

## Fotojornalismo analógico: a sobrevivência do uso de filmes e chapas no trabalho da imprensa<sup>1</sup>

Silvio da Costa PEREIRA<sup>2</sup>

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS

### Resumo

Este trabalho buscou investigar a sobrevivência da captação analógica de fotografias no jornalismo brasileiro. Nos valem da busca e observação em perfis de redes sociais bem como da entrevista com alguns profissionais identificados com essa prática. Abordamos o assunto à luz do conceito de *slow journalism* (LE MASURIER, 2015). Observamos a existência de uma prática geralmente mista (captação digital e analógica); motivações variadas do fotógrafo no uso de filmes, chapas e câmeras; um alto custo e escassez de insumos no mercado brasileiro; e um impacto no processo fotográfico em si, que torna-se mais lento e reflexivo quando comparado ao que se faz com equipamento digital.

**Palavras-chave:** fotojornalismo; fotografia analógica; *slow journalism*.

### Introdução

Nascida comercialmente nos anos 1990, a fotografia digital ganhou impulso como ferramenta profissional principalmente a partir da virada do século XX para o XXI. Com isso, em poucos anos, aqueles que trabalhavam com fotografia – ou, mais especificamente, com fotojornalismo, que é o foco de interesse deste trabalho – precisaram não apenas trocar de equipamentos como se adequar a novos modos de trabalhar (GIACOMELLI, 2012).

Discutiu-se na época – e mesmo mais recentemente – uma possível morte da fotografia<sup>3</sup>. As próprias teorias da fotografia foram impactadas por essa transformação tecnológica (RIGAT, 2019). Mas, ao contrário do que o senso comum leva muitos a pensar, a fotografia analógica (ou química), feita com filmes e chapas de material sensível, não desapareceu nessas cerca de três décadas. Mesmo com o fechamento de fábricas e lojas, o que levou a que seja mais difícil e geralmente mais caro adquirir equipamentos e insumos, a imagem de base química resiste.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Professor do curso de Jornalismo da UFMS. Doutor em Jornalismo (UFSC). E-mail: [silvio.pereira@ufms.br](mailto:silvio.pereira@ufms.br)

<sup>3</sup> A morte da fotografia já foi anunciada por fotógrafos como Sebastião Salgado (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1827218-sebastiao-salgado-preve-extincao-da-fotografia-nas-proximas-decadas.shtml>), e vem sendo discutida por acadêmicos, como Winfried Nöth (2006), há algum tempo.

---

Neste trabalho exploramos um nicho específico dessa sobrevivência: o uso dela no fotojornalismo brasileiro. Área tradicionalmente dominada pela urgência nos prazos de entrega, a fotografia jornalística, no entanto, parece ainda ter espaço para o uso de filmes, e mesmo de chapas fotográficas. Para abordar o assunto, recorreremos a uma discussão teórica acerca do fotojornalismo contemporâneo (PEREIRA, 2020), buscando entrelaçá-lo ao conceito de *slow journalism* (LE MASURIER, 2015). Também realizamos entrevistas com jornalistas que utilizam câmeras analógicas e filmes ou chapas em seus trabalhos para a imprensa, de modo a compreender o processo, suas motivações e limites. Por fim, realizamos observação online em perfis da rede social Instagram – pelo seu caráter eminentemente imagético – de fotógrafos, buscando exemplos de trabalhos realizados nesse viés<sup>4</sup>.

### **A urgência como modo de trabalho**

Das características do trabalho fotojornalístico atual nos interessa recuperar a discussão sobre a pressa que realizamos em nossa tese de doutorado (PEREIRA, 2020). Observamos lá que a necessidade de realizar atividades em ritmo acelerado estava ligada ao aumento da carga de trabalho, algo entrelaçado à redução do número de profissionais e às transformações das funções nas redações, que por seu turno estão relacionadas à agregação de novos instrumentos de trabalho. É nessa ponta que a digitalização entra, fornecendo formas de fazer mais (trabalho) com menos (pessoas), algo que observamos em todas as três redações acompanhadas naquela pesquisa.

Mas vimos também que essa aceleração trouxe custos para a produção jornalística, sendo reiteradas as críticas quanto à queda da qualidade das imagens produzidas e veiculadas. Isso comumente chegava a um extremo quando as fotos eram produzidas por repórteres de texto ou redatores, ou ainda quando eram buscadas em redes sociais ou outros espaços gratuitos. O que estava relacionado a um uso geralmente ilustrativo das imagens, que carregavam pouco ou nenhum conteúdo informativo. O que nos leva a enxergar que há veículos jornalísticos que se contentam em usar informações visuais de

---

<sup>4</sup> Embora detalhemos aqui apenas o trabalho dos três fotógrafos entrevistados, vislumbramos o uso de fotografia analógica em outros espaços como na capa de revista Cláudia, em imagens de Caia Ramalho (<https://www.instagram.com/p/CrJ0bRWvCQo/>) e mesmo o uso de captação em filme por fotojornalistas em atividade sem que isso seja usado em suas matérias, como faz Yan Boechat (por exemplo em <https://www.instagram.com/p/CufhxPBAzDq/>).

---

baixa qualidade, superficiais, investindo prioritariamente no discurso textual mesmo com a força comunicativa que as imagens têm ganho nas últimas décadas.

Essa aceleração não é um problema brasileiro. “A pressão para produzir notícias online quase em tempo real levou à perda de precisão e checagem (Hargreaves 2003, 12), jornalistas que raramente saem da redação (Phillips 2009) e até relatam histórias antes que elas aconteçam (Davies 2009)<sup>5</sup>” (LE MASURIER, 2015, p. 139). A autora aponta que, de modo geral, aquilo que ela chama de *fast journalism* tem levado, no curto prazo, a uma perda de contexto e compreensão, e no longo a uma perda de credibilidade do próprio jornalismo. Partindo do entendimento de que não existe uma única forma de fazer jornalismo, mas que o termo aponta para uma diversidade de saberes e fazeres, Le Masurier diz que isso também implica em uma variedade de velocidades. Remetendo a formas já tradicionais como o jornalismo investigativo, o *new journalism*, as narrativas *long-form* e os livros-reportagem, ela argumenta que a busca por um fazer jornalístico menos apressado já existe há muito tempo. Aponta também que um jornalismo mais lento (*slow journalism*) oferece “uma alternativa à reportagem convencional, percebida como deixando uma lacuna em nossa compreensão do mundo em um momento em que a necessidade de entendê-lo é maior do que nunca” (GREENBERG, 2013 apud LE MASURIER, 2015, p. 142).

Mas assim como o *slow journalism* nasceu da ideia de *slow food*, vários outros movimentos também nascem dali. Partindo da noção de que é possível realizar processos fotográficos de uma forma menos intensa que o padrão instituído na era digital, surge também a noção de *slow photography*. “A abordagem da fotografia lenta geralmente significa olhar para processos e equipamentos mais antigos que, por sua natureza, exigem que o fotógrafo seja mais intencional no que e como as fotografias são feitas (Kaplan 2013; Pullan, n.d)” (MENDELSON; CREECH, 2016, p. 514). Nesse sentido tal escolha não é apenas estética ou tecnológica, mas um modo de se relacionar com a própria fotografia.

### **A sobrevivência pelo viés dos fotógrafos**

Para discutir como se dá a presença da fotografia analógica no jornalismo entrevistamos três fotógrafos que trabalham com fotografia jornalística para compreender seus caminhos dentro da prática contemporânea com filmes e chapas. Diego Bresani<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> As traduções presentes neste trabalho foram feitas pelo autor.

<sup>6</sup> Entrevista realizada em 02/jul/2023 via Google Meet. Duração de 01 hora e 18 minutos.

(Brasília/DF) faz trabalhos para imprensa com câmeras analógicas de médio e grande formato, ou digitais. Rodrigo Sombra<sup>7</sup> (Campo Grande/MS) é professor universitário e eventualmente faz retratos com câmara analógica de médio formato para veículos. E Bruno Kaiuca<sup>8</sup> (Rio de Janeiro/RJ) é fotógrafo *freelancer* que hoje atua para as agências AFP e Ruptly onde produz prioritariamente vídeo, mas capta em 35mm e 120 para trabalho pessoais e, quando possível, envia fotos analógicas junto às digitais nas pautas que produz. Todos demonstraram um apreço pelo médio formato. Deles, só Sombra não capta nada em digital.

### **“Existe uma suspensão do tempo [...] que eu gosto muito”**

Diego Bresani entrou na fotografia com uma Minolta SLR no final dos anos 90, ainda adolescente. É com esse equipamento que faz os primeiros trabalhos: fotografias de espetáculos teatrais, ao longo de sua graduação em Artes Cênicas. A fotografia digital entra em sua vida em 2005. Os baixos custos e a rapidez o fazem abandonar o analógico. Anos depois começa a trabalhar com fotografia publicitária, inicialmente como assistente e depois com estúdio próprio. Em 2014 esse trabalho o leva à uma exaustão profunda. Após vender o estúdio decide viajar, levando só a câmera analógica.

Hoje eu interpreto isso como tentar retornar ao começo, retornar à minha relação com a fotografia de quando eu tinha começado a fotografar. Tentava recuperar isso na minha cabeça. A foto pelo amor, pela simples vontade de registrar alguma coisa, sem um compromisso, sem um cliente no seu ombro. Eu tentei me reconectar com esse tipo de fotografia mais solta. E aí eu acho que a fotografia analógica, meio que naturalmente, voltei pra ela. E desde então não solto mais. (0:06:50)

Retornando ao Brasil volta também a trabalhar com fotografia – o que inclui trabalhos para veículos jornalísticos, entre outros focos – agora mixando captação analógica e digital. “Está começando um movimento – eu acho – de respeito pelo analógico. Tem uns quatro anos que eu empurro. ‘Eu vou fazer em digital a foto que vocês querem. Vou dar no mesmo dia. Mas se vocês esperarem dois dias eu entrego também uma analógica’” (0:10:10). Essa conversa ele tem com produtores ou editores das revistas para as quais trabalha. Mas não mantém ilusões acerca da relevância desse processo para a imprensa. “Essas revistas de grande circulação estão pouco se lixando pra isso. Elas estão pouco se lixando pra foto, na verdade. Elas querem uma foto genérica e que seja

<sup>7</sup> Entrevista realizada em 24/maio/2023, em Campo Grande, MS. Duração de 01 hora e 01 minuto.

<sup>8</sup> Entrevista realizada em 05/jul/2023 via Google Meet. Duração de 01 hora e 54 minutos.

lacradora. Tudo que, na minha opinião, o analógico não traz” (0:10:30). Apesar disso ele acredita que há veículos que estão abrindo espaço para outras formas de fotografar, o que pode incluir o trabalho analógico.

Mas Diego trabalha também com digital. A escolha se ele tenta entregar fotos analógicas ou faz apenas em digital depende da relevância que enxerga no trabalho, bem como do *deadline*. Isso o leva a, muitas vezes, captar apenas em digital. Já em outros trabalhos faz ambos, ou eventualmente só analógico.

Eu não faço o analógico porque eu acho ‘mais bonitinho’. Claro, tem a questão técnica, é incrível. Mas tem uma questão, que pra mim é muito importante, que é a minha relação com o equipamento, a minha relação com o tempo e com o que ela pode dar. É uma espécie de ‘aventurinha’ que eu preciso. Pode ser que não saia nada, pode ser que saia alguma coisa. Mas o médio formato e o grande formato me colocam um certo tempo em relação ao que eu estou fotografando, me colocam num certo estado que eu gosto e que me satisfaz pessoalmente, antes de qualquer coisa. Então, pra eu me sentir bem em um trabalho, quando eu acho que ele vale a pena, eu proponho o analógico. (0:12:20)

Trabalhando com um processo misto, ele começa sempre com digital. “Nos cinco ou dez primeiros minutos você vai no que eles querem. Faz no digital. Quando vejo que tenho a foto, [...] um retrato clássico, eu me liberto do digital. Aí coloco o analógico, e tenho mais metade do tempo pra fazer duas ou três fotos boas” (0:47:57)

Nesses trabalhos Diego só fotografa em médio e grande formato. Ele diz que as câmeras que usa nesses casos baixam a velocidade do processo de captação, “essa sanha louca por você achar várias opções, metralhar, fazer aberto, fechado” (0:16:10). Tendo apenas dez quadros, precisa ter calma. E gosta disso. “É uma questão da minha performance, da minha relação com o processo fotográfico. Essas câmeras me ajudam a diminuir a minha ansiedade” (0:16:40). Quando há necessidade de pressa, trabalha com digital, como fez na cobertura da posse do presidente Lula para a revista Piauí<sup>9</sup>.

Bresani diz que talvez até pudesse obter qualidade semelhante com uma câmera digital de grande formato, mas que a limitação no número de poses de um filme ajuda na redução da velocidade e o coloca a pensar mais. Além disso a variedade que encontra nos filmes disponíveis também é algo que lhe interessa.

No filme, metade do processo já está lá, feito. Ele já vem meio pronto quando você faz a foto. Ela não vem um DNG, aquela coisa feia, que você tem de colocar o

---

<sup>9</sup> <https://piaui.folha.uol.com.br/portfólio-e-o-brasil-se-recria-outra-vez/>. Bresani explica que a escolha pelo digital se deu porque as fotos precisavam ser entregues no mesmo dia, pelo alto custo de captar muitas imagens em filme, e pela dificuldade de se deslocar com o equipamento analógico ao longo do dia.

contraste, tem de tratar, botar um preset. O filme já traz uma cor, um contraste, um grão. Ele já traz um resultado muito pronto. Então eu gosto disso porque tem um certo – e pra mim essa é a segunda parte importante, além da minha relação com a velocidade da fotografia – descontrola. Eu não tenho o controle absoluto do que está acontecendo, porque tem muitas variáveis: tem o filme; tem a condição ali – a pessoa pode ter tremido ou não, tem uma coisa de que pode ter dado certo ou não; tem o laboratorista, pois depende do químico que ele vai usar, do tempo de revelação, da temperatura. (0:18:20)

Essa ‘imperfeição’ que advém do acaso e da limitação do número de cliques é algo que lhe interessa. Ele não pode captar centenas de imagens para chegar na foto ‘perfeita’. O próprio custo é um fator impeditivo. Então é preciso escolher, e conviver com um mundo menos produzido, menos artificial.

Tem uma coisa de ‘é desse jeito que ela veio, e é isso aí. Eu vou usar ela dessa jeito’. Isso me tira o compromisso infernal de ter de trazer uma foto ultrafocada... Eu acho que isso ainda sou eu tentando me despoluir da publicidade. Porque ali é foto focada, com *sharpping*, onde tá tudo encaixado, perfeito. A imagem perfeita. Essas imperfeições que o filme traz, que a revelação traz, que o processo traz, isso me seduz muito mais. Essa irregularidade e essa instabilidade. Obviamente eu domino a técnica de filme, de leitura, do grande formato. É importante. Senão você perde dinheiro. A foto que eu fiz do ministro Alexandre de Moraes, onde tem metade do rosto focado e metade desfocado [Fig. 1], na grande formato, que eu fiz um *tiltzinho* ali, foi a primeira vez que eu fiz isso na vida, num retrato. Eu pensei ‘vou experimentar’. Aí eu entortei a lente e vi que estava focada só num olho. Aquela exposição foi de um segundo. É tempo pra caramba. Eu tô embaixo do pano, inclinei a lente e deixei o foco só num olho. Eu preciso sair de baixo do pano, falar ‘espera, ministro’, botar o chassi, tirar a parte de cima, contar um, dois, três e clicar: um segundo de exposição. Ou seja, tem um tempo entre o que eu vi pra imagem. Então a chance de dar merda é grande. Enorme. A sorte é que não deu. Ficou focadinho no olho. Mas se desse, é isso. Existe um risco. Tem gente que gosta de pular de paraquedas, tem gente que gosta de surfar ondas gigantes. Eu gosto de fazer fotos em grande formato, sem backup. Eu acho que é isso que me faz sobreviver nessa profissão que eu já faço há muito tempo. (0:53:58)

Como Bresani trabalha principalmente com retratos, o uso de filmes e chapas também busca criar um estranhamento, provocar alguma reação da pessoa a ser retratada. Ele explica que incluir captação analógica nem sempre é uma escolha fácil, porque o tempo geralmente é curto.

Eu sei que se eu escolher fazer em filme eu vou perder metade desses dez minutos [que a pessoa lhe concede para fotografar] pra fazer em filme. Pra fazer – sei lá – três ou quatro fotos. Então é uma decisão difícil. Mas eu tenho gostado. A primeira vez que eu levei um filme foi com o Paulo Guedes. Eu pensei ‘ele já está muito acostumado a ser fotografado, e é a mesma coisa: entra um fotógrafo ou fotógrafa e metralha várias imagens. Ele assume o papel de ‘político’, o fotógrafo assume o papel de fotojornalista, que vai clicar 300 fotos’. Esse jogo está combinado. Então eu pensei ‘como eu posso fazer pra quebrar isso?’. Era uma foto pra revista *Piauí*. Aí eu pensei ‘vou levar a Mamyia’. Eu poderia levar uma analógica de 35mm, mas o

---

que me interessava nessa vez não era a qualidade, no sentido técnico, mas fazer com que ele estranhasse aquilo. Causar um estranhamento na sessão fotográfica. Ele olhar pra mim e falar ‘que máquina é essa?’. A ideia principal era essa. (0:23:25)

Ele diz que isso não funcionou nesse caso, pois a estratégia não ativou a curiosidade do ex-ministro.

Mas depois eu fui levando, e foi sendo legal. Eu vou fotografando com o digital pra dar aquela esquentada, aí de repente eu falo ‘agora eu vou fazer em filme’. Aí sempre rola alguma coisa tipo ‘ah, agora eu vou ficar bonito’. Aí você coloca a máquina, e alguns perguntam ‘é de quando?’ ou ‘a minha vó tinha’. Enfim, você causa uma coisa ali. E é interessante. Porque você cria uma coisa do tipo ‘ah, agora é sério o negócio’. E também você tira essa coisa, que eu acho medonha, de fazer uma foto ‘natural’, ‘orgânica’, que eles têm. Então eles fazem sempre a mesma coisa. Como se não estivesse sendo fotografado. E eu acho isso horrível. Eu gosto de: ‘vamos fazer uma sessão de fotos, retrato posado’. Então traz essa coisa de ‘vamos posar para um retrato’. Uma memória, talvez. É legal. Principalmente para os mais velhos. Menos para o Paulo Guedes [risos]. (0:25:50)

Em 2023 Bresani teve, pela primeira vez junto a um veículo de imprensa, uma solicitação para que fizesse fotos analógicas. O pedido partiu da revista M Magazine, ligada ao jornal francês Le Monde. Seria a primeira entrevista que o ministro Alexandre de Moraes daria para a imprensa internacional desde que havia assumido a presidência do Tribunal Superior Eleitoral (TSE).

Acho que viram no meu Instagram, e tem várias analógicas de políticos. Eu até falei: ‘posso levar a digital de backup?’. E ela disse ‘até pode levar se quiser, mas vai te atrapalhar; a gente só vai usar as analógicas’. Eu disse que tinha 35mm, médio e grande, e falei que gostaria de fotografar em grande formato. Ela falou ‘perfeito, mas leva a médio formato pra ter mais flexibilidade; na grande você faz os retratos mais importantes’. Ela me deu um direcionamento de trazer o contexto do gabinete. Eu levei 8 chapas Portra 400, já carregadas; 3 filmes Portra 400. E levei a digital. E foi muita loucura: médio formato, grande formato. Eu estava tão na loucura de fotografar ele em médio, depois vai pro grande, depois acha foco, e depois volta pro médio, que uma hora eu troquei rapidamente o filme na Mamyia, e estava fotografando, e quando eu olho o filme cai no chão. Abre o rolo, todinho. Perdi um filme inteiro. Eu não fechei a porta direito quando eu troquei o filme. Aí ele olhou, com um olhão, e eu falei ‘está tudo certo, ministro; eu já tenho várias’. Aí coloquei o outro filme e continuei. (0:27:05)

Ele captou em médio formato ao longo dos 40 minutos da entrevista<sup>10</sup>. Mas só usou a câmera de grande formato, com chapas 4x5, no período de cerca de 15 minutos que teve após a entrevista. Foi nesse período que ocorreu alguma interação, com o ministro lhe

---

<sup>10</sup> A entrevista foi publicada em [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2023/04/05/alexandre-de-moraes-un-juge-intraitable-aux-trousses-de-jair-bolsonaro\\_6168280\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2023/04/05/alexandre-de-moraes-un-juge-intraitable-aux-trousses-de-jair-bolsonaro_6168280_4500055.html). Algumas fotos, bem como vídeos do processo de trabalho, podem ser vistos em <https://www.instagram.com/p/CqvA2WMOA8p> e <https://www.instagram.com/p/Ctg6fhTumCE>.

perguntando sobre a câmera e sobre a qualidade das imagens. Mas esse foi um trabalho diferente, tanto pelo uso da câmera de grande formato – que geralmente Bresani usa apenas para seus trabalhos autorais – quanto pelo fato da solicitação ter vindo da revista.

Figura 1 – Alexandre de Moraes fotografado em grande formato por Diego Bresani (2023)



Fonte: <https://www.instagram.com/diegobresani/>

Ao longo da conversa com o fotógrafo foi possível compreender três modos de trabalho: (1) ele não avisa a revista, faz em digital e filme, e só depois fala que fez e manda alguma foto; (2) ele negocia pra fazer em digital e filme; (3) ele é chamado pra fazer em filme. O mais comum é a opção 1, que foi recentemente estimulada pelo fato dele ter conhecido um bom laboratorista para filmes e chapas em preto e branco que atua em Brasília. Isso encurtou o processo de revelação, que era tradicionalmente feito em São Paulo, o que continua ocorrendo para imagens coloridas. Em função disso ele começou a priorizar captação em preto e branco pois, avisando o laboratório com antecedência, consegue ter as imagens em 24 horas. Já em São Paulo, também avisando o laboratório com antecedência, leva cerca de seis dias entre envio, revelação e retorno. Por isso é comum que ele entregue o material digital um ou dois dias depois de captado, momento em que avisa a revista que também terá mais fotos, feitas em filme (ou chapa) uma semana ou dez dias depois. Porque além da revelação é preciso digitalizar e fazer um breve tratamento.

---

Mas ele gasta do próprio cachê quando decide fotografar em filme. Apenas a revista francesa custeou esse processo. Em função disso, Diego Bresani só faz captação analógica quando considera que o trabalho ‘vale a pena’, para ter fotos em maior qualidade, com as características que busca, de pessoas que considera relevantes. Mas também para

experimental qual é a reação dele em relação a essa situação, que não é corriqueira, que é ele estar em frente a uma máquina que exige uma certa performance. Ele está estático, precisa estar inexpressivo, não pode ficar rindo. Existe uma suspensão do tempo, que a grande formato ou a médio formato traz, que eu gosto muito. Principalmente a grande formato. (0:43:20)

Com poucas opções no Brasil, filmes e chapas são comprados quando ele ou algum conhecido viaja ao exterior. Desde 2017 ele aproveita essas oportunidades para comprar material em grande quantidade, que é armazenado na geladeira.

### **“O que me mantém na fotografia analógica [...] é a qualidade que o filme dá”**

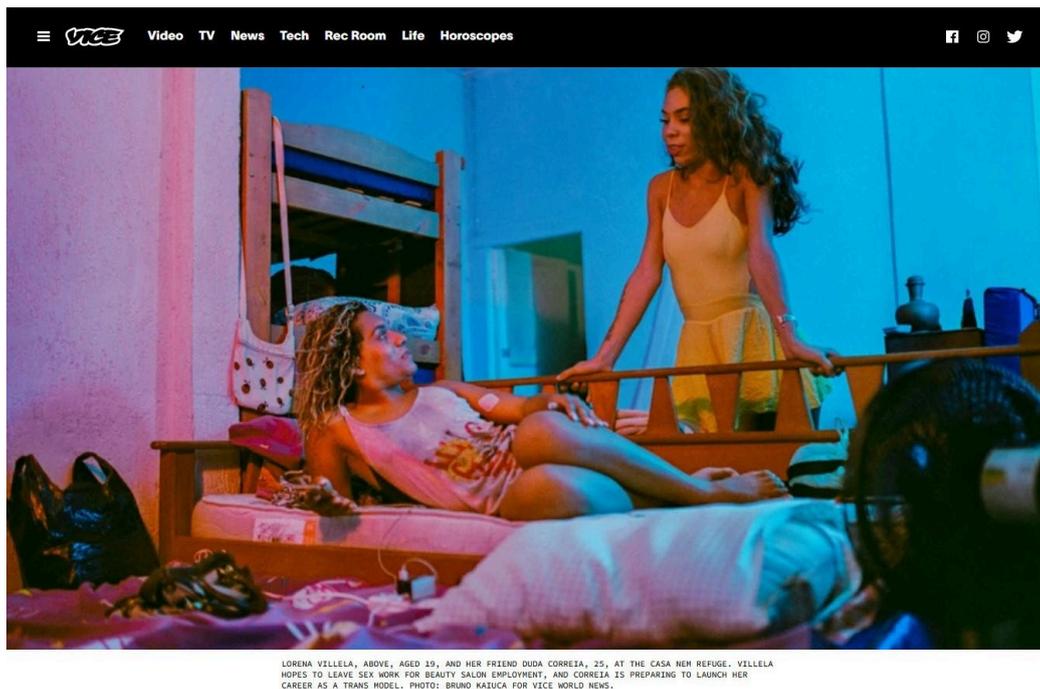
O fotógrafo carioca Bruno Kaiuca também começou a fotografar na adolescência, mas como isso se deu ao final da primeira década do século XXI sua experiência ocorreu com telefone celular. Dois anos depois compra a primeira câmera, uma digital compacta, e no ano seguinte a primeira DSLR. Seu aprendizado é intuitivo e não formal. Ele estudava eletrônica, com foco na área de robótica, ramo no qual atuou até 2016. Em 2012 se interessa por fotografar com filmes. “Tem alguma coisa no processo, alguma coisa no resultado que me interessa, que é muito íntimo” (0:05:30). Começa usando uma Canon EOS analógica. Seus primeiros trabalhos são um misto de captação analógica e digital, da cena musical da cidade do interior de Minas Gerais na qual estudava. Mas é a partir de 2015, já residindo novamente no Rio de Janeiro, que passa a fotografar mais intensamente, valendo-se de filmes baratos. No segundo semestre daquele ano compra uma Rolleiflex 28f e começa a fotografar em cromo. O médio formato torna-se seu instrumento no trabalho com fotografia de rua. É a venda desse trabalho, em galerias, que passa a custear a compra de mais e mais filmes, e a produção contínua nesse formato.

Em 2016 ele começa a fotografar as manifestações de rua que aconteciam na cidade, aproximando-se da linguagem fotojornalística. Em meados de 2018 entra como *freelancer* no Jornal do Brasil, captando fotos e vídeos. Mas fica só três meses em função de atrasos no pagamento e porque queriam transformá-lo em estagiário.

Do início ao final de 2019 trabalha, com carteira assinada, no jornal O Globo. Nessa época fazia o trabalho em digital, mas era comum que também colocasse no sistema do

jornal algumas fotos analógicas. “Volta e meia tinha umas fotos do Climatedo feitas com filme fotográfico. Fazia vários editoriais e manifestações – *hard news* – com fotografia analógica. Lógico que sem estar escalado, porque eu não sou maluco” (0:51:00). Algumas eram publicadas. O mesmo processo misto era feito em trabalhos de freelancer (Fig. 2).

Figura 2 – Casa Nem fotografada por Bruna Kaiuca para a Vice News (2021)



Fonte: <https://tinyurl.com/5yykwuyb>

O que me mantém na fotografia analógica não é o fetiche, não é a brincadeira. É a qualidade que o filme dá, de resultado. Cores que não se alcançam no digital de forma alguma. Comportamentos de cor, de sombras. Por exemplo, o Ektachrome é um filme que eu gosto muito de fotografar porque ele não tem aquela coisa de que tudo estar aparecendo na imagem. Se você pega um Portra você pode superexpor dois, três, quatro pontos, seis pontos às vezes, e eu consigo recuperar a informação. E aí eu consigo deixar tudo flat. No Ektachrome não. Você vai fotografar aquilo e sombra vai sair sombra, quase nada, e altas luzes vão sair se você fotografar nas altas luzes. É muito mais fiel o trabalho da fotografia ali. E além do mais eu cresço. É algo muito mais difícil, pra quando eu estiver na câmera digital poder clicar menos e pensar mais. O analógico te força a pensar muito. É um exercício que inevitavelmente só dá pra fazer no analógico. Eu não consigo imaginar de outra forma. Porque o analógico envolve técnica, clicar no momento certo. Tem ali uma ciência que te obriga a se formar um bom fotógrafo. E logicamente quando você tem o recurso digital na mão você vai deitar e rolar, e não vai perder os momentos importantes. (1:29:38)

Seu plano era viver de projetos fotográficos. Mas veio a pandemia de Covid-19 e mudou tudo. Em junho de 2020 passa a atuar com freelancer da Agência France Press

---

(AFP), captando preferencialmente vídeo e eventualmente fotografia. Mais ou menos na mesma época começa a frilar também, só em vídeo, para a agência de notícias Ruptly. A captação em filme segue em seus trabalhos autorais.

### **“Cada foto importa”**

Rodrigo Sombra é pesquisador e professor universitário na área de cinema/audiovisual. Graduado em Jornalismo pela UFBA, sempre fotografou com filme. Em meio à graduação viaja para a Índia, usando material sobre o Kumbh Mela, um festival religioso, para vender sua primeira matéria em texto e fotos, combinação de captação digital e química. Quando volta ao Brasil se desfaz da câmera digital e passa a fotografar exclusivamente com a Nikon FM2 (35mm), que logo ganha a companhia de uma Yashica Mat 124, de filme 120 (6x6).

O contato com o jornal se deu porque ele já trabalhava como repórter de texto no A Tarde, em Salvador (BA). Mas sentia que não se encaixava no trabalho da redação. “Eu achava que era muito acelerado pra mim. [...] Então rapidamente percebi que eu não era jornalista. Não era o meu pique. Era uma questão de ritmo” (0:14:48). Isso o fez pensar que a fotografia podia se constituir em um caminho profissional. Mas logo descobre que também na fotografia tinha problemas. “Eu tinha muita dificuldade em ser pautado como fotógrafo. Isso era muito difícil pra mim. Eu queria preservar a minha autonomia como fotógrafo” (0:15:50).

Passa então a atuar apenas como freelancer em atividades ligadas à produção textual jornalística. Mas algumas vezes vendia também matérias que incluíam a produção de imagens. Foi isso que ocorreu quando fez para o jornal O Globo um perfil do designer Rogério Duarte. O jornal teve dificuldades em encontrar um fotógrafo em Salvador e recorreu a ele. Rodrigo ficou receoso porque havia, menos de um ano antes, tido uma experiência frustrante com a Folha de S. Paulo, quando foi pautado para fotografar um designer de objetos para a revista dominical Serafina.

Eu era inexperiente. [...] E o cara não era uma figura muito agradável, muito permeável. É eu dirigindo, queria botar ele no sol, queria fazer umas coisas do meu jeito [...]. Não rolou uma boa interação [...]. Eu mandei as fotos, eles me pagaram, mas nunca publicaram. Mandaram outro fotógrafo. Então aquilo foi meio traumático pra mim, naquele começo. (0:21:19)

---

Isso lhe deu uma certa insegurança quando precisou fazer as fotos de Rogério Duarte, todas em filme. Foi um processo rápido, que resultou em cerca de dez imagens, usadas pelo jornal na matéria ‘A ordem do caos’.

As colaborações que fez para a revista Carta Capital durante o período em que realizou mestrado nos Estados Unidos também foram acompanhadas de suas fotografias analógicas. Hoje os trabalhos freelancer que faz para imprensa são todos em filme.

Eu sou um fotógrafo que me formei no 35mm. E eu adoro a leveza, a portabilidade da câmera, a relação mais fluida que você tem com o equipamento e com a pessoa que você está fotografando. Tudo isso eu amo. Mas depois que eu comecei a fotografar em médio formato a maior clareza visual, a maior riqueza de detalhes, de nuances, fez com que eu me afeiçoasse cada vez mais por esse tipo de imagem. Uma imagem mais detalhada, que tem uma pregnância maior. Uma imagem que, de certa forma, se distancia um pouco do fluxo das imagens que a gente vê mais rotineiramente. (0:33:30)

Isso, para ele, segue válido mesmo em processos de impressão de menor qualidade ou pequenas telas. O ponto negativo do médio formato, avalia, é o uso de uma câmera pesada – caso da Pentax 67 que utiliza – que torna o processo menos fluido e prazeroso, enrijecendo as possibilidades compositivas. E embora goste de captar nos dois formatos, diz que nem sempre isso é possível. Quando o tempo é curto prioriza a captação em médio formato.

Mas para entender seu trabalho é preciso levar em conta que ele não está na batalha pelas pautas do dia a dia. É um professor universitário que fotografa quando o tempo permite. Isso o mantém ativo. “É uma espécie de treinamento para o meu trabalho autoral. Você tem de resolver situações num curto espaço de tempo, com pessoas que talvez não estejam muito dispostas a serem fotografadas por você. [...] E isso me estimula” (0:28:17). Mas ele reconhece que por fotografar com filme perde muitas oportunidades de trabalho, pois a maioria dos veículos dá um tempo muito curto para o envio das fotos. Não há, no entanto, nenhum direcionamento por parte de quem lhe chama para que use equipamento digital.

Ele fotografa em cor e PB. Cor sempre fotografou em cromo, mas esse tipo de filme é cada vez mais difícil de encontrar em 6x7. E ele não se sente à vontade usando filmes coloridos em negativo, o que o leva a preferir, sempre que possível, fotografar em PB. Mas é comum que os jornais peçam também fotos em cor. Com a dificuldade de comprar insumos no mercado brasileiro sempre pede filmes a amigos e familiares que viajam.

Figura 3 – Gilberto Gil fotografado por Rodrigo Sombra para a Folha de S. Paulo (2017)



↓

“Sem Caetano, talvez a tropicália não existisse; comigo, não existiria”

**Folha – Cinquenta anos depois, você ainda vê desdobramentos do que foi proposto pela tropicália?**

**Gilberto Gil** – Quando você tem intervenções na vida cultural que deixam marcas, há uma série de legados mais ou menos palpáveis, como é o caso de Chico Science & Nação Zumbi, que anos e anos depois se declarava tropicalista.

A maior proposta do tropicalismo era a consideração plena da diversidade cultural brasileira, da pluralidade, dos vários modos de ler cultura, de fazer cultura, de vender cultura. Eu acho, portanto, que o legado está aí.

Além do mais, o tropicalismo acabou sendo objeto de uma série de estudos, livros, autores, cronistas, estudantes e professores universitários, como é o caso de Christopher Dunn, lá da universidade de Nova Orleans [Tulane University], que criou uma cadeira sobre cultura brasileira em que o movimento ocupa ainda um lugar importante. Acho que, nesse sentido, se poderia falar de uma herança.

**Luiz Gonzaga, Beatles e João Gilberto eram fortes referências suas no início da tropicália. Nas últimas**

**próprio material de trabalho do tropicalismo era de revolvimento do solo geral da música. Era uma aragem que se fazia no terreno.**

Você cita, assim, o disco “Tropicália ou Páris et Circensis” [1968], que são algumas músicas minhas com Caetano, Capinam, Toquinho [Neto], Tom Zé. E tem as duas maiores referências populares, que são “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”.

**As canções ficaram no repertório de shows?**

No caso de “Domingo no Parque”, sim. Tem voltado quase sempre. [Nos shows de] Caetano, menos. Porque Caetano acha que tanto “Alegria, Alegria” como “Domingo no Parque” são canções incompletas.

A influência da tropicália, por outro lado, é uma coisa esparrramada, nesses vários fragmentos de apropriação. Você pode dizer que, logo na sequência do movimento tropicalista, tivemos fenômenos como Secos e Molhados, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, radicalizando um experimentalismo mais evidente em outras áreas.

Fonte: Folha de S. Paulo, 09/04/2017, Ilustríssima, p. 5

Os filmes são revelados em São Paulo, e digitalizados e tratados por ele. Só depois de todas essas etapas é que as imagens podem ser enviadas ao veículo que o contratou. Geralmente ele entrega várias opções. Rodrigo diz que precisa de pelo menos 3 a 4 dias para realizar esse processo (revelação, digitalização e tratamento).

No caso de dele há três formas de relação com os veículos: (1) Rodrigo propõe a pauta na qual realizará texto e fotos; (2) é chamado para cumprir pauta fotográfica; ou (3) é avisado por um colega jornalista que está fazendo o texto e precisa de fotos.

Eu tenho a sensação de que não ser um cara plenamente inserido nas rotinas jornalísticas faz com que meu trabalho distoe um pouco, esteticamente. E o fato de ser analógico também tem a ver com isso. E eu imagino que isso talvez seja um atrativo para os veículos (0:46:58).

Ele diz que o fato da imagem não poder ser vista na hora evita que a pessoa fotografada ou outras que estiverem no entorno do trabalho peçam para vê-las, o que poderia interferir no processo criativo ou de seleção. “Preserva uma certa continuidade no processo, que é bem-vinda” (0:52:08). Ele diz que também gosta da surpresa que é ver

---

como as fotos ficaram somente alguns dias depois. “A foto que você não imaginava pode ser a melhor, ou coisas assim” (0:53:28).

A desvantagem, ou dificuldade que ele destaca é o tempo da entrega do material, pois isso pode inviabilizar o trabalho. E quando você demora ‘pra esquentar’ no processo fotográfico o resultado com um filme de dez quadros (no caso do 6x7) pode ser apenas uma boa foto, geralmente a última. Ele diz que situação assim aconteceu quando fotografou Gilberto Gil para a Folha. As imagens do músico foram feitas logo depois da entrevista, numa época em que ainda se recuperava de um tratamento médico (Fig. 3). “A luz já estava acabando e ele ainda não estava plenamente recuperado. Então eu não queria abusar. Devo ter feito doze fotos, e só uma ficou boa” (0:54:28).

Ele também enxerga que numa sociedade cada vez mais acelerada, reduzir a velocidade do processo fotográfico pode levar o fotografado a ficar inquieto com o tempo de reflexão, de maturação de cada imagem. Até porque é comum que se imagine que o fotógrafo irá resolver as questões rapidamente, e nem sempre isso acontece. No processo digital enquanto pensa você segue fotografando. Mas com filme isso não é tão intenso porque o número de fotos disponíveis é mais limitado.

Compreende que hoje há espaço para a produção de fotografias com filme dentro do processo jornalístico, e uma das possibilidades é quando o editor quer incorporar na matéria a identidade visual do fotógrafo. E isso pode estar relacionado ao processo de trabalho com filmes. Mas vê que, de forma geral, todo trabalho que não dependa da rotina apressada do jornalismo pode contar com uma captação em filme.

### **Considerações finais**

Em primeiro lugar é possível ver que valer-se de captação analógica não é um ‘saudosismo’, uma ‘volta ao passado’, tanto porque nem todos começaram a fotografar com filme quanto porque as motivações abordadas apontam para diversos outros fatores.

Os fotógrafos entrevistados foram unânimes em apontar o processo analógico como redutor da velocidade de captação, o que os leva a pensar mais, principalmente em função da limitação do número de quadros, fato ainda mais extremo quando se usa chapas fotográficas. Isso os leva a ter mais concentração na hora de fotografar, pois, como pontuou Sombra, “cada foto importa” (0:49:37).

A qualidade do original obtido, principalmente no médio formato, é outro fator apontado como estímulo, bem como o fato de que não requer um extenso pós-

processamento, levando a que se invista mais tempo na captação do que no tratamento. Bresani diz ainda que gosta da sensação inusitada que o uso de uma câmera antiga, principalmente de grande formato, causa na pessoa fotografada, e que isso colabora no processo fotográfico em si.

Mas o tempo necessário para revelação e digitalização foi apontado pelos três como a principal dificuldade para uso na imprensa, em função da urgência de boa parte das pautas. O custo de filmes e revelação também é apontado como outro fator limitador quando comparado com o uso de câmeras digitais, uma vez que os veículos e agências geralmente não custeiam tais processos, e o valor precisa ser abatido do cachê do profissional.

As entrevistas com esses fotógrafos sugerem que há espaço para o uso da fotografia analógica no jornalismo, embora em um nicho muito específico: pautas onde o material possa ser entregue em um tempo dilatado, como reportagens. Mas também foi possível ver que se o processo analógico em si aponta para uma *slow photography* por levar a uma reflexão maior a cada quadro captado, isso não necessariamente implica em trabalho desacelerado, posto que na captação isso dependerá do contexto, e na finalização as várias etapas envolvidas podem provocar uma corrida para entregar o resultado ao veículo.

## Referências

GIACOMELLI, Ivan. **A transição tecnológica do fotojornalismo: da câmara escura ao digital**. Florianópolis: Insular, 2012.

LE MASURIER, Megan. What is slow jornalismo? **Journalism Practice**, v. 9, n. 2, p. 138-152, 2015. Disponível em <https://tinyurl.com/362eemtm>. Acesso em 05 jul. 2023.

MENDELSON, Andrew; CREECH, Brian. “Make every frame count” – the practice of slow photojournalism and the work of David Burnett. **Digital Journalism**, v. 4, n. 4, p. 512-529, 2016. Disponível em <https://tinyurl.com/4scnjxw9>. Acesso em 25 jun. 2023.

NÖTH, Winfried. La muerte de la fotografia. **deSignis**, n. 10, p. 105-116, 2006. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2722034>. Acesso em 05 ago 2018.

PEREIRA, Silvio da Costa. **Do fotojornalismo ao jornalismo visual: uma reflexão sobre o uso de imagens técnicas no jornalismo contemporâneo**. 2019, 465 p. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC), 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/215861>. Acesso em 20 mar. 2023.

RIGAT, Leticia. De lo fotográfico a la fotografia digital contemporánea: la imagen em el intercambio discursivo. **Fotocinema**, n. 18, p. 193-213, 2019. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6911619>. Acesso em 07 jun. 2023.