição já com o intuito da criação de um Parque Nacional na ilha.

4.1 A RELAÇÃO COM O FOTOJORNALISMO

Se quisermos, porém, nos ater à meios de comunicação jornalísticos, podemos falar de grandes produtoras e publicadoras de documentários. E falando em documentários referentes a natureza, os primeiros nomes que vem à cabeça provavelmente são os de canais da televisão fechada, como *Animal Planet*, *Discovery Channel* e *National Geographic*. Esses são certamente os canais de maior popularidade do ramo, mas a lista de produtoras e publicadoras vai muito além. Apesar de se tratarem de reprodutoras de audiovisual e não fotografia, nos ateremos rapidamente a esses meios, pois, além de terem muitos pontos de convergência

com a fotografia, alguns também atuam na área específica de interesse do presente trabalho, tanto com conteúdo impresso como online.

Ainda pensando em audiovisual, temos a produtora da BBC, que produz documentários de qualidade primorosa, sendo considerada por muitos a melhor produtora mundial do ramo. Em âmbito nacional, temos a equipe do “Terra da Gente”. A equipe faz parte da EPTV, afiliada da Rede Globo na região de Campinas. Seu trabalho sempre foi focado em natureza, com a presença constante de matérias sobre pesca esportiva. Se mantendo no tema de natureza, nos últimos tempos suas produções vem se diversificando, voltando-se a outras práticas, e tendo foco mais diretamente na natureza em si e sua preservação. Vale destacar o projeto colaborativo que está sendo dirigido pela equipe para a criação de um banco de dados gratuito online, onde qualquer pessoa terá acesso a informações diversas (descrição, curiosidades, fotos, vídeos e áudios) sobre as espécies que compõem tanto a fauna quanto a flora brasileira. Esse banco de dados pode ser acessado no link: “<http://faunaeflora.terradagente.com.br/>”.

Todas as redes acima mencionadas, além de publicarem conteúdo audiovisual na televisão, também possuem sites onde, além de vídeos, também publicam matérias textuais onde a fotografia está sempre presente. Há casos ainda de reportagens exclusivamente fotográficas, compostas por galerias de imagens. Duas das redes acima citadas também possuem publicações impressas: a BBC e a *National Geographic*. A *British Broadcasting Company* (BBC) possui a revista mensal “*Discover Wildlife*”, que teve início com o nome “*Animals Magazine*” em 1963. Em 1974 a revista foi renomeada para *Wildlife* e, em novembro de 1983, passou a fazer parte da *BBC Magazines*, quando ficou conhecida como “*BBC Wildlife*”. Seu slogan: “*Wildlife and photography at its best from BBC Wildlife Magazine*”, explicita a proposta da revista, que é falar de vida selvagem através de grandes fotografias. Seu conteúdo é em boa parte composto pelo jornalismo científico, mas não se restringe a ele. Estão presentes ainda o jornalismo ambiental (que em muito se confunde com o primeiro), e o jornalismo de viagem. O enfoque se mantém sempre na vida selvagem.

O canal *National Geographic* pertence a *National Geographic Society*, que foi criada em 1888 por 33 fundadores com o intuito de fomentar a difusão do conhecimento geográfico. Apenas nove meses depois, em outubro do mesmo ano, foi lançada a primeira edição da sua revista, na época chamada de “*The National*

Geographic Magazine". A revista perdura até hoje como a mundialmente conhecida "*National Geographic*".

A sociedade e sua publicação impressa têm uma enorme relevância internacional a nível interdisciplinar. A magazine foi responsável por estabelecer a relação do jornalismo com a fotografia de natureza, e fazer desse tipo de publicação o que conhecemos hoje. Esse vínculo se deu ainda no início da história do fotojornalismo. A história da *National Geographic*, a documentação da natureza e o fotojornalismo estão tão intimamente ligados quanto a documentação da natureza e o surgimento da fotografia no Brasil, o qual vimos anteriormente. A revista é o elo de ligação dos principais pontos mencionados até então neste trabalho.

Gilbert Hovey Grosvenor, considerado um dos pais do fotojornalismo, se tornou editor da *National Geographic Magazine* em 1903. Dois anos após, na edição de janeiro de 1905 tomou uma atitude inovadora bastante ousada: preencheu onze páginas da revista com fotografias de Lhasa, no Tibet. Um ano mais tarde, em 1906, Grosvenor foi responsável também por publicar as fotografias pioneiras de George Shiras III de animais à noite, dando forma a identidade editorial marcante da revista, que perdura até hoje. Tudo isso ainda no princípio da história do fotojornalismo, antes mesmo da obra documental de Lewis Hine sobre o trabalho infantil, já referido neste trabalho, e logo após o primeiro jornal ilustrado exclusivamente com fotos, o *London Daily Mirror*, em 1904, também mencionado aqui.

Grosvenor permaneceu editor da revista até 1954. Em 1910 foi aplicada pela primeira vez a borda amarela na capa, característica marcante da publicação até hoje. Durante todo esse período sob a direção de Grosvenor o veículo foi responsável por inúmeras conquistas, documentando diversos fatos históricos. Dentre eles é interessante citar as primeiras fotos subaquáticas de cor natural, realizadas por Charles Martin e o cientista W. H. Longley, em 1926; o primeiro vôo sobre o polo sul, registrado por Richard E. Byrd, em 1929; em outubro de 1952, o primeiro artigo submarino publicado de Jacques-Yves Cousteau, oficial da marinha francesa, documentarista, cineasta, oceanógrafo e inventor mundialmente conhecido por suas viagens de pesquisa a bordo de seu barco chamado Calypso. Cousteau recebeu subsídio da revista para suas expedições 37 vezes, sendo que doze delas foram publicadas no periódico (PRESS NATIONAL GEOGRAPHIC, 2017). Importante lembrar que Cousteau foi responsável por diversas descobertas, invenções, e ainda inspirou pessoas do mundo inteiro com seus documentários

(setenta, durante o longo de sua vida, além de quatro longas-metragens), ganhando inclusive grande prêmios de cinema com essas produções. Sua obra “Le monde du silence” (1956), ganhou o prêmio Palma de Ouro, do festival de Cannes, e o Oscar de Melhor Documentário de Longa-Metragem.

FIGURA 8 - Jacques Cousteau e um de seus submarinos. Foto Thomas Abercrombie



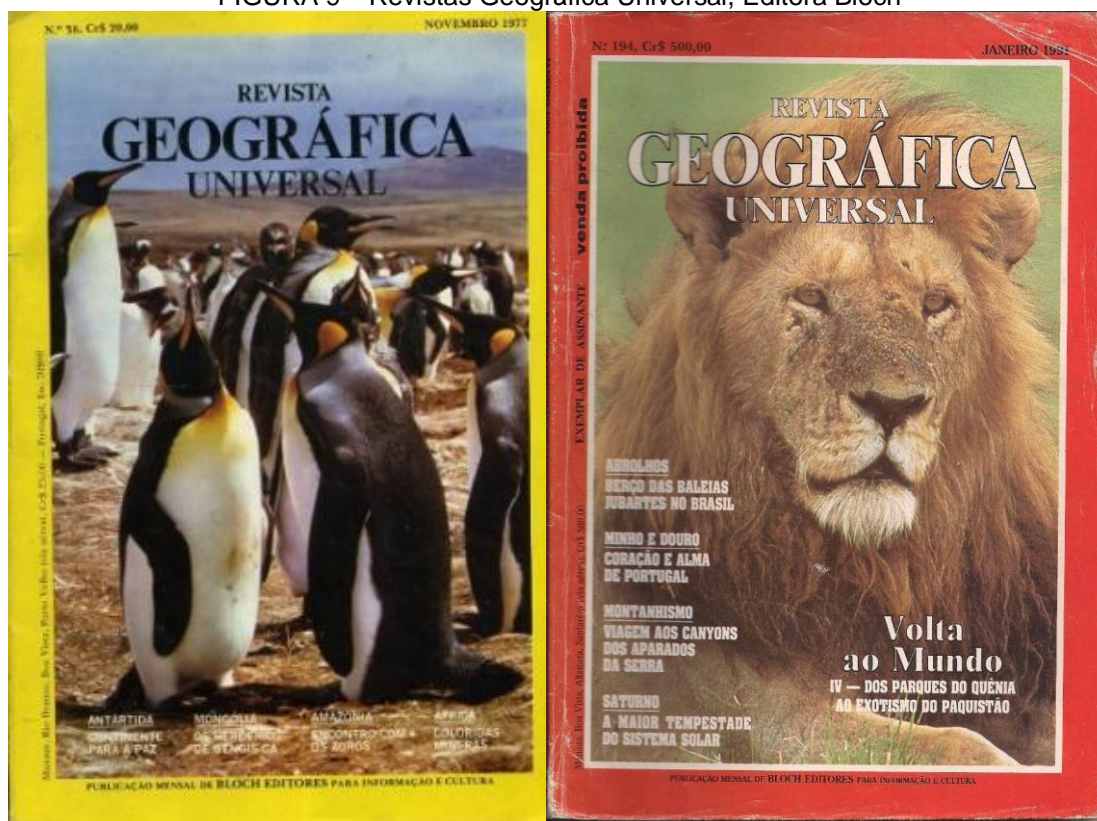
FONTE: <http://press.nationalgeographic.com/about-national-geographic/milestones/>

Além disso, em 1941 a *National* contribuiu com o governo norte americano e suas forças armadas abrindo seu acervo fotográfico, de mapas e demais dados cartográficos para auxiliar nos esforços de guerra.

A primeira capa ilustrada da revista saiu em julho de 1959, e a primeira edição inteiramente colorida em fevereiro de 1962. A programação de televisão estreou com o especial “*Americans on Everest*”, na CBS, em 1965. Trinta anos depois, em 1995, a *National Geographic Television* se torna uma empresa subsidiária separada. No mesmo ano a revista é lançada em versão japonesa, que é a primeira edição em idioma local. No Brasil a edição local chegou no ano 2000, e em 2014, com sua chegada ao Azerbaijão, a revista completa um total de quarenta edições locais. Já o canal de tv a cabo foi lançado no ano de 2001.

Antes da revista chegar ao Brasil ela já inspirava algumas publicações locais. Em especial podemos destacar a revista Geográfica Universal, que teve sua primeira edição publicada em Outubro de 1974. Publicada pela editora Bloch, possuía bordas amarelas, capa fotográfica minimalista e abordava temas semelhantes aos da National Geographic, se tornando quase sua versão brasileira. Em 1975 começou a apresentar bordas vermelhas, mantendo essa identidade até o sua última edição, no final dos anos 90.

FIGURA 9 - Revistas Geográfica Universal, Editora Bloch



FONTE: <http://www.mercadolivre.com.br>

As publicações brasileiras com destaque para a natureza não param por aí. Outra revista nacional de grande porte que abordou essa temática foi a revista Caminhos da Terra, mais conhecida como “Terra”. Ronaldo Ribeiro, atualmente editor da *National Geographic Brasil* foi também seu editor. A primeira edição da revista foi lançada em 1992, pela editora Azul. Foi absorvida pela Abril em 1997 e depois passou para a editora Peixes que, em crise financeira, finalizou sua publicação no final de 2008. A revista abordava assuntos culturais, científicos, ecológicos, e de viagem, focando especialmente no ecoturismo e turismo cultural. Outro periódico brasileiro é a revista Horizonte Geográfico, que foi publicada pela

primeira vez em 1987, e está em circulação até hoje, com um total de 160 edições (em maio de 2017). Suas reportagens integram perspectivas ambientais, sociais e culturais, apresentando imagens e textos inovadores sobre o mundo, sob uma perspectiva sustentável e aplicada à realidade brasileira. Segundo o site de sua editora, a Horinzonte, a magazine tem o objetivo de “levar ao público a emoção de descobrir o mundo por meio de imagens espetaculares e textos de alta qualidade”. Seu primeiro conselho editorial foi composto por grandes nomes como o mundialmente famoso Amyr Klink, e suas reportagens receberam reconhecimento jornalístico ao longo dos anos. Somente em 2007 a revista conquistou o primeiro e terceiro lugar na categoria revista do Prêmio Docol/Ministério do Meio Ambiente de Jornalismo, com as matérias “Uma Questão de Cultura” e “O Rio da Polêmica”, respectivamente. A matéria “A natureza bem aproveitada”, de Sérgio Adeodato, o levou a conquistar o segundo lugar no Prêmio Bracelpa de Desenvolvimento Sustentável para Jornalistas do mesmo ano, e ainda o classificou como finalista no Prêmio Ethos de Jornalismo, ainda em 2007. O prêmio Ethos também foi conquistado em 2004 e 2005 pela revista, através das matérias “Tesouros do Lixo” (2004), de Fernanda Vasconcelus e Regina Scharf e “Brasil Sustentável” (2005), também de Sérgio Adeodato.

4.2 ESTÉTICA

Independente do meio pelo qual a fotografia de natureza for veiculada, para que ela tenha força de impacto e conscientização, a estética é um elemento mais do que fundamental e que está ligado intimamente a técnica, que por sua vez, é indissociável da abordagem conceitual, como menciona Maria Short (2013, p.55): “A execução técnica é fundamental no apoio à abordagem conceitual e a leitura de uma imagem por parte do espectador”. Este sub-capítulo trará uma análise sobre estes elementos dentro da fotografia de natureza.

Matéria prima indispensável para a fotografia, figurando até mesmo em seu nome, é a luz (*phos* ou *fotos*, no grego). A fotografia de natureza, portanto, é tão dependente dela quanto qualquer outra. No entanto, sua disponibilidade, ou o poder de controle sobre ela, muitas vezes se torna bastante limitado nesse ramo. Outra dificuldade encontrada pelo fotógrafo de natureza é a disponibilidade de equipamentos. Dentro da mata, muitas vezes por dias, caminhando longos trechos

dos mais diversos tipos de trilhas tendo que carregar o equipamento, é comum não ser possível levar todo o aparato que se gostaria. O fotógrafo deve fazer seu planejamento, ser prevenido, mas sempre estará sujeito às mais diversas intempéries que a natureza pode lhe preparar.

Neste capítulo faremos uma análise de imagens de natureza de uma forma geral, buscando encontrar padrões de técnica e estética. Essa análise pode inclusive ajudar na escolha dos equipamentos a serem levados para campo. Para realizá-la foi escolhido outro tipo de publicação também utilizado por fotodocumentaristas de natureza, o livro. No total foram escolhidos quatro livros que abordam a natureza: “Araquém Alcântara”, da Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira; “A sustentabilidade de uma reserva”, livro do Legado das Águas, com fotografias de Luciano Candisani; “Arara Azul - Carajás”, com imagens de João Marcos Rosa (o próximo capítulo trará o conteúdo das entrevistas realizadas com esses três fotógrafos para o presente trabalho). Já para representar fotógrafos internacionais, foi selecionado o livro “O grande livros dos animais”, da editora AGIR, que traz uma compilação de imagens de cerca de cem fotógrafos do mundo todo. Apesar de todos apresentarem fotografia de natureza em seu conteúdo, as obras são de caráter diferente e possuem abordagens bastante distintas.

4.2.1 O grande livro dos animais – Editora Agir

O livro traz somente fotografias de animais, com pequenas legendas e textos bastante breves no início de cada capítulo. São 650 fotografias de animais de distintas espécies - de invertebrados a grandes mamíferos, passando por peixes, anfíbios, répteis e aves. O conteúdo é dividido em 13 capítulos que não serão enumerados aqui por não terem relação com a técnica, objetivo da análise.

Apesar do grande número de fotografias encontradas no livro, pertencentes a distintos fotógrafos, há uma pequena variedade de estilo e técnica observada. A maior parte dos animais de grande porte fotografados são de áreas abertas, e suas fotografias seguem o mesmo padrão. Mesmo os grandes animais que fogem a essa regra, geralmente macacos e símios, foram fotografados em sua maior parte com técnicas semelhantes. Certamente o método de aproximação em diferentes ecossistemas e ambientes deve ser bastante diverso, mas é evidente nas imagens o uso de teleobjetivas grandes, assim como a predominante presença somente de luz

natural - em algumas fotos é possível notar o uso do flash como luz de preenchimento, talvez com o objetivo de conseguir um maior contraste de cores. O uso de mais de uma fonte de luz artificial só é perceptível em um número muito reduzido de fotos, sendo estas exclusivamente fotografias macro.

O curador da obra mostra claramente sua predileção por closes. A grande maioria das imagens mostra o animal muito de perto, sendo que boa parte sequer mostra toda a extensão do corpo do animal. Essa é, junto à profundidade de campo e ao ângulo de captura, evidência do uso de teleobjetivas.

Outro estilo de fotografia mostrada no livro é a fotografia macro. Utilizada no livro tanto para o registro de pequenos animais como para destacar detalhes de animais de tamanhos variados. O uso de uma fonte artificial de iluminação geralmente é evidente pelo reflexo obtido.

FIGURA 10 - Close do olho de uma lagartixa. Foto: Mary McDonald



FONTE: O Grande Livros dos Animais, (s/d), p.256

O terceiro estilo de fotografia observado no livro é o de fotografia subaquática. Mesmo nesse tipo de fotografia o close é a linguagem mais recorrente. As técnicas desse tipo de fotografia são muito peculiares, pois há uma grande perda de cor e de contraste dentro da água, já que a luz nesse ambiente é absorvida muito rapidamente. Em via de regra, se utilizam lentes grande angulares e flashes especiais (para evitar o backscattering - reflexão de partículas flutuantes na água). <http://revistamergulho.com.br/fotografias-subaquaticas/>

Duas características em especial merecem destaque na seleção de fotos do livro: Seu apreço pelos detalhes, destinando, inclusive, o segundo capítulo do livro a

eles; e a antropomorfização animal, captando momentos que causam identificação, empatia e afeição no leitor, como pode ser observado na imagem abaixo:

FIGURA 11 - Fazendo Graça. Foto: Anup Shah



FONTE: O Grande Livro dos Animais, (s/d), p.543

4.2.2 Araquém Alcântara - Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira

O livro sobre Araquém Alcântara, um dos precursores da fotografia de natureza no país, traz somente fotos em preto e branco. Não que Araquém fotografe somente em preto e branco, mas foi a linguagem escolhida para esse trabalho em especial. As fotos do livro também não se restringem somente à natureza, retratando também muito da cultura brasileira, especialmente amazônica. Nos ateremos a fotografia de natureza.

Apesar do assunto retratado ser repleto de cores, a ausência delas nas imagens do livro não o tornam mais pobre, mas, pelo contrário, dão destaque a outras nuances, especialmente a textura, sempre bem presente nas fotografias, como pode ser observado nas imagens:

FIGURA 12 - Dunas do Rosado, Rio Grande do Norte, 2011. Foto: Araquém Alcântara.



FONTE: ALCÂNTARA, 2013, s/p.

Outro ponto que dá destaque à fotografia em escala de cinza observada na obra de Araquém é a expressão facial, que está presente não somente nos retratos humanos, mas também nos de grandes animais.

FIGURA 13 - Onça pintada, Mineiros, Goiás, 2012. Foto: Araquém Alcântara



FONTE: ALCÂNTARA, 2013, s/p

As imagens de paisagens costumam ser sempre em grande angular, com profundidade de campo maior, mostrando em foco todo o ambiente, como pode ser observado na fotografia da Cachoeira da Fumacinha, na Chapada Diamantina, Bahia, realizada em 2006, onde também a textura está bem presente.

FIGURA 14 - Cachoeira da fumacinha, Bahia. Foto: Araquém Alcântara



FONTE: ALCÂNTARA, 2013, s/p

Já as imagens de animais são em sua maioria realizadas com lentes tele, com menor profundidade de campo, distanciando os planos, causando bastante desfoque e dando destaque ao animal. O fundo costuma ser bastante simples, mas em alguns casos completa a composição, como observado na fotografia da Biguatinga.

FIGURA 15 - Biguatina, Jureia. Foto: Araquém Alcântara



FONTE: ALCÂNTARA, 2013, s/p

Em nenhuma foto é notável a manipulação da iluminação, que parece ser sempre natural. Em muitas das fotos a forte presença de ruído faz acreditar que a quantidade de luz era bem limitada. As fotos abaixo mostram diferentes tipos de luz obtidas na natureza. A primeira, com o Uacari, mostra um feixe de luz incidindo perfeitamente sobre o animal, ainda que em meio a mata, o destacando e revelando detalhes. A segunda, do tamanduá-mirim, ainda que em local aberto, traz uma luz dura, vinda de cima, gerando bastante sombra no seu corpo e escondendo seus detalhes.

FIGURA 16 - Uacari. Foto: Araquém Alcântara



FONTE: ALCÂNTARA, 2013, s/p

FIGURA 17 - Tamanduá-mirim.. Foto: Araquém Alcântara



FONTE: ALCÂNTARA, 2013, s/p

4.2.3 A Sustentabilidade de uma Reserva - Legado das Águas

O livro é uma apresentação da Reserva Legado das Águas, pertencente à Votorantim. Sua proposta é bastante diferente da dos demais livros. O início do livro conta a história da Reserva e sua ligação com as usinas hidrelétricas construídas pela Votorantim, trazendo imagens históricas e contextualizadoras. Seu conteúdo, de forma geral, é uma propaganda do trabalho ambiental realizado pela instituição nesta área de reserva, mostrando através de fotografias e um texto um tanto quanto breve as riquezas naturais encontradas dentro do Legado das Águas. As fotos, portanto, são bastante ilustrativas, o que não é característica marcante de seu autor Luciano Candisani, como será exposto no próximo capítulo.

A diferença das imagens deste livro para o já observado são notáveis. Em primeiro lugar, obviamente, por este trabalhar com fotografia em cores, mas não somente por isso, pois as diferenças vão muito além.

São observadas diversas fotos de mamíferos em grande angular e, mesmo assim, com o animal em destaque. O animal se encontra bastante próximo a câmera, em todas elas. Outro ponto em comum entre essas fotos é o disparo de flash bastante evidente, além do posicionamento de câmera bem próximo ao chão. A grande maioria dessas fotos são noturnas, com exceção da imagem da irara, o que é perceptível pela diferença de iluminação entre o animal, posicionado em primeiro plano, e a mata, em segundo plano.

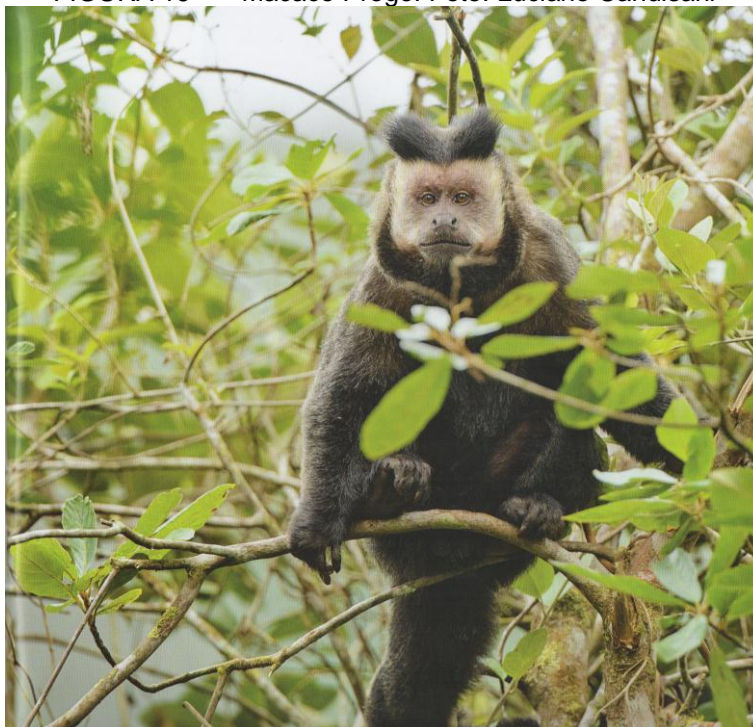
FIGURA 18 - Anta (*Tapirus terrestris*). Foto: Luciano Candisani

FONTE: Legado das águas, p.52

A distância focal tão pequena e a proximidade com o animal são possíveis por se tratarem de imagens obtidas com “câmeras trap”, ou seja, armadilhas fotográficas. São câmeras posicionadas em locais estratégicos em meio a mata, (geralmente trilheiros já conhecidos), com sensores de movimento direcionados sistematicamente para disparar a câmera quando algo passa dentro de seu enquadramento. Essa técnica é muito utilizada para animais mais arredios à presença humana e aos de comportamento noturno, sendo que boa parte dos mamíferos se enquadra nessas duas características. A presença de flash, então é de suma importância, visto que boa parte dos registros serão noturnos.

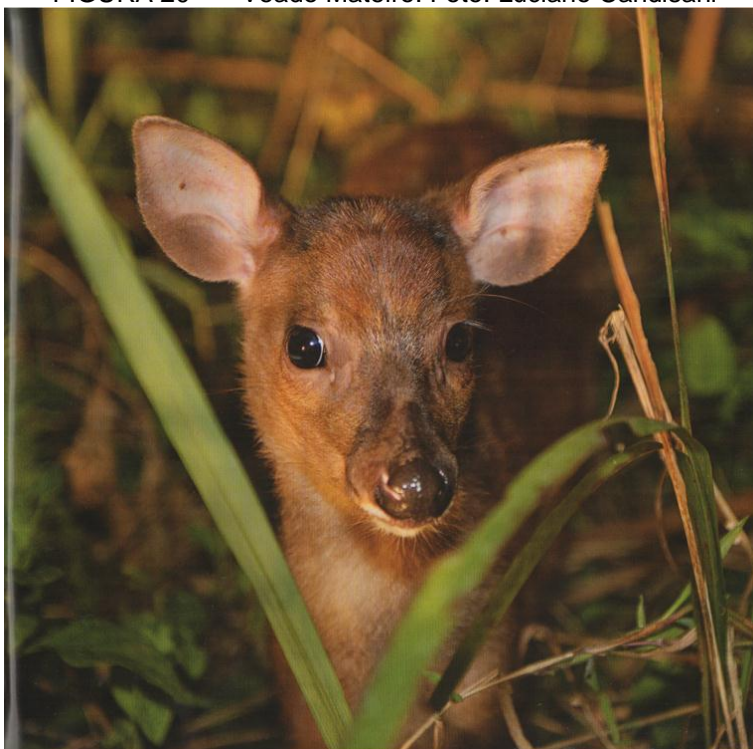
O livro também conta com fotografias de mamíferos não realizadas pelas armadilhas fotográficas. Essas imagens foram feitas com lentes teleobjetivas, sendo a imagem do macaco prego realizada aparentemente somente com iluminação natural. A foto do veado-mateiro apresenta disparo de flash, mas também mostra a incidência uma luz quente, característica do nascer ou pôr-do-sol, o que condiz com seus hábitos crepusculares. Apesar do close ser bastante próximo do animal, é notório o uso de teleobjetiva devido o ângulo de visão e o desfoque bem evidente no focinho e no corpo do animal.

FIGURA 19 - Macaco Prego. Foto: Luciano Candisani



FONTE: Legado das águas, s/d, p.123

FIGURA 20 - Veado Mateiro. Foto: Luciano Candisani

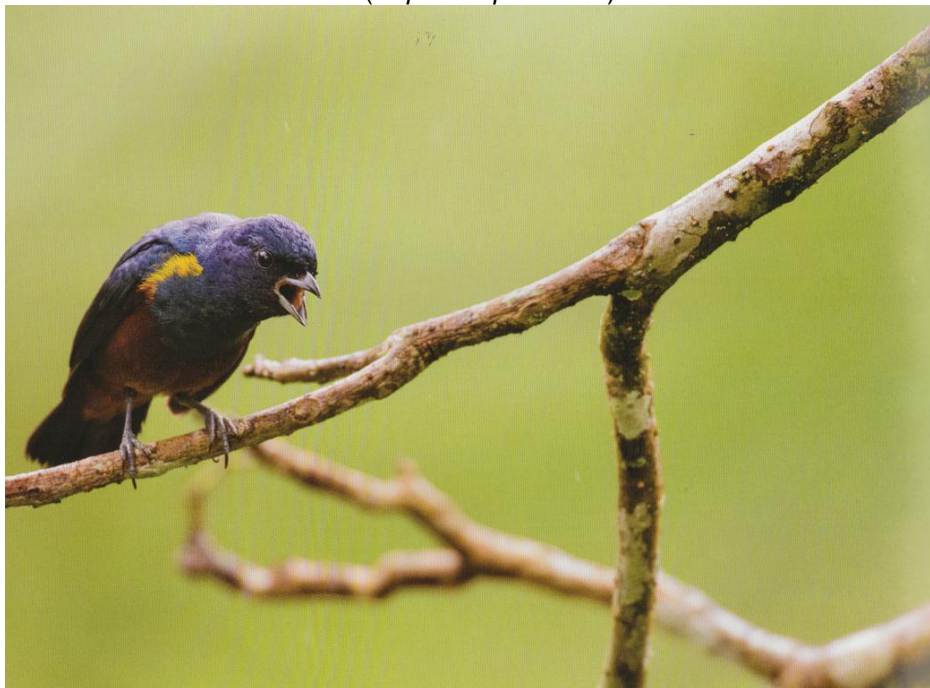


FONTE: Legado das águas, s/d, p.125

Estão também presentes as fotografias de aves. Com luz natural e lentes com distância focal longa, é notória a busca por um fundo limpo, com menos

informação possível, o que dá destaque à ave. O uso de grandes distâncias focais ajuda, através do desfoque, nessa menor quantidade de informação. O foco é preciso no olho do animal, como é possível observar abaixo:

FIGURA 21 - Ferro Velho (*Euphonia pectoralis*). Foto: Luciano Candisani



FONTE: Legado das águas, s/d, p.138

Ainda outro tipo de imagem existente no livro, é a fotografia macro. São utilizadas lentes específicas, trazendo uma grande riqueza de detalhes de plantas e animais extremamente pequenos, como anfíbios, insetos e outros pequenos seres vivos componentes da mata. A iluminação parece variar entre natural e artificial de acordo com necessidade do momento, não havendo manipulação complexa de luz.

FIGURA 22 - Perereca de moldura. Foto: Luciano Candisani



FONTE: Legado das águas, s/d, p.145

O último tipo de fotografia de animais encontrado no livro é o de cobras, não tendo também um padrão de iluminação observado, nem uma iluminação trabalhada, quando usado o flash. As imagens são feitas com grande distância focal, provavelmente para evitar acidentes.

As paisagens retratadas por Luciano Candisani podem ser diferenciadas por algumas características: algumas são realizadas com lentes grande angulares, mas, no livro, essas fotos se restringem a quando o objeto fotografado necessita ser mostrado por completo e uma lente de maior distância focal não é suficiente, como é o caso da foto da cachoeira abaixo. Em contraposição a essa fotografia, boa parte das imagens de paisagens são realizadas por lentes de maior distância focal, em sua maioria com uma abertura de diafragma pequena, conseguindo uma boa profundidade de campo. As fotos aéreas presentes no livro, em sua maioria, seguem esta característica, além de algumas fotografias de quedas e cursos d'água, onde também é utilizada a técnica de longa exposição, para captar o movimento da água e trazer mais suavidade e beleza a sua textura.

4.2.4 Arara Azul - Carajás

O quarto livro a ser analisado não foi deixado por último por acaso. Sua abordagem, bastante diferente da dos demais livros, é muito mais semelhante à proposta para o produto final do presente trabalho. Motivo pelo qual nos ateremos um pouco mais à sua análise. João Marcos Rosa, responsável pelas fotografias e pela coordenação editorial é jornalista, graduado pela UNI-BH e pós-graduado em Políticas Culturais pela PUC-SP.

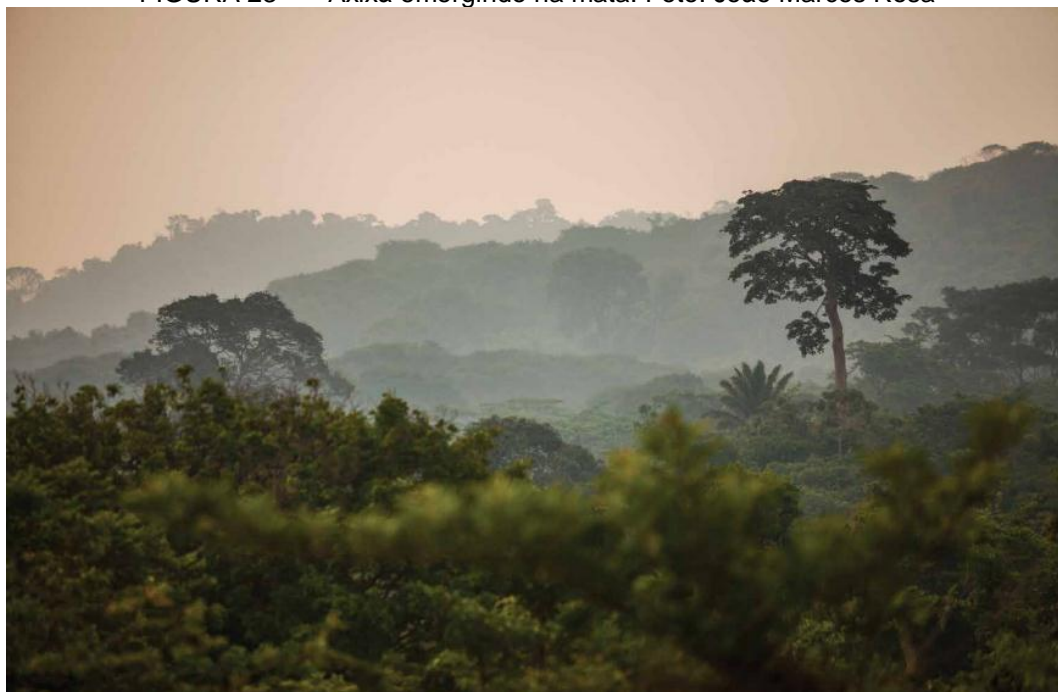
Sua obra tem por finalidade documentar o trabalho conjunto da UNESP, ICMBio e Vale que, conforme o prefácio do livro “proporcionou essa iniciativa, que teve como marco a descoberta de araras-azuis nesta região, uma população da espécie ainda desconhecida pela ciência”. Trata-se, portanto de um trabalho muito mais voltado ao fotojornalismo e ao fotodocumentário especializado em natureza do que os demais, não somente pela formação de João Marcos Rosa, mas pela própria proposta do projeto. No próximo capítulo será discorrido mais a respeito do fotógrafo, que foi entrevistado para a realização do trabalho por ser destaque nacional na área.

Ao observar a obra, fica claro que a restrição do tema à uma única espécie de ave, e a uma população bem delimitada, no sul do estado do Pará, trás a possibilidade de uma abordagem muito mais profunda e interessante do ponto de vista jornalístico. Tal restrição de assunto permite uma linha de raciocínio bem marcada, que conduz o leitor do início ao final da obra, sempre contando com duas narrativas distintas, mas complementares e muito bem casadas: uma em imagem e outra em texto. Nem mesmo o prefácio é composto somente de texto.

Essa linha condutora se inicia com a contextualização. A obra leva o leitor a conhecer não somente a população de araras-azuis de Carajás, mas em um primeiro momento apresenta a espécie como um todo dentro do território brasileiro, abordando a população pantaneira e um pouco de sua história. Para isso são exibidas imagens desses dois habitats da espécie. São fotografias aéreas realizadas com lente grande angular, mostrando uma grande amplitude de território. Já as imagens das araras azuis são realizadas em distância focal muito maior, todavia, não se restringem a closes. Se algumas têm função primordialmente estética, a grande maioria é bastante informativa, retratando comportamentos e hábitos da espécie, sem deixar de lado uma estética primorosa.

No decorrer do livro surgem mais imagens de paisagens. Com distância focal superior às anteriores, mostram a mata de Carajás em mais detalhes, evidenciando as enormes árvores que se destacam das demais e servem de ninho para as araras, como castanheiras e axixás.

FIGURA 23 - Axixá emergindo na mata: Foto: João Marcos Rosa



FONTE: ROSA, s/d, p.114-115

As imagens contemplam também o trabalho realizado pela Unesp, Vale e ICMBio, mostrando os pesquisadores em ação. São fotos das mais diversas: navegando pelos rios da região, subindo nos ninhos que podem chegar a 50 metros de altura, colhendo frutos que servem de alimento da espécie, fazendo pesquisa com material genético em laboratório e ainda entretendo crianças em seu projeto educacional. Essas imagens não seguem padrão estético rígido, pois abordam temas e ambientes bastante diversos, mas são imagens mais comuns em outras áreas do fotojornalismo, o que mostra que a abordagem fotojornalística de natureza não se restringe à imagens de paisagens e animais e nem mesmo a ambientes externos.

FIGURA 24 - Pesquisador da UNESP. Foto: João Marcos Rosa

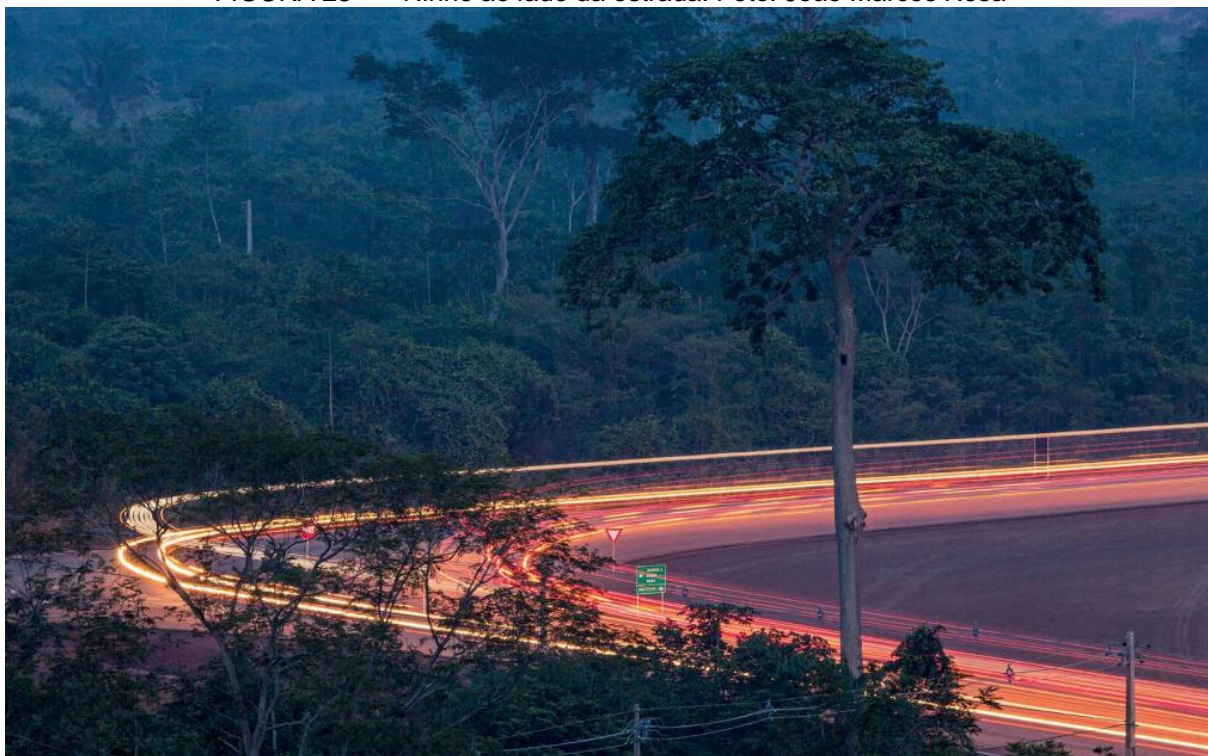


FONTE: ROSA, s/d, p.99

Por fim é interessante mencionar a presença de imagens que mostram a convivência das araras com a intervenção humana, mostrando ninhos próximos a áreas urbanas, como em Canaã dos Carajás, onde se mostra também um personagem local, seu Luiz Pereira Rodrigues, e ao lado da estrada, fotografia na qual João Marcos Rosa foge da abordagem que seria mais comum, utilizando uma longa exposição em ambiente noturno, mostrando o movimento dos carros na estrada. Outra abordagem estética que foge dos padrões convencionais é observada na imagem final do último capítulo, estampando uma arara azul em vôo em imagem subexposta e sem congelar o movimento do animal; o que nos remete a fala de Sergio Lorrain, fotógrafo da Magnum:

Uma boa imagem é criada por um estado de graça. E a graça se manifesta quando se vê liberta das convenções, livre como uma criança em suas primeiras descobertas do mundo. A brincadeira é, então, organizar o retângulo. (Sergio Larrain apud Maria Short, 2013, P103.)

FIGURA 25 - Ninho ao lado da estrada. Foto: João Marcos Rosa



FONTE: ROSA, s/d, p.128-129

FIGURA 26 - Arara azul em movimento. Foto: João Marcos Rosa



FONTE: Rosa, s/d, p.156-157

5 FOTÓGRAFO DE NATUREZA

Com o propósito de não ficarmos somente em um parecer especulativo com relação a estética e nem mesmo somente na análise teórica sobre fotojornalismo e fotodocumentário, foram realizadas entrevistas com três fotógrafos atuantes na área: Araquém Alcântara, João Marcos Rosa e Luciano Candisani. A escolha dos nomes se deu por conta de sua relevância a nível nacional na área de fotografia de natureza e fotografia documental.

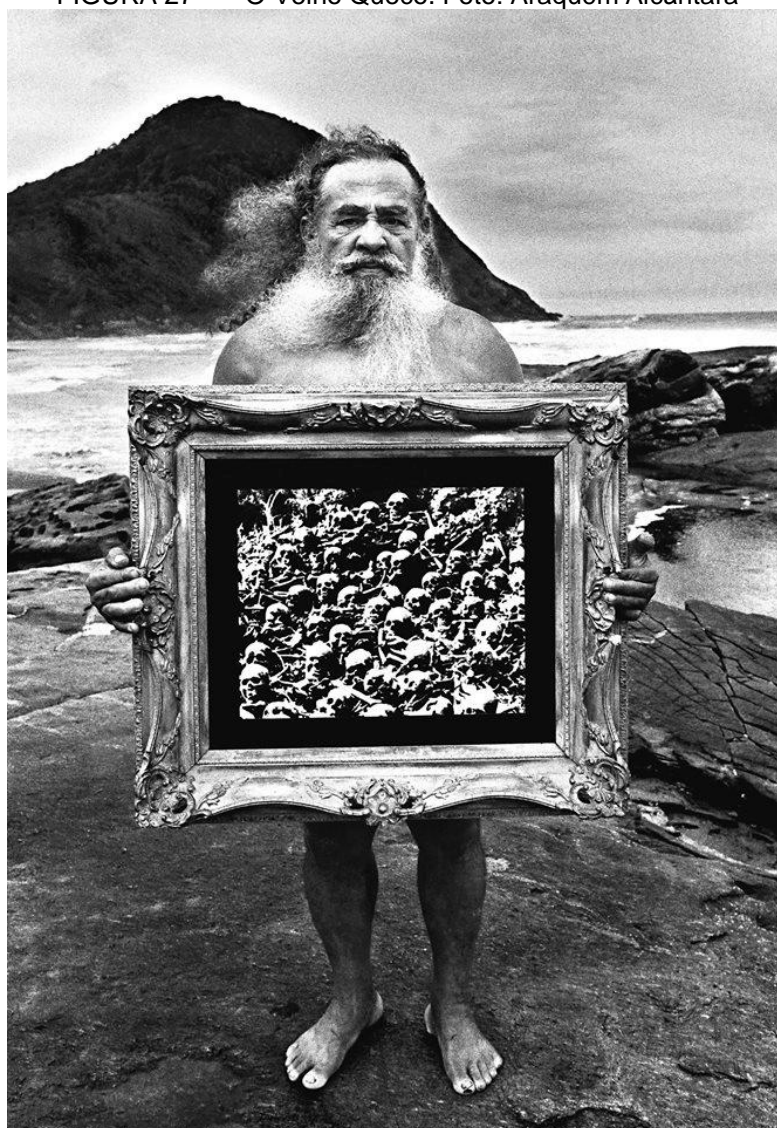
Estruturalmente, a opção foi a de escrever o capítulo de maneira a não isolar as entrevistas entre si, repetindo as análises do material gravado sequencialmente. Ao contrário, optou-se por seguir a lógica dos temas definidos e propostos para discussão dos três fotógrafos. Assim, seguindo uma lógica temática, é possível fazer uma “conversa” entre os entrevistados sobre cada assunto e tornar a discussão mais dinâmica e interessante.

Araquém Alcântara é jornalista e considerado um dos precursores da fotografia de natureza no Brasil. Com 47 dos seus 65 anos de vida dedicados à fotografia, é um dos mais importantes fotógrafos do país. Sua vasta produção conta com 49 livros, 5 prêmios internacionais, 33 nacionais, 75 exposições individuais e inúmeros ensaios e reportagens para publicações nacionais e estrangeiras. Vale destacar dentre suas condecorações: Prêmio Internacional UNICEF de Fotografia, em 1994; prêmio Jabuti, pelo livro “Amazônia”, no ano de 2006; prêmio Dorothy Stang de Humanidades, em 2008 e quatro prêmios Abril de Jornalismo, nos anos de 2002, 2004, 2008 e 2010. Araquém ainda é autor do livro “Terra Brasil”, o livro de fotografia mais vendido no Brasil, com mais de 80 mil volumes comercializados, e que está em sua 12ª edição.

Também foi o primeiro fotógrafo brasileiro a documentar todos os parques nacionais do Brasil e a produzir uma edição especial para a National Geographic Society, denominada Bichos do Brasil. Em 2009 foi agraciado com a mais importante comenda do Exército, Medalha do Mérito Militar, pelos serviços prestados a cultura brasileira. Suas fotos estão presentes em museus e galerias do mundo todo. Museu do Café, em Kobe, no Japão, Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, Museu Britânico, em Londres, Museu de Arte Moderna (MAM) e Museu de Arte de São Paulo (MASP), ambos na capital paulista, são alguns dos lugares onde é possível encontrar suas obras.

A fotografia que lhe consagrou, dando-o destaque a nível nacional, foi uma fotografia de seu próprio pai, na praia de Grajaúna, na Juréia, no dia 1º de Abril de 1981. A foto mostra seu pai segurando um quadro nas mãos, com a imagem de ossos empilhados, referente aos ataques nucleares à cidade de Hiroshima. A fotografia foi realizada em protesto contra a construção de usinas nucleares na região, que hoje faz parte da Reserva Ecológica da Juréia.

FIGURA 27 - O Velho Queco. Foto: Araquém Alcântara



FONTE: <http://facebook.com/alcantara.araquem>

João Marcos Rosa, também jornalista, formado pela UNI-BH, tem pós-graduação em Políticas Culturais pela PUC-SP. Tendo interesse em fotografia e natureza desde cedo, chegou a produzir conteúdo para jornais de Minas Gerais com a temática ambiental, ainda quando na universidade (07:21). Pouco depois de se

formar, trabalhou como assistente de Araquém Alcântara. Foram quase dois anos neste trabalho que o ensinou muito, conforme cita na entrevista concedida:

Eu convivi com ele, [Araquém] ali, quase dois anos. Acompanhei ele em vários projetos. Vi a dinâmica do cotidiano de um fotógrafo autônomo. Então... banco de imagens, propostas de pauta, elaboração de projeto, captação, a coisa do campo, logística e tal. Vivi isso ali com ele nesse tempo(...). (11:11)

No início de 2004 participou do Curso Abril de Jornalismo, de onde conseguiu abertura para falar com Ronaldo Ribeiro, editor da *National Geographic*. Foi quando o apresentou algumas histórias que já havia documentado, em especial a da bioluminescência de cupinzeiros no Parque Nacional das Emas, e a de pesquisadores que trabalhavam no dossel das árvores, no Parque do Rio Doce. As duas matérias foram publicadas na edição de março de 2004, com foto e texto de João Marcos Rosa.

Tem como seu trabalho de maior destaque o realizado com a harpia, também conhecida como gavião-real, a maior ave de rapina das américas, considerada a mais poderosa do mundo. Esse trabalho, ainda no seu início, rendeu uma matéria de 10 páginas na edição brasileira da *National Geographic*, mas não parou por aí. João acompanhou a equipe de pesquisadores por mais de cinco anos, o que o fez portavoz da espécie. Hoje João é membro do Programa de Conservação do Gavião-Real, onde é responsável pela comunicação. Esse trabalho também lhe rendeu um livro, ao qual se dedicou durante todo o ano de 2009.

Foram dezenas de viagens para o Pará, Mato Grosso do Sul, Amazonas, Bahia e Venezuela. Milhares de horas a pé, de avião, barco, canoa, carro, balsa, helicóptero. Assim como nas reportagens da *National Geographic*, que pregam uma imersão do fotógrafo no ambiente e no cotidiano da espécie - seja um urso polar ou uma formiga - João teve de tirar os pés do chão, literalmente. Aprendeu a escalar as árvores para chegar aos ninhos. Encarou um antigo medo de altura para enxergar a vida das harpias pelo ângulo delas: do alto." (NITRO, 2017)

João Marcos Rosa recebeu diversos prêmios como: World Bird Photo Contest, Itaú/BBA, New Holland Fotojornalismo, Avistar, Sesc e Sebrae. Suas fotografias também ilustram campanhas de conservação do ICMBio, IBAMA, UNESCO e *Greenpeace*. Suas fotos e matérias também foram publicadas em diversas outras revistas, livros e jornais.

O terceiro e último fotógrafo entrevistado, Luciano Candisani, não tem formação em jornalismo. Graduado pela Universidade de São Paulo em Biologia, se dedica à fotografia desde muito cedo, influenciado por seu pai, que na época já era fotógrafo entusiasta. Ainda que não tenha formação na área de comunicação, Luciano é reconhecido como fotojornalista pelos seu singular trabalho. Dentre tantas outras publicações para as quais já realizou trabalhos, Luciano colabora também com a *National Geographic*. Diferente de João Marcos Rosa, Candisani faz parte do seleto grupo de fotógrafos que já publicou na edição principal da revista, chegando aos 40 milhões de leitores. Segundo relata em entrevista concedida ao portal *Photos*, além de Luciano Candisani, somente um outro brasileiro publicou na edição principal, ainda na década de 40, uma matéria sobre índios. Os fotógrafos que fazem parte desse grupo se reúnem na *The Photo Society* (www.thephotosociety.org), onde podem ter contato direto com a editoria da edição principal do periódico.

Outro grupo de fotógrafos bastante seleto do qual Luciano faz parte, sendo o único brasileiro a compor o staff, é a *International League of Conservation Photographers* (ILCP). A ILCP (www.conservationphotographers.org) é uma associação americana que foi criada há pouco mais de 10 anos e que funciona como uma espécie de agência de fotógrafos de natureza. Somente participam da liga fotógrafos indicados, com base em dois critérios: excelência em fotografia e capacidade de mover pessoas em direção à conservação (16:50). Luciano já participou de 3 expedições através da liga: em Abrolhos, BA; em Danajon Bank, nas Filipinas, e no *Mesoamerican Reef*, na região do Caribe, trabalho esse ainda em desenvolvimento na data da entrevista.

Dentre os prêmios de Luciano Candisani, destacam-se o do prestigioso prêmio internacional *Wildlife Photographer of The Year*, conquistado em 2012; e 4 prêmios Abril de Jornalismo, com sua matéria “Macacos Hippias”, fotografada em 2002 (sendo um desses prêmios o de distinção em fotografia do ano). Foi essa mesma matéria sobre os Muriquis-do-sul que o levou a indicação para a ILCP. Mais recentemente, já em Abril de 2017, Candisani conquistou o prêmio *NatGeo Best Edit*, que premia todo mês a melhor matéria dentre todas as produzidas pelas 40 edições espalhadas pelo mundo. Mais do que premiado, Luciano também fez parte do júri do *Wildlife Photographer of the Year* de 2013 e, em 2014, foi um dos jurados do *World Press Photo*, em Amsterdã. Desde 2007, participa como convidado do

Festival Internacional de Fotografia de Paraty, o Paraty em Foco, onde ministra o curso “Narrativas Visuais na Natureza”.

Durante a entrevista, Luciano foi questionado sobre seu papel como fotojornalista, apesar de não ter formação na área. Em resposta, disse que tem dificuldade de rotular e classificar, mas que precisa se apresentar de alguma forma e, tendo como base o seu trabalho profissional, considera-se um fotojornalista especializado no tema natureza e conservação, trabalhando em projetos de fotografia documental grandes, de longo prazo e longa duração, como o exemplo do projeto Gênesis, de Sebastião Salgado.

Então a minha linha de trabalho é essa também. As grandes reportagens, livros e todos os outros desdobramentos que essas histórias têm. Ela não termina ali na publicação da revista, ela, na verdade, começa ali. Depois da publicação tem uma série de outros desdobramentos: palestras, workshops ligados àquele tema, livros, projeções e por aí vai... (arq 01 - 09m:10s a)

Por sua vasta experiência na área, também foi questionado sobre o que acha da fotografia de natureza dentro do jornalismo, ou seja, como se enquadrada dentro do fotojornalismo:

Eu acho, pra mim, que é uma questão muito simples(...) A natureza deve ser vista como um dos temas do jornalismo. Um tema que não é frequente na abordagem jornalística, mas que pode, ou, mais do que isso, deve ser mais frequente na abordagem do jornalismo. E a diferença está nas técnicas, falando de fotografia, que você precisa utilizar para trazer esse tema com toda a força que ele merece. (arq02 08:25)

Luciano ainda complementa que não é o fato desse tipo de fotografia requerer técnicas especiais, ser mais demorado e mais difícil que deve o excluir da abordagem visual e documental jornalística. Para ele, todos os temas e histórias pode ser abordados de uma maneira jornalística, e exemplo disso é a própria revista *National Geographic*:

Qualquer coisa é tema para a revista, desde que você aborde aquilo com um esforço, uma preocupação e um olhar de realmente contar uma história não de forma didática, apenas ilustrativa (e acho que aí está o pulo do gato, a diferença), mas de forma interpretativa. Se eu vou pra mergulho em qualquer tema, com a preocupação de interpretar, trazer dali imagens que possam passar para o leitor a minha visão daquilo, a minha resposta emocional, aí eu estou fazendo jornalismo, estou fazendo fotografia documental. Estou fazendo uma fotografia que vai carregar uma história e conceitos não só nas legendas e textos explicativos daquela imagem, mas nas imagens em si. (arq02 10:22)

O tema, portanto, não é o que determina a classificação do trabalho como sendo documental ou não, segundo Candisani. Para reforçar essa ideia, o fotógrafo ainda comenta que é possível fazer fotografia de pessoas que não tenha uma abordagem jornalística, da mesma forma que é possível abordar economia como arte, ou a natureza como arte ou não. “Então você pode abordar tudo de qualquer forma”. Para ele, registrar as belezas naturais para galerias ou produzir fotografias para banco de imagens que vão ilustrar outras publicações “tem uma pegada diferente”. Ele ainda ressalta que essa abordagem, para ser jornalística, não precisa ser negativa (12:55), como uma denúncia, apesar de existir essa tendência. “Esse critério, pra mim, é um critério que não se sustenta. Existem histórias positivas e negativas em qualquer tema, e a natureza não é diferente” (13:18), completa.

Ainda assim, Luciano se considera ativista, um “ambientalista por natureza”, que se defende e se posiciona dentro das questões de conservação da natureza de uma forma muito clara. Motivo esse que o levou a participar da Liga Internacional de Fotógrafos da Conservação (ILCP). Sua estratégia fotográfica, porém, vai muito mais para o lado do encantamento: “O encantamento pelos espaços naturais preservados, originais, onde a ligação espécies/ambiente ainda é mantida. Aquela ligação que é invisível, mas que é fundamental, que é cada ser vivo com seu espaço. Isso é o que me motiva mais”(14:47). A abordagem dos aspectos negativos, apesar de não ser o foco, também é necessária, geralmente dentro de uma mesma história.

Araquém Alcântara tem uma postura parecida, tendo seu lado ativista, mas preferindo o seduzir através da beleza das imagens. Lembrando que foi o próprio ativismo que o trouxe destaque, com a foto de seu pai, em 1981. Araquém diz que seu viés político sempre esteve presente em seu trabalho, e foi o fotojornalismo que o trouxe a união do seu eu lírico com esse seu caráter combatente (43:00), como diz em um de seus primeiros textos que menciona na entrevista: “sou um artista operário”. Outro texto escrito por Araquém, lido durante a entrevista, fala um pouco mais dessa sua relação, e vale a pena ser citado por completo:

Sou um repórter do meu tempo. Franco atirador, minha munição é a fé inabalável na divina consciência mística e a certeza de que minha tarefa é espalhar esperança e prazer. A máquina fotográfica é o prolongamento do meu olho, uma outra visão que me ajuda a compreender melhor o mundo. Quando vejo uma criança e uma árvore, é uma criança e uma árvore que

estão na minha frente, em toda sua nudez e brilho. Não há perguntas a fazer, nem pensamentos, nem tempo, nem espaço. A diferença entre observador e coisa observada se estreita, vira um momento mágico. Não há um eu, só o momento. O fundamental está sensível e apaixonado em acreditar sempre que aquela foto perdure, e aquele fragmento de realidade entre pela cabeça de algum ser humano e o faça vibrar. Artista provocador, sua missão básica deve ser sempre transformar consciências e desafinar o movimento contido cerebral. Artista mesmo trabalha entre a profecia e a loucura. Sua busca é ser anárquico, indomado, delirante, colecionador de mundos, seduzir para transformar. (44:15)

Não diferente dos fotógrafos já citados, João Marcos Rosa é um ativista que gosta da abordagem mais positiva:

Eu acho que hoje a gente está vivendo um momento de um ativismo muito radical, então assim... eu não sou um cara que fica batendo. Eu prefiro trazer o positivo do que trazer a merda. Eu prefiro inspirar do que ficar martelando em cima de histórias negativas. Talvez esse seja o meu perfil. (28:38)

Com o intuito de inspirar, João diz preferir apresentar iniciativas interessantes do que fazer denúncias. Para isso, normalmente, se associa a pesquisadores, como no caso da Harpia e da arara-azul em Carajás, casos já mencionados neste trabalho. Ou ainda da arara-azul-de-lear, espécie endêmica do sertão, e que serve de exemplo durante a entrevista para falar da necessidade de, em algum momento, abordar as adversidades:

Ah... tem um lixão a oito quilômetros dos paredões de nidificação das araras. Os urubus que estão indo pro lixão vão lá nos paredões e tiram os ninhos das araras, disputam os ninhos e muitas vezes tiram elas porque são mais fortes. Então, lógico, nós vamos falar sobre o lixão e tal, mas a ideia é muito mais mostrar, conscientizar pela beleza e pela fragilidade do que ficar batendo (29:48)

“Eu prefiro o caminho de inspirar, conscientizar, e depois tentar realizar essas mudanças”, complementa.

Sua visão a respeito da união do jornalismo com a fotografia de natureza também se assemelha muito a de Luciano Candisani. João separa a fotografia documental de natureza da fotografia contemplativa, comparando-a a fotografia de rua, na qual, segundo ele, também há uma confusão de classificação como jornalística ou não. Para ele essa distinção entre a fotografia contemplativa e documental está no contexto. Quando se aborda o contexto e se conta uma história através das imagens, ela pode ser enquadrada como jornalismo (32:52).

Talvez a nomenclatura “fotografia de natureza” é que seja de certa forma pejorativa. Tanto é que você tem hoje alguns fotógrafos que são grande fotógrafos, até da própria National Geographic, tipo Steve Winter, Tim Laman (que acabou de ganhar o BBC Wildlife com aquela foto do orangotango) eles se autodenominam Wildlife Photojournalist, fotojornalistas de vida selvagem. (33:15)

Defendendo a fotografia de natureza como parte do jornalismo, João Marcos Rosa também diz que não há diferença entre uma cidade e uma floresta. “É tudo meio ambiente, é tudo social” (32:05), afirma ao dizer que tudo está conectado. “Se você cortar isso tudo aqui, amanhã vai ter um problema aqui”, complementa.

Da mesma forma, Araquém diz que a fotografia de natureza pode estar muito bem encaixada no fotojornalismo (17:09). Também diz que o conscientizar e o encantar é papel do jornalista, já que “o jornalista é a consciência de uma nação”(07:44). E falando de sua experiência pessoal, comenta que a união entre essa temática e o fotojornalismo só lhe foi benéfico: “O fotojornalismo me deu uma velocidade, uma agilidade... uma percepção multifacetada da realidade” (0:50).

Com seus quase cinquenta anos de trabalho, Araquém também comenta um pouco sobre a maior liberdade que fotojornalismo tem hoje, podendo incorporar uma linguagem mais artística, que antes não era observada:

Um bicho, fotojornalisticamente falando, é ele em seu meio biológico, é o display dele bonitinho. A arte, já é tremer ele, deixar ele borrão, dar energia pra ele. A arte já é uma certa transgressão. O fotojornalismo hoje já está muito mais aberto para isso, também. Mas poxa, em nome de você objetivar a realidade você tem a tendência de querer mostrar tudo no foco, tudo de perto. Às vezes o melhor é de longe. às vezes uma cachoeira fica muito mais bonito se você fotografa ela no movimento do rio primeiro, em vez da cara dela. Então acho que essa é uma nova visão do jornalismo. Não precisa prescindir da arte em nome de uma objetividade jornalística. Você pode se soltar. Só não pode ser um lado só, senão...” (48:25)

Essa fala de Araquém refere-se a outro ponto também abordado pelo trabalho: a estética. Bastante interessante nesse comentário é o fato de a linguagem poética, segundo ele, poder estar presente dentro de uma abordagem jornalística; o que nos remete a dois outros pontos deste trabalho: o primeiro, quando se compara a fotografia de natureza documental com o New Journalism, aplicando o discurso de Tom Wolfe sobre o jornalismo literário à presente temática. O segundo, a análise do livro de João Marcos Rosa, que tem caráter documental, mas aplica a linguagem artística referida.

Ao abordar a estética, Araquém não deixa de falar sobre a luz. Segundo os padrões, conta ele, a luz deve estar passando mais ou menos sobre a cabeça do fotógrafo em direção ao objeto (30:17). Mas uma luz lateral, ou ainda um contra luz pode trazer uma imagem extraordinária. “ A luz que todo mundo diz que não é boa, pode te dar uma foto incrível, mas geralmente é melhor a luz do amanhecer e a luz do entardecer. São luzes fantásticas”, completa.

Ainda sobre a estética, Araquém ressalta a importância de se pensar no segundo plano: “O fotógrafo tem que entender que às vezes os segundos planos é que vão dar tridimensionalidade, volume, perspectiva, linhas de fuga a sua imagem” (32:55). Segundo ele, o fotógrafo deve saber pintar com o fundo, porque às vezes ele se torna ainda mais importante que o primeiro plano, conforme exemplifica em uma das suas imagens mais conhecidas, a da biguatinga:

FIGURA 28 - Biguatinga (Anhinga anhinga). Foto: Araquém Alcântara



FONTE: www.araquem.com.br

Com relação à técnica, especialmente para a fotografia de animais, Araquém destaca o uso de teleobjetivas longas e medianas, mas frisa que é necessário se utilizar de estratégias de aproximação, tentando evitar que o animal o perceba por qualquer um de seus sentidos (28:33). Em primeiro lugar, cita o uso de um *blind*, ou

seja, uma estrutura camuflada que serve de cobertura para o fotógrafo, permitindo que ele fique um pouco mais a vontade. Outro ponto destacado é o estudo do vento. Araquém indica a importância de fazer o animal não sentir o cheiro do fotógrafo, para isso conta que às vezes é necessário até mesmo ficar alguns dias sem tomar banho, mas, especialmente, se colocar de modo que o vento passe primeiro pelo animal e assim carregue o cheiro do fotógrafo para longe de seu olfato aguçado.

João Marcos Rosa e Luciano Candisani preferem não destacar uma técnica específica para esse tema da fotografia. Segundos eles é importante planejar com antecedência, buscando sempre ir a campo já com as referências de fotografias que deseja fazer, auxiliando, inclusive, na escolha do material a se levar. João destaca a necessidade ainda de se pensar na narrativa que deseja construir sobre o assunto, facilitando na construção das imagens:

Então é entender como que você quer contar a história. A partir do momento que você tem claro como você quer discorrer sobre aquele assunto, você começa a pensar nas maneiras como você vai produzir. O assunto permite que eu me aproxime? Onde ele está? Como eu vou chegar lá? Eu quero mostrar essa coisa de proximidade do bicho e da cidade. Então você começa a pensar, a partir disso, no que você vai precisar. (1:01:39)

Um exemplo dado por João é o de sua matéria sobre araras urbanas, que abordava as araras-canindé que estavam colonizando palmeiras no centro da cidade de Campo Grande (01h01m14s). Segundo ele, depois de fazer muitas imagens com teleobjetiva, ele sentiu a necessidade de uma fotografia em grande angular, mostrando não só a arara de perto, mas também o ambiente em que ela estava.

FIGURA 29 - Ninho no centro de Campo Grande. Foto: João Marcos Rosa



FONTE: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_araras_urbanas_tg

Outra situação comentada por ele é a de seu trabalho com a harpia (1:05:25). João conta que gostaria de fazer uma foto onde o fundo não fosse desfocado, pois essas fotos, obtidas com a teleobjetiva, não traziam uma noção de onde o bicho estava. Em um primeiro momento realizou fotografias a distância, com distância focal pouco menor. As imagens traziam a ambientação desejada, mas nesse caso a ave se tornava um pequeno ponto na foto, não obtendo destaque. Para solucionar o problema, resolveu colocar a câmera com uma grande angular próximo ao ninho. Como ele havia estabelecido, junto a equipe de pesquisadores, a distância mínima de um ser humano até o ninho de 50 metros, com o fim de evitar o estresse da ave, diminuir possíveis intervenções, além de evitar ataques, subiu a câmera em uma estrutura improvisada (uma caixa de geladeira utilizada para colocar legumes). Em cima da câmera havia uma microcâmera com um cabo coaxial que transmitia as imagens para uma pequena tela, de onde poderia ter noção do enquadramento e realizar o disparo remotamente. O resultado obtido foi o seguinte:

FIGURA 30 - Ninho de Harpia (*Harpia harpyja*). Foto: João Marcos RosaFONTE: www.joaomarcosrosa.com.br

Luciano Candisani, tem um discurso parecido ao de João Marcos Rosa, mencionando o objetivo como determinante na escolha de equipamento, mas também destacando que se trata de uma “decisão criativa” (36:08). Alguns objetivos têm diferentes limitações, como por exemplo seu trabalho com as onças no Pantanal, que é um trabalho basicamente realizado todo com lentes tele: “Então eu uso a 500mm, a 600mm, de longe, no tripé... aquele tradicionalzão. Mas se você me perguntar o que eu gosto mesmo, é trabalhar a curta distância”(36:37).

Luciano conta que, sempre que possível, ele encurta distâncias, tentando colocar a espécie no contexto do ambiente. “Não que você não consiga fazer isso com a tele. Você também consegue, mas a minha escolha tende a ser sempre mais pelas lentes curtas, que é como eu prefiro trabalhar” (37:07), complementa. Segundo ele, talvez essa predileção venha do fato de estar muito ligado a fotografias debaixo d’água, onde se trabalha com lentes curtas e sempre a distância muito pequena do objeto.

As lentes grande-angular, no entanto, são muito mais difíceis de trabalhar, segundo ele (37:50). Em primeiro lugar porque deve-se encurtar muito a distância de “modelos meio arredios, meio ariscos, às vezes um pouco agressivos”. Também

porque, ao incorporar muitos elementos dentro de uma imagem, é fácil se perder a força da mensagem principal, logo o esforço de composição tende a ser maior. “É muito fácil você cair numa foto didática, com o bicho lá pequeno, o ambiente estar todo ali, mas não dizer nada”, comenta.

Essa abordagem de Candisani é bastante contrastante à apresentada por Araquém Alcântara, mostrando a flexibilidade técnica do tema, e que a escolha é regida pelo objetivo e pela visão/criatividade do autor. Em um de seus projetos mais recentes, denominado Fauna Invisível, é bastante notória essa relação entre objetivo e visão/criatividade:

No caso da Mata Atlântica, no projeto Fauna Invisível, eu poderia produzir essas imagens com uma tele de longe e ficando lá meses na mata camuflado, com alguma pequena ceva, estudando os locais onde os animais passam, mas eu não produziria, acredito eu, imagens capazes de trazer essa ideia de floresta viva. Eu não teria um peso grande no ambiente. Eu teria o animal ali fechado, com o fundo desfocado, aquela imagem mais clássica do retrato do bicho. Eu não acho que essa fotografia traz com força essa ideia da floresta, da espécie dentro da mata, como é o caso da onça (39:13)

O nome Fauna Invisível dado ao projeto de Luciano Candisani tem relação direta com seu objetivo, que é mostrar a fauna presente na Mata Atlântica, mas que dificilmente é vista. Daí surge também o conceito “floresta viva”, mencionado por ele. As fotografias em ângulo aberto visam exprimir esses conceitos de “fauna invisível” e “floresta viva”, mostrando a relação entre eles.

FIGURA 31 - Onça parda, fauna invisível. Foto: Luciano Candisani

FONTE: www.lucianocandisani.com

Imagens como essa são possíveis devido a técnica realizada por Luciano, a qual ele chama de “estúdios camuflados na mata”(40:50), que se trata de armadilhas fotográficas mais sofisticadas, onde ele coloca a própria câmera, sensores de infravermelho e quatro ou cinco flashes escondidos. Quando o animal passa, ele dispara o próprio retrato. A lente utilizada na foto em questão é uma 15mm.

Um ponto interessante em comum entre Luciano e João é a produção, em segundo plano, de vídeos. João conta que já vendeu vídeos para grandes produtoras, como a BBC e a *National Geographic* (1:12:00). Sempre que fotografa, costuma fazer também pequenos vídeos, vezes com a própria câmera fotográfica e vezes com outros equipamentos, específicos para filmagem e com maior qualidade, da agência NITRO, para a qual trabalha. A harpia é uma das histórias que renderam boas imagens em vídeo, principalmente se levar em conta a dificuldade da produção. A realização de um documentário audiovisual também é uma possibilidade futura para João, que vê nessa linguagem uma possibilidade de driblar a crise em que as revistas estão, tanto no Brasil como no resto do mundo. “As TVs não perderam tanto com a internet quanto as revistas”, justifica. Porém, João diz

ainda não ter capacidade para produzir sozinho. Uma alternativa seria a realização de uma parceria:

Talvez me associar, mas eu prefiro fazer isso num momento que eu esteja mais maduro pra que eu não seja simplesmente um cara que vai vender um conteúdo, que vai fazer uma câmera. Eu tenho essa coisa de ser um contador de histórias. Essa história é minha e eu quero contar ela, não quero simplesmente entregar pra um cara que pode depois transformar ela no que ele quiser.

Luciano diz produzir bastante imagens de vídeo, tendo vendido material especialmente para a BBC e a Terra Mater, uma produtora austríaca (arq02 - 36:40). A maior parte de seus vídeos são subaquáticos, ou *timelapses*. Hoje as produções audiovisuais em meio a produção de fotografia têm ficado cada vez mais comuns, conta ele, devido a internet e as plataformas digitais.

Finalizando o capítulo de entrevistas, será mencionada a forma de trabalho da revista *National Geographic*, por ser referência internacional na área, por envolver todos os assuntos abordados no presente trabalho e por possuir algumas peculiaridades, se tornando uma forma de trabalho diferente da maior parte das demais publicações jornalísticas.

Os três entrevistados já produziram trabalhos para a revista e, ao justificar a fotografia de natureza como jornalismo, ressaltaram bastante o ato de contar histórias como o diferencial do jornalismo. Essa postura foi bem marcante em todas as entrevistas, e talvez essa proximidade venha de suas experiências dentro da magazine. O periódico não é meramente uma revista fotográfica, ou uma revista para se publicar fotos bonitas, ela presa por uma narrativa, como exemplifica Luciano Candisani:

A revista não quer ilustrações. Não adianta, entende... pousou um marciano aqui no meu quintal, daí você põe um retrato da cara de um marciano lá. Você estaria ilustrando, mas você não está contando nada com aquela foto, então não publicaria. Você tem que ter o disco batendo no chão, abrindo a porta, o marciano saindo, dando um tchauzinho... mais ou menos por aí. O mesmo vale para o Muriqui. Não adianta ter um retrato da cara do bicho. Tem que contar a história completa.

Uma estratégia diferenciada da revista reforça essa narrativa contada através das imagens. Candisani conta que a fotografia e o texto são departamentos “separados e estanques” (arq2 00:40). Especialmente na edição principal da revista,

não é frequente o repórter de texto e o repórter fotográfico viajarem juntos, o que reforça a ideia de que as imagens tem que contar uma história por si só. Essa característica é bem marcante no livro de João Marcos Rosa analisado anteriormente. Certamente o texto trás mais especificações, mas as fotografias do livro conversam muito bem entre si, montando uma narrativa coerente e permitindo ao leitor entender toda a história contada sem precisar sequer ler. Com o auxílio das legendas a narrativa se torna ainda mais completa. A parte textual do livro conta a mesma história, mas de uma perspectiva levemente diferente. É exatamente o que Luciano fala a respeito das reportagens da National:

Então eventualmente o texto pode falar de algumas outras coisas que eu não tenho que mostrar. Eu tenho que produzir uma narrativa. Eu tenho que contar uma história. É uma história contada com a fotografia, e a mesma história contada com as palavras. O texto não é uma legenda das fotos, nem as fotos são uma ilustração do texto. Faz muita diferença isso (...) São coisas separadas e cada um tem o seu espaço (arq 2 - 01:27)

6 O PRODUTO FINAL

Para compor a parte prática deste trabalho, mais do que entrevistas, foi realizada também uma experiência de campo, documentando a natureza e a vida selvagem de uma importante área de preservação de Mata Atlântica, o município de Guaraqueçaba. Situado a apenas 160 quilômetros de Curitiba, Guaraqueçaba pertence a uma área conhecida por mosaico Lagamar, que abrange litoral norte do Paraná e litoral sul de São Paulo, passando pelos municípios de Cananéia e Iguape (SP), abrangendo a Baía de Paranaguá (PR) e subindo a serra até o Vale do Ribeira. Essa área constitui o maior trecho contínuo de Mata Atlântica do Brasil.

O termo mosaico é utilizado por conta do mapa da região ser repleto de unidades de conservação (UCs), lembrando a estrutura de um mosaico. Dentre as 52 UCs constituintes, é interessante destacar algumas localizadas em Guaraqueçaba: a APA (Área de Preservação Ambiental) de Guaraqueçaba, que extrapola os limites do município, abrangendo também Antonina, Morretes e tendo seu limite na baía de Paranaguá; a Estação Ecológica (ESEC) de Guaraqueçaba; o Parque Nacional de Superagui; e algumas reservas, como a Reserva Natural das Águas, Reserva Natural Guaricica e a Reserva Natural Papagaio-da-cara-roxa, todas pertencentes a SPVS (Sociedade de Pesquisa em Vida Selvagem), e a Reserva Natural Salto Morato, pertencente a Fundação Grupo Boticário.

A escolha do local para a produção do conteúdo fotográfico se deu por conta da sua biodiversidade exuberante, possuindo números impressionantes, e por sua beleza estonteante, presente não somente nas áreas bem preservadas, mas também nas com maior intervenção humana. Tudo isso aliado a proximidade de Curitiba e ao fato de ser pouco conhecido, mesmo pelos moradores de regiões próximas. A ilha de Superagui é aparentemente o território mais conhecido do município, porém, muitos dos que conhecem a ilha sequer sabem que pertence a Guaraqueçaba, e não a Paranaguá, de onde saem diariamente os barcos de acesso para a ilha. Outro lugar que tem maior destaque dentro do município é a Reserva Natural Salto Morato, por possuir uma divulgação mais significativa, realizada pela própria proprietária, a Fundação Boticário.

Por já ter o interesse há alguns anos em meio ambiente, observando e fotografando a temática, já havia conhecido o município e feito um breve passeio no Salto Morato, o que levou a crer que não precisaria pesquisar tanto a seu respeito. A

dificuldade em achar conteúdo sobre a região também pesou nesse momento, fazendo-me ir a campo sem maior planejamento – o que teve seu preço. Da mesma maneira, o fato de produzir o conteúdo teórico ao mesmo tempo do conteúdo prático teve suas consequências. Algumas dificuldades poderiam ter sido evitadas se a pesquisa tivesse sido realizada antes da ida a campo, assim como poderia usufruir de mais facilidades não aproveitadas. Já a possibilidade de viajar somente em dias não úteis foi contornada com o aumento do número de viagens, resultando num total de seis viagens.

O fato de quase não haver conteúdo específico sobre a abordagem fotojornalística documental, e muito menos com a temática natureza, motivou a inserção de um diário de viagens ao presente trabalho, contanto as principais experiências e peculiaridades de seu desenvolvimento através de um texto em primeira pessoa. Logo após o diário de viagem será incluída uma amostra do material produzido com 10 fotos. De um total de mais de 5 mil fotografias realizadas, foram selecionadas 100 para serem expostas no site criado para exposição do produto final (<https://evandroaugustop.wixsite.com/guaraquecaba>).

FIGURA 32 - Site Natureza e Vida Selvagem Guaraqueçaba



Fonte: <https://evandroaugustop.wixsite.com/guaraquecaba>

6.1 DIÁRIO DE VIAGEM

6.1.1 O início

Primeira viagem à vista. Final de férias de inverno – uma ótima oportunidade para conseguir passar mais dias em campo fotografando. Realizo os primeiros contatos com a Fundação Boticário para saber como proceder para ficar no camping da reserva. Explicando minha situação, sou indicado a preencher um formulário de projeto e pesquisa que, além de cumprir a parte burocrática, me daria acesso à reserva sem precisar pagar ingresso.

A viagem seria dividida entre a Reserva Salto Morato e a Ilha de Superagui, de terça a domingo, a fim de conseguir fotografar o maior número de ecossistemas possíveis em uma só viagem, passando da floresta ombrófila densa aos manguezais, restinga e chegando ao ambiente marinho. Em uma pesquisa pela internet ainda descubro que o Mico-leão-da-cara-preta, um pequeno primata, criticamente ameaçado, tem a ilha de Superagui como um de seus únicos habitats. Tudo parece perfeito.

Carro carregado com todo o equipamento de camping e fotográfico que eu poderia arranjar, lá vou eu acompanhado de um amigo de aventuras, o Luiz. O clima não estava bom, mas fazer o que? Era a única oportunidade que teria de ficar tantos dias em campo. Mesmo assim, a ansiedade em fazer o primeiro trabalho na área tomava conta de mim. A euforia se tornou ainda maior quando Ginessa, turismóloga que trabalha na reserva, me contou que o gato-mourisco (*Puma yagouaroundi*) estava circulando por ali naquele dia e no dia anterior. “UAU!! Vou conseguir registros melhores do que pensei”, imaginei eu. Não foi bem assim.

Montamos o acampamento e na outra manhã, antes mesmo do sol nascer, já estávamos nas trilhas. A neblina parecia anunciar um dia de sol, mas na verdade sua acompanhante era a chuva – uma garoa forte e intermitente, eu diria. As condições de luz estavam péssimas, especialmente dentro da mata densa e escura. A umidade excessiva e o calor do corpo, ativo na caminhada, também não ajudaram em nada. Com a lente embaçada (algumas vezes por dentro), perdi muitas fotos; outras ficaram mal focadas resultantes de um dilema que me acompanhou boa parte da viagem: tentar o foco com o óculos embaçado, ou com a visão turva natural?

Calma... nem tudo foi negativo. As aves gostam de uma chuva fraca e ficam até mais agitadas nesse clima. Nada que a persistência de 12 horas na trilha não fizesse render algumas imagens. Além disso, se essa é uma característica da região, com média de mais de 200 dias de chuva por ano, porque não aceitar e documentar isso também? Com o tempo fui tentando inserir a chuva na linguagem – um pouco mais difícil, mas a persistência também ajudou.

As aves, sempre presentes em abundância na mata, sem dúvida foram as mais fotografadas. Minha maior experiência e conhecimento a respeito delas também ajudou, mas o coração palpitava mesmo era para encontrar outros animais com os quais tive pouco contato até então, especialmente mamíferos. Em uma das passagens pela recepção da reserva pude conversar novamente com a Ginessa, que me disse ter visto um veado com filhote na área do camping. E pensar que eu tinha ido atrás dele enquanto ele foi me visitar. Desencontros da vida...

Não, não encontrei nenhum mamífero durante aqueles dias – nem mesmo os catetos que teoricamente seriam os mais fáceis. O mais perto que cheguei disso foi escutar a algazarra de alguns macacos-pregos na copa das árvores.

Cansados de ficar o dia inteiro na trilha e depois ainda ter que cozinhar a janta no nosso fogão improvisado, feito com carvão dentro de uma roda de carro, resolvemos, eu e o Luiz, ir até a cidade comer alguma coisa. Chegamos lá com o céu limpo, estrelas para todo lado iluminando a baía que banha a pequena cidade, um cenário digno de filme – ou melhor, de fotos.

Observando a ponta do trapiche, estava lá um Savacu (*Nycticorax nycticorax*) – esses nomes estranhos se referem a uma espécie de garça, também conhecida como socó-dorminhoco, por seus hábitos noturnos. Como de costume da espécie, ficava imóvel na beira da água esperando uma presa (peixe, anfíbio ou crustáceo). Foi a oportunidade perfeita de retratar seus costumes. A cena noturna fala por si só, enquanto a longa exposição mostra o quão estática a espécie consegue ficar.

Voltamos rápido à reserva para tentar uma foto noturna da cachoeira que dá nome a ela, o Salto Morato, mas foi só sair de perto da baía para as nuvens começarem a aparecer. Depois dos 14 quilômetros até lá, já não se via uma estrela sequer. Mesmo assim fizemos a trilha até o salto. A lua não havia nascido ainda, ou já havia se posto; as estrelas estavam escondidas atrás das nuvens, mas ainda

assim acreditei que haveria algum resquício de luz que pudesse ser captado pela câmera.

Em exposição de 30 segundos, mesmo usando um ISO bastante alto e uma boa abertura, a câmera não captou nada. Em modo BULB, mantive pressionado o disparador por alguns minutos, mas também não resolveu. A última alternativa foi tentar um light painting com a luz da lanterna. Não consegui realizar nenhuma foto razoável nessa minha primeira experiência com a técnica, pois além de ser bastante difícil iluminar de maneira interessante um quadro tão amplo, a neblina que começou a descer ficava muito mais evidente do que a paisagem em si. Em outra ocasião pretendo tentar novamente e com o tempo me aperfeiçoar na técnica, que parece criar possibilidades incríveis.

6.1.2 Superagui

Finalizando a primeira parte da viagem, na sexta feira seguimos para Paranaguá, de onde pegaríamos o barco para Superagui. Finalmente céu aberto e sol forte. Já na ilha, com acampamento montado no Recanto Mico Leão da Cara Preta, fomos atrás de um barqueiro que nos levasse para um passeio pelas demais ilhas, finalizando o dia com a revoada dos papagaios-de-cara-roxa, na ilha dos pinheiros.

Uma manhã fria com céu aberto, 07:30 e já estamos dentro do barco. Parece que não deixei claro para o barqueiro minha intenção de fotografar os guarás, ave de cor vermelha, exuberante, que dá nome à cidade – em tupi, Guaraqueçaba significa “lugar onde dorme o guará”. Para ir até eles, teria que pagar um valor extra, pela distância a mais. Só em dois passageiros, o preço ia ficar muito salgado, então nos contentamos com o Parque Nacional de Superagui, comunidade de Bertioga e Sebuí, e no fim do dia a esperada revoada dos papagaios.

De dentro do barco, ao lado da Ilha do Pinheiro, contemplávamos o pôr do sol na direção do continente, com toda sua variação de cores quentes refletidas na água. Eis que começam a surgir alguns pontinhos no céu que, de dois em dois, vão se aproximando. São eles. Em seu vôo característico de papagaios, com um bater de asas frenético. O “cricri-craca” se torna parte da paisagem, e logo fica difícil até mesmo conversar com tamanha algazarra. Mas afinal... quem não faz uma bagunça ao encontrar os amigos depois do expediente?

6.1.3 Conhecendo o cara-roxa de perto

Na viagem para Superagui tive o prazer de conhecer a Cecília Abbud, bióloga que havia trabalhado no projeto de preservação do papagaio-de-cara-roxa. Com a ajuda dela entrei em contato com a Tise, coordenadora do projeto na SPVS. Muito prestativa, prontamente me respondeu permitindo que eu os acompanhasse numa viagem de monitoramento dos ninhos, ou melhor, duas.

Depois de algumas horas no carro de Curitiba até a Reserva Papagaio-da-Cara-Roxa, na comunidade de Tagaçaba, mais uma hora de voadeira até a Ilha Rasa – principal ilha do projeto, onde moram Leco e seu Antônio, nativos de lá, contratados pela ONG há cerca de 20 anos.

Primeira trilha na ilha foi uma surpresa muito agradável. Que mata incrível! A vegetação de restinga local é encantadora, com bromélias por toda parte, até no chão. Nos locais com incidência de sol um pouco maior, os musgos, verdes e vermelhos, tecem um verdadeiro tapete. De tão bonitos, alguns moradores locais os arrancam e vendem (sem licença) para floriculturas de fora.

No início a tendência é andar devagar. Mesmo com galochas altas, tem que ter bastante cuidado para não se molhar no solo quase que completamente alagado. Passado um pouco de tempo a tendência é desistir. Depois de alguns quilômetros de caminhada, pelo menos uma vez se afunda o pé até o joelho, ou quem sabe até a coxa. Mas, naquele calor, confesso que caminhar com a galocha cheia d'água não é ruim – além de refrescante, a água vai massageando os pés cansados da caminhada.

É nessa planície alagada que nascem os enormes Guanandis, principais árvores de nidificação dos papagaios. A ilha também é bastante rica em Araçá, um dos alimentos da espécie. Como é fascinante começar a entender a relação direta que existe entre os animais e a flora, compondo um sistema minuciosamente elaborado. Pena que dentre essas minúcias estejam os pernilongos. Para poder manusear os papagaios não se pode usar repelente, o que significa servir de banquete para essas tais minúcias.

A quantidade de mosquitos e pernilongos é enorme, e a de seus predadores também. Anfíbios estão por toda a parte, vocalizando dia e noite. Nos fundos da casa onde estávamos era até difícil conversar durante a noite, de tanto que

coaxavam. Só ficavam quietos quando eu, tentando tirar uma foto, estava a sua procura. Era chegar perto e se calavam. Tive que me contentar com os poucos que nos visitaram dentro de casa.

Inspirado pelas entrevistas, antes de ir para a ilha comprei um controle remoto para a câmera, levei toda uma parafernália para conseguir fixá-la onde quer que fosse, e já tinha a imagem na minha mente: o papagaio ainda em vôo, chegando no ninho, bem próximo a câmera e tudo registrado com uma grande angular. Entrei na mata com o equipamento, barraca e tecido camuflado pra usar de hide; seu Antônio me levou até o ninho com melhores condições para fazer essa foto. Também era o único ninho natural da temporada em atividade, além de ser o mais bonito. Infelizmente os ovos que estavam ali não vingaram e o ninho já estava inativo. O planejamento, na natureza, por maior que seja, sempre estará sujeito a ela.

Na segunda viagem, mais uma surpresa. Enquanto monitorávamos alguns ninhos, o tempo foi fechando e, antes que pudéssemos voltar, começou um temporal de proporções catastróficas. Voltamos para a base debaixo d'água, mas sem problemas, assim como no resto da ilha. Já em Tagaçaba, onde voltaríamos para pegar o carro, a coisa foi diferente. A Reserva Papagaio-da-cara-roxa estava debaixo d'água. Sorte nossa ter deixado a chave do carro com o pessoal de lá. Mas como voltar no dia previsto se não era nem possível distinguir a estrada do rio, em alguns pontos do caminho? Nos arriscamos a ir de voadeira até o centro de Guaraqueçaba. Chegamos ensopados por causa do mar agitado e, logo depois, a luz da cidade inteira se acaba. Azar? Que nada... dormi com uma das vistas mais bonitas da região, e sem pagar nada, graças ao Aroldo, funcionário do ICMBio que nos acolheu na sede do instituto.

Acordamos no outro dia ainda antes do sol nascer. A lua cheia brilhava na baía enquanto arrumávamos as coisas para pegar o barco de linha que sairia às 7 horas rumo à Paranaguá. Aroldo, que também estava voltando para Curitiba, foi conosco e ainda garantiu a carona pra capital. Que aventura! Que sorte!

6.2 EXPERIÊNCIA EM FOTOJORNALISMO

FIGURA 33 - Filhote de papagaio-de-cara-roxa em monitoramento Foto: Evandro Augusto



FONTE: Ilha Rasa, Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 34 - Pula-pula-ribeirinho, Guaraqueçaba. Foto: Evandro Augusto



FONTE: Reserva Salto Morato, Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 35 - Figueira, Reserva Salto Morato Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 36 - Fungo abajour. Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 37 - Cachoeira Salto Morato. Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 38 - Sapo-folha (*Rhinella hoogmoedi*). Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 39 - Jararaca-da-mata (*Bothrops jararaca*). Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 40 - Manguezal de Guaraqueçaba. Foto: Evandro Augusto



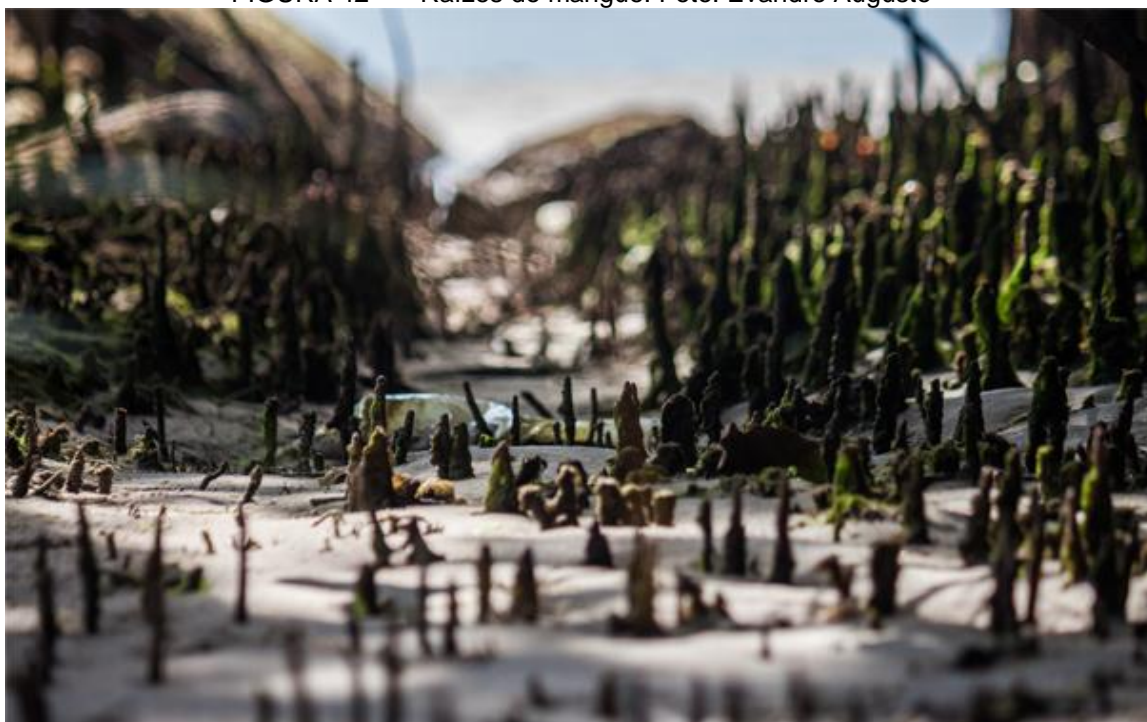
FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 41 - Garça-azul jovem (*Egretta caerulea*) – Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

FIGURA 42 - Raízes do mangue. Foto: Evandro Augusto



FONTE: Guaraqueçaba, 2017

7 CONCLUSÃO

Este TCC teve o objetivo de afirmar a temática de natureza como de interesse fotojornalístico e fotodocumental. Com este fim se utilizou de metodologias variadas. Na ausência de uma maior diversidade teórica a respeito da fotografia jornalística e documental, aplicou-se teorias mais amplas, tanto do jornalismo como da comunicação. Também foi feita uma análise histórica da fotografia de natureza, a fim de buscar precedentes que ratificassem sua importância no fotojornalismo. Mais do que isso, foi revelada uma íntima relação tanto com o surgimento da fotografia como com o fotojornalismo.

A *National Geographic Magazine* se mostrou um personagem histórico indispensável na construção do fotodocumentarismo de natureza. Não por acaso as entrevistas, realizadas para a terceira parte do trabalho, foram com fotógrafos colaboradores da revista. Este não foi um critério para escolha dos entrevistados, mas certamente os maiores nomes da área estão relacionados ao veículo de maior importância do tema.

As entrevistas com João Marcos Rosa, Araquém Alcântara e Luciano Candisani, por sua vez, além de render conteúdo de peso para a dissertação do tema, trouxeram grande crescimento pessoal, se tornando a parte mais enriquecedora de todo o trabalho. O interesse pelo tema e a vontade de seguir esse ramo na carreira jornalística só aumentaram. A importância e a emergência da temática se tornaram ainda mais evidentes, bem como a necessidade que as instituições e grupos de pesquisa têm de uma comunicação efetiva, que lhes dê visibilidade e credibilidade frente ao governo e à população.

Também por meio das entrevistas, a diferença entre a abordagem jornalística e contemplativa da natureza se tornou muito mais evidente. A escolha do assunto a ser trabalhado em um trabalho fotodocumental é um ponto de grande importância para definir a abordagem. Um tema restrito permite a construção de uma narrativa fotográfica, o “contar uma história”, mencionado pelos fotojornalistas. Isso se tornou bastante evidente também na análise do livro *Arara Azul*, de João Marcos Rosa.

Após a realização do trabalho, com uma perspectiva mais apurada, foi possível perceber que o tema proposto inicialmente (natureza e vida selvagem de Guaraqueçaba) é muito amplo para se abordar de maneira a construir uma linha narrativa bem estruturada e sem lacunas. Por isso, a partir dessa percepção, criou-

se dentro do site do produto uma divisão especial, que busca atender a essa abordagem, onde o tema é o papagaio-de-cara-roxa.

Falando em papagaio-de-cara-roxa, é imprescindível mencionar o trabalho da SPVS em sua preservação. Ir a campo acompanhando os pesquisadores da organização foi bastante edificante – através dessa experiência pude aprender muito sobre o trabalho de campo dos biólogos, passando a admirá-los ainda mais. Compreendi muito da dificuldade no trabalho de preservação, tendo que lidar com grande burocracia, interesses contrários, e tantas outras adversidades, envolvendo até mesmo populações locais, com culturas tradicionais que envolvem a caça.

Ainda pude sentir na pele os benefícios de acompanhar pesquisadores em meio aos trabalhos. Os biólogos têm um conhecimento muito mais profundo do ecossistema como um todo, além de hábitos das espécies alvo, o que ajuda muito na hora de encontrar espécimes na mata. Procurar sozinho é contar demais com a sorte, ou decidir dedicar um tempo que não temos para adquirir conhecimento empírico sobre o assunto. Quem também pode ajudar muito com esse tipo de conhecimento são os habitantes locais – os personagens, tão importantes em qualquer trabalho jornalístico. Até mesmo os biólogos contam com seu conhecimento e experiência regional.

A boa relação e reputação com os pesquisadores, portanto, é primordial. O documentarista da área de natureza deve prezar por sua credibilidade frente a esse exigente grupo. Mais do que levar informação à pessoas leigas no assunto, que desconhecem em profundidade os objetos em questão, o jornalista está documentando e transmitindo informações que servirão de base para outros estudos. A metodologia utilizada pelos especialistas, a descrição de ambientes e de espécies, a localização e a data dos registros são somente alguns dos tantos pontos que poderão ser analisados por outros pesquisadores posteriormente. O jornalista deve ser minucioso, pois sua publicação poderá ter a relevância de um artigo científico.

Por vezes as dificuldades em conseguir bons registros tornaram tentadora a opção de adicionar imagens realizadas em condições diferentes das propostas. O maior contratempo para fotografar em Guaraqueçaba foi o clima – a maior parte do tempo em campo foi com chuva. Outra grande dificuldade se deu devido aos fragmentos de mata serem muito extensos e bem preservados, o que permite aos animais uma maior área de circulação, além de torna-los mais arredios, dificultando

o encontro. Em Morretes, no entanto, a região antropizada é muito maior, bem como os animais mais acostumados com a presença humana. Uma saída fotográfica pelo município rende uma diversidade de registros bem maior do que em Guaraqueçaba, ademais, a maior parte das espécies que ocorrem em uma cidade, ocorre também na outra.

Porém, ainda que tudo pareça favorável a fazer registros em outro ambiente, o compromisso do jornalista é com a busca pela verdade. Em algum caso específico, de real necessidade, há a possibilidade de realizar a fotografia em outras condições e identifica-la dessa maneira no produto. Essa postura, contudo, faz dessa fotografia apenas uma ilustração, perdendo sua capacidade de narrativa e, junto a isso, seu caráter jornalístico. Em última instância, o que se conclui é que o fotodocumentário, em seu compromisso com a verdade, deve assumir suas dificuldades – ou mudando se enquadramento, fugindo do problema, ou usando a própria dificuldade como elemento da narrativa.

Por fim, muito além de justificar o tema “natureza” como pertinente ao fotojornalismo, o trabalho tratou de todo o processo de criação desse tipo de conteúdo, que necessita de técnicas e tempo diferenciado da grande maioria dos demais conteúdos jornalísticos. Mais do que isso, resultou em um produto sobre uma região esquecida por muitos, mas de extrema importância ambiental e social, por toda sua grande riqueza em “Natureza e Vida Selvagem”.

REFERÊNCIAS

ALFABETIZAÇÃO VISUAL. Exposições - Lewis Hine. Disponível em: <<http://www.alfabetizacaovisual.com.br/exposicoes/lewis-hine/>> Acesso em: 09 jun. 2017.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 2013.

COMITÊ BRASILEIRO DE REGISTROS ORNITOLÓGICOS (CBRO). Revista Brasileira de Ornitologia vol 23, nº2 Disponível em: <<http://www4.museu-goeldi.br/revistabrornito/revista/index.php/BJO/issue/view/66>>, 2015.

CORREIA, Marcos Barcelos; SOUZA, Rose Mara Vidal de, "A ONDA: Aplicação das principais teorias de comunicação do período entre guerras", Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-0306-1.pdf>> Acesso em: 08 maio de 2017

DE BONI, Zé. Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza. São Paulo: Empresa das Artes, 1994.

FEDERAÇÃO NACIONAL DE JORNALISMO (FENAJ). Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, 2007. Disponível em: <http://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf> Acesso em: 10 mai 2017.

HACKING, Juliet. Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HURN, David. On beign a photographer: a practical guide. Paperback, 1997

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MAGALHÃES, Angela; PEREFRINO, Nadja Fonsêca. Fotografia no Brasil: Um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funartes, 2004

MCCOMBS, Maxwell A teoria da agenda: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Vozes, 2004.

MELENDI, Maria Angélica. "Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória". In. Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos.

MMA, Ministério do Meio Ambiente. Biodiversidade Brasileira. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biodiversidade/biodiversidade-brasileira>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

SANFELICE, Gustavo Roesse. Enquadramento: origens, principais influencias e usos do conceito, s/d.

SHORT, Maria. Contexto e narrativa em fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SOS MATA ATLÂNTICA, Organização não governamental. Nossa causa - A Mata Atlântica. Disponível em: <<https://www.sosma.org.br/nossa-causa/a-mata-atlantica/>> Acesso em: 10 mai 2017.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000

SOUSA, Jorge Pedro. Fotojornalismo - Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, 2002.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino - "A construção dos corpos: violência material e simbólica", s/d

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR). Manual de normalização de documentos científicos. Curitiba. Editora UFPR. 2017

VRIES, Elly. Eckhout e o Novo Mundo. IN: Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002. Nationalmuseet, Copenhagem, Denmark, 2002. p.157-165

WOLFE, Tom. Radical chique e o novo jornalismo. 2ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM ARAQUÉM ALCÂNTARA

ANEXO 2 ENTREVISTA COM JOÃO MARCOS ROSA

ANEXO 3 – ENTREVISTA COM LUCIANO CANDISANI