

Duda Bentes

**Repensando o fotojornalismo
ou
A fotografia de imprensa
e a crise da cultura**

Curso de Mestrado do
Programa de Pós-graduação em Comunicação
da Faculdade de Comunicação da
Universidade de Brasília

*Dissertação apresentada à Faculdade de
Comunicação da Universidade de Brasília, como
exigência parcial para a obtenção do Título de
Mestre em Comunicação, sob a orientação do
Prof. Dr. Fernando Bastos.*

FAC/UnB
1997

Banca examinadora

Brasília, 13 de fevereiro de 1997.

Professor Fernando Bastos

Professora Ellen F. Woortmann

Professor Milton Roberto M. Ribeiro

Professor Sérgio D. Porto

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Fernando Bastos, por ter-me adotado intelectualmente e apontado os caminhos da filosofia.

À Professora Ellen F. Woortmann, por conjugar objetividade e subjetividade como elementos constitutivos do saber acadêmico.

Ao Professor Milton Guran, mestre do instante decisivo, incentivador do estudo das relações entre a fotografia e as Ciências Sociais.

Ao Professor Sérgio D. Porto, pela convivência acadêmica naquilo que ela tem de melhor.

À Professora Lucília, por sua dedicação à língua portuguesa.

Aos Professores da Faculdade de Comunicação Clara Alvim, José L. Braga, Luis Humberto, Luis Martins, Luiza Dainese e Marcos Ortiz, e aos Professores do Departamento de Sociologia Maria Angélica Madeira, Mariza Veloso Motta e João Gabriel Teixeira pela atenção, crítica, inspiração, força e amizade.

Ao Inácio Loiola, pela sua dedicação fraternal.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

Aos colegas de curso Esther Marques, Márcia Flausino, Gabriela Toledo, Marcelo Assunção, Ademar Fraga, Marco Antônio e Clésio Ferreira.

Aos colegas de trabalho no Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal.

Aos amigos.

Este trabalho eu dedico
à minha família,
aos colegas repórteres fotográficos e
a todos que dele se servirem.

Resumo

Esta dissertação aborda o fotojornalismo como espaço da comunicação visual e produto cultural de massa na sociedade moderna. Detemo-nos, inicialmente, no aspecto histórico da fotografia de imprensa, no qual abordamos o desenvolvimento do dispositivo fotográfico e os conceitos com os quais se relaciona. Depois abordamos a prática do fotojornalismo em um jornal de Brasília, fazendo ver sua relação institucionalizada. Em seguida refletimos sobre os aspectos estéticos e conceituais que delimitam a fotografia no jornalismo. Por fim apontamos para uma perspectiva de continuidade deste trabalho.

Abstract

This dissertation approaches the photojournalism as visual communication and cultural mass product of the modern society. In the beginning we point to a history of the press photography, bording the development of the apparatus and their concepts. Then we abord the photojournalism customizing in a *Brasília's* journal, looking for its establishment relationships. Following we reflect about the esthetics and concepts that delimitate the photography in the journalism. At the end we point to a way for extending this work.

Sumário

Resumo	5
Introdução	8
1. A fotografia como produto cultural e expressão tecno-imaginária ..	15
A fotografia e sua função como documento social	24
O fotojornalismo	29
O fotojornalismo no Brasil	36
A fotografia de imprensa na sociedade pós-industrial	47
2. O fotojornalismo como realidade institucionalizada	53
O Correio Braziliense	55
A fotografia no Correio Braziliense	61
Inauguração, fins de 1959 a outubro de 1960	63
Reação e consolidação, de 1976 a 1981	65
Sofisma estrutural, de 1986 a 1994	67
A fotografia no Correio Braziliense hoje	72
O repórter fotográfico	77
A pauta	78
A reportagem fotográfica	80
A edição	91
O fechamento do jornal	93
A Primeira Página	94
A fotografia no "Manual de estilo do Correio Braziliense"	95
Uma pequena conclusão	97

3. Fotografia e sentimento hermenêutico	99
A visão humanista na fotografia de imprensa	102
A hermenêutica do fotojornalismo	109
A fotografia e a sua existência como objeto estético	113
Para além do horizonte objetivista da fotografia	116
Conclusão	122
Referência bibliográfica	125
Cine-videografia	131

Não nos interessava, pois, reificar a fotografia, e sim, tratar de sua essência e, baseando-nos nela pensar o fotojornalismo. A solução encontrada foi realizar quadros distintos, cada qual abordando um tema, como retratos que levantam em si mesmos os significados para quem os lê. Em cada capítulo deixamos brotar as questões pertinentes ao tema tratado. Como fotografias que só se revelam por onde uma luz dirigiu o encontro entre o pensamento e a substância, questionamos e respondemos sobre a fotografia, o fotojornalismo e sua relação com a crise da

¹ BASSY, Alain-Marie. *L'Image*. São Paulo: Le Livre de Poche, 1982, p. 113.

Introdução

O presente trabalho pretende registrar um momento de reflexão sobre o fotojornalismo como produto cultural da sociedade moderna. Refletindo sobre o universo da fotografia de imprensa, estendemos os limites de nosso horizonte e passamos a compreender melhor como se inter-relacionam as várias esferas que o instituem. Na realidade, parto do princípio de que o fotojornalismo não existe por si mesmo, mas sim em função de um campo discursivo que procura dirigir e significar o sentido da visão.

Encontramos dificuldade em definir o objeto e sua abordagem, pois, do ponto de vista de quem produz fotografias, como o autor deste trabalho, faltam os instrumentos epistemológicos para tal. Alain-Marie Bassy, em seu trabalho sobre a produção de sentido nas fotografias publicadas em jornais e revistas, nos alerta: "sobre o terreno movediço da imagem, convém caminhar com prudência. (...) no curso de nossas reflexões, nós nos confrontamos com dificuldades de três tipos: 1) dificuldades resultantes da definição do objeto de ciência; 2) dificuldades relativas às propriedades deste objeto e ao seu *funcionamento*; 3) dificuldades ligadas à pobreza, ou à falta de instrumentos metodológicos e conceituais indispensáveis à análise".¹

Não nos interessava, pois, reificar a fotografia, e sim, tratar de sua essência e, baseando-nos nela pensar o fotojornalismo. A solução encontrada foi realizar quadros distintos, cada qual abordando um tema, como retratos que encerram em si mesmos os significados para quem os lê. Em cada capítulo deixamos brotar as questões pertinentes ao tema tratado. Como fotografias que só se revelam porque uma luz dirigiu o encontro entre o pensamento e a substância, questionamos e respondemos sobre a fotografia, o fotojornalismo e sua relação com a crise da

¹ BASSY, Alain-Marie. *L'image fixe*. Paris, La Documentation Française, 1983, p. 133.

cultura moderna. O presente trabalho não pretende ser conclusivo, mas contribuir para uma compreensão do fotojornalismo como espaço de construção simbólica.

O caminho trilhado foi o proposto pela hermenêutica, talvez de forma breve, mas identificado com seu propósito de interpretar e compreender, em vez do propósito epistêmico do conhecer para explicar. Acatamos, de um modo geral, a distinção apresentada por Dilthey entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, como conhecimentos ou domínios do explicar e do compreender, respectivamente. Dilthey, que elaborou a hermenêutica como uma teoria do conhecimento das ciências do espírito, distingue as ciências da natureza como sendo "um método analítico-esclarecedor", explicativas, e as ciências do espírito como "um procedimento de compreensão descritiva"², isto é, compreensivas. No mesmo sentido, lembramos os pensadores neokantianos da Escola de Baden, Windelband e Rickert, que definiram as ciências da natureza como nomotéticas e generalizantes, e as ciências do espírito, como idiográficas e individualizantes.³ Por fim, ainda na linha do pensamento hermenêutico, acatamos a afirmativa de Heidegger e Gadamer, de que a explicação já é um tipo ou um desdobramento da pré-compreensão, um dos existenciais fundadores da realidade ontológica do ser humano.

A idéia da pré-compreensão nos remete ao conceito de círculo hermenêutico, analisado por Heidegger e também estudado por Gadamer. Coreth chama a atenção para a formulação de Heidegger de que "toda compreensão apresenta uma *estrutura circular*, visto que só, dentro de uma totalidade já dada de sentido, uma *coisa* se manifesta como uma *coisa*, e uma vez que toda interpretação - como elaboração da compreensão - se move no campo da compreensão prévia, a pressupõe, portanto, como condição de sua

² CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. São Paulo, EPU/Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 20.

³ *Passim*, BOCHENSKI, I. M. *A filosofia contemporânea ocidental*. São Paulo, Editora Herder, 1962, 105.

possibilidade."⁴ Coreth observa, também, que Hans-Georg Gadamer, por sua vez, ao elaborar uma teoria filosófica da compreensão, resgata o significado positivo do "preconceito", do "prejuízo", ou seja dos "pressupostos", que, dentro da perspectiva do círculo hermenêutico, corresponde a "uma *precompreensão* historicamente transmitida e ainda cientificamente irrefletida, a qual, independentemente da medida em que alcança o pleno sentido da coisa, já permite um primeiro acesso da compreensão, preparando uma compreensão mais ampla e mais profunda, pelo que será pressuposta por esta."⁵

O círculo hermenêutico é o todo representado pela parte, se institui por perguntas cujas respostas já são conhecidas, e que, por sua vez, propõem novas questões. Assim descreve Ferrater Mora o círculo hermenêutico:

(...) há um círculo hermenêutico (...) na interpretação de um texto e, em geral, de toda manifestação simbólica humana. Com efeito, uma parte do texto, ou do "sistema simbólico", não se pode entender ao menos que façamos referência ao todo, que lhe confere significado à parte. E, no entanto, a totalidade do texto, ou do "sistema simbólico", se entende assim mesmo em função das partes que o constituem. Deste modo, se vai da parte ao todo, e do todo à parte, ou partes, sem que nem um nem outro, ou outras, constituam um ponto de partida suficiente. (...) há um círculo hermenêutico, portanto, em todo esforço de compreensão de linguagens, estrutura significativas, quadros conceituais, sistemas de pensamentos e de comportamentos e, em geral, formas de vida e de cultura "distantes". Toda interpretação se dá dentro da própria linguagem, cultura, forma de vida, etc., as quais são distintas da linguagem, cultura, forma de vida, etc., estudadas. O "círculo

⁴ CORETH, Emerich. *Idem*, p. 23.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 24-5.

hermenêutico" consiste então em passar do "próprio" ao "distante" e do "distante" ao "próprio": o "próprio" se volta sobre, e faz inteligível, o "próprio". A interpretação pode ser uma deformação, mas esta é "corrigível" constantemente em virtude da crescente "compreensão" do interpretado.

(...) Na hermenêutica em sentido "clássico" e "literal", o círculo está constituído pela relação recíproca entre um elemento do texto e o contexto (...) Na hermenêutica chamada (por Gadamer) "romântica", o círculo está constituído pela relação recíproca entre um sujeito, especialmente um criador, e a obra. (...) Na hermenêutica existencial heideggeriana, o "círculo" aparece pelo fato de que em toda compreensão do mundo a existência se compreende com ele, e vice-versa. Como disse Heidegger, se toda interpretação há de contribuir para produzir uma compreensão, deve haver já compreendido o interpretado. (...) Para Gadamer, o círculo hermenêutico é principalmente, mas não exclusivamente, o que se dá entre uma tradição e a interpretação da mesma, a qual é parte desta mesma tradição. Só podemos interpretar uma tradição - e, por conseguinte, também interpretá-la mal - a partir dela mesma. (...)⁶

Não nos propomos, pois, o caminho de uma razão puramente cartesiana, naquele seu aspecto mais restrito de normatividade e metodologismo, mas sim, uma clarividência racional, que o professor Fernando Bastos desvenda como sendo a base de compreensão de seu mestre, o filósofo Eudoro de Sousa. Procuramos, assim, nos guiar pela onibrangência de uma "razão (e sua conseqüente racionalidade) que, partindo do pensamento conceitualmente

⁶ FERRATER MORA, José. Verbete "Círculo" in: *Diccionario de filosofia*. Madrid, Editorial Alianza, 1982, p. 504-6.

discursivo no sentido mais estrito de mediação (*ratio*), chega até a capacidade mais elevada de percepção imediata (*intellectus*), articulando-se ambos os elementos *racionais* em unidades cognitivas que instituem o ser humano como *animal rationale*."7 Pois, como lembra Bastos, para o filósofo e helenista luso-brasileiro, Eudoro de Sousa, "em todo caso ele [o homem] terá sempre razão".8

Como caminho revelador da fotografia de imprensa, com base nesses pressupostos teóricos, traçamos um roteiro que apresenta o fotojornalismo sob três ângulos diferentes:

1) A compilação da história cultural e tecno-imaginária do fotojornalismo. A delimitação de seu horizonte conceitual.

2) A descrição do fotojornalismo como prática a partir da observação de sua produção e relação institucionalizada no Correio Braziliense. Com essa descrição, pretendemos construir um modelo que revele a essência do fotojornalismo. O Correio Braziliense, dada a sua situação no tempo e espaço, um jornal em Brasília, em 1996, tem especificidades próprias, que o fazem único, não nos permitindo concluir que o que acontece nele será similar ao que acontece em um jornal do Rio de Janeiro ou de Nova York, mas, como parte de um todo - o jornalismo, ou mais especificamente o fotojornalismo -, temos nele uma janela que descortina para a essência do ser, ser jornalista, ser repórter fotográfico.

3) A compreensão da natureza da fotografia como objeto cultural e forma de expressão. Em que medida ela espelha a crise da modernidade, em que os valores se subvertem.

7 BASTOS, Fernando. *Mito e filosofia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1992, p. 24-5.

8 *Apud*, BASTOS, *Idem*, *Ibidem*.

Por fim, nos propomos refletir sobre o papel do fotógrafo que teoriza sobre sua forma de expressão, e do acadêmico que busca os conceitos apropriados para abordar seu objeto sem reificá-lo. São dois campos diversos, cujos horizontes, a princípio, não se tocam. Um campo é dado ao sentimento, à emoção. O outro exige uma postura racional e distanciada. Na realidade este trabalho não poderia ser uma coisa nem outra, visto que nunca houve a intenção de provocar uma separação entre o sujeito e seu objeto. A hermenêutica permitiu a fusão desses dois horizontes, propondo a superação dialética entre o sujeito e o objeto, num conjunto ou unidade, dinâmico e fenomenológico, em que as partes se integram com o todo e vice-versa.

Assumimos a mediação hermenêutica proposta por Fernando Bastos "como processo inter-relacional ou elemento de mediação entre a diversidade antro-po-cultural e a comunicação humana."⁹ Com isso procuramos superar as dificuldades apontadas pela antropóloga Eunice R. Durhan, que chama a atenção para a necessidade de uma reflexão quando observamos nosso próprio meio cultural. Assim nos alerta Durhan:

Na situação de campo tradicional, no trabalho que se desenvolve com sociedades "primitivas", a participação é antes objetiva do que subjetiva - o pesquisador convive constantemente com a população estudada, permanecendo, entretanto, um estrangeiro. (...) Na pesquisa que se faz nas cidades, dentro de um universo cultural comum ao investigador e ao objeto de pesquisa, a participação é antes subjetiva que objetiva.¹⁰

⁹ BASTOS, Fernando. "Antropologia, comunicação e mediação hermenêutica." *Comunicação e espaço público (Interações)*. Brasília, Universidade de Brasília/CESPE, 1997, p.55.

¹⁰ DURHAM, Eunice R. "A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas", in: *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, p. 26.

1. A fotografia como produto cultural e expressão tecno-imaginária

"A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de importância capital. Muda a visão das massas. Até então, o homem comum somente podia visualizar os acontecimentos que ocorriam ao seu redor, em sua rua, em seu local de habitação. Com a fotografia se abre uma janela para o mundo". (...) "Ao alargar sua visão, o mundo se encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo em que se vive. A fotografia inaugura a comunicação visual de massa quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo. Ao mesmo tempo se converte em um poderoso meio de propaganda e manipulação".¹

A fotografia surgiu na primeira metade do século passado, tendo como fundamento básico o conhecimento de dois fenômenos naturais: a imagem que se forma dentro de um quarto escuro e a transformação de algumas substâncias que reagem quando expostas à luz. O primeiro fenômeno, o aparecimento de uma imagem em um ambiente fechado, foi descrito já no Século V a.C. por Mo Ti, na China. O mesmo fenômeno foi experimentado por Aristóteles (384-322 a.C.), na Grécia, quando observava um eclipse solar.² O segundo fenômeno, a transformação das características físicas de uma substância ao contato com a luz,

¹ FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p.96.

² ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York, Abbeville Press, 1984, p. 192.

foi descrito em meados do Século XVI, pelo alquimista Fabrício, quando fazia experiências com o cloreto de prata.³

O fenômeno que fazia aparecer uma imagem dentro de um cômodo escuro permitia ao observador contemplar o espectro de uma paisagem ou de um objeto que aparecia de forma reduzida e invertida. Seu estudo revelou que a luz comportava-se como raios, e esses se deslocavam em linha reta. Uma vez refletidos por um objeto, os raios que convergissem para um pequeno orifício na parede de um quarto sem nenhuma outra entrada de luz, formariam sobre a parede oposta, uma imagem do mesmo objeto. Esse espectro era uma representação do objeto na sua forma e com todos os detalhes, aparecendo, no entanto, de cabeça para baixo. Buscando conhecer melhor o fenômeno, o filósofo árabe Ibn Al-Haitham (956-1038), também conhecido por Alhazen, registrou que a imagem formada em uma câmara escura tem melhor definição quanto menor o orifício através do qual passam os raios luminosos. Este fenômeno foi confirmado por Roger Bacon, no Século XIII, e por Reinerius Gemma-Frisius, no Século XVI.

Durante a Renascença, o esforço para controlar esse fato resultou em um dispositivo conhecido por *camera obscura*. Essa era uma grande caixa, com um pequeno orifício em uma de suas faces, dentro da qual o artista podia executar o esboço de uma paisagem, de um prédio ou mesmo de uma pessoa. Para tanto bastava posicionar a caixa diante do motivo iluminado para que sua imagem surgisse dentro da câmara e o artista pudesse fazer o seu trabalho. Sabe-se que Leonardo da Vinci (1452-1519) empenhou-se na construção desse dispositivo. Referências no livro de Giovanni Battista della Porta (1538-1615), *Magiae naturalis*, publicado em 1558, indicam que esse artifício era conhecido por cientistas e artistas do Século XVI.

³ JEHOVAH, F. *Fundamentos do jornalismo fotográfico*. São Paulo, Iris, 1965, p. 11.

A *camera obscura* vinha ao encontro do ideal renascentista de representação do espaço em perspectiva, isto é, a arte de representar os objetos sobre um plano, tais como se apresentam à vista. A "perspectiva renascentista", com seu ponto de vista único, tinha como proposta organizar a representação do espaço segundo um sistema centralizado. Foi a resposta em termos figurativos dos ideais humanísticos da época: "o homem como centro do universo, artífice do seu próprio destino, organizador da própria realidade."⁴

No Século XVII, a *camera obscura* "emerge como um instrumento necessário para a realização do novo conceito de representação na pintura, na qual o artista deveria retratar os objetos e as paisagens tendo como referência o olhar frontal, na altura dos olhos de uma pessoa em pé e que representasse um único instante definido no tempo".⁵ Atendia, também, ao ideal de representação fiel da realidade, permitindo ao homem moderno conhecer as coisas do mundo, em seus detalhes precisos, deixando de lado a representação de um mundo imaginário, para representar o mundo para a imaginação.

No Século XVIII, a Química, abandonando o aspecto mágico das transmutações alquímicas, ajudou a identificar as substâncias que possuíam a qualidade de reagir sob a ação da luz. No ano de 1725, Johann Heinrich Schulze, Professor de Medicina da Universidade de Altdorf, descobriu que nitrato de prata escurecia quando exposto ao sol e que essa mudança se devia à luz e não ao calor. Em 1777, o químico suíço Carl Wilhelm Scheele publicou os resultados de sua pesquisa sobre a sensibilidade do cloreto de prata à luz, determinando que o material enegrecido, resultante da reação, era constituído por partículas de prata metálica.⁶

⁴ ARCARI, Antonio. *A fotografia, as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p.63

⁵ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 192.

⁶ ROSENBLUM, Naomi. *Ibidem*, p. 193.

Vimos, até aqui, como as práticas e as pesquisas no sentido de explicar as manifestações físicas e químicas da natureza formaram a base para o surgimento da fotografia. As observações e as pesquisas empreendidas para explicar e controlar a luz e as substâncias, sistematizada pela Física e pela Química moderna, representam, grosso modo, o caminho para emancipação do homem como artífice de seu destino através da razão.

Iniciaram-se, a partir de então, os esforços para a captura das imagens fugidias da *camera obscura*, que deram à fotografia de hoje em dia. No entanto, para que tal dispositivo se realizasse plenamente, duas outras barreiras precisaram ser transpostas. A primeira, descobrir como fixar a imagem formada, pois essa era instável devido à permanência dos haletos de prata nas regiões onde a luz não houvesse atingido. Quer dizer, quando a imagem formada em uma *camera obscura* era exposta à luz ambiente, os sais de prata remanescentes começavam sua reação. As reações iniciadas naquelas regiões que se apresentavam claras, que, em contraste com as regiões escuras, permitiam distinguir uma figura, começavam a enegrecer, tornando, com o passar do tempo, toda a superfície escurecida, o que fazia desaparecer, por conseguinte, a imagem anteriormente percebida. Por último, restava superar um outro problema, não tão determinante mas que tornava o dispositivo bastante limitado. O tempo exigido para que um objeto exposto à *camera obscura* tivesse sua imagem registrada era demasiado longo, limitando sua utilização a objetos sem vida.

Dentre os que se dedicaram a descobrir um meio de reprodução mecânica da realidade e que pesquisaram uma forma de superar suas dificuldades, destacamos os nomes de Antoine Hercules Romuald Florence (1804-1879), Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851) e Willian Henry Fox Talbot (1800-1877).

Hércules Florence, nascido na França e radicado no Brasil desde 1824, foi pintor, desenhista, estudioso da natureza, inventor e impressor gráfico. Participou

da expedição científica organizada pelo Barão Langsdorff (1826-1829) como segundo desenhista. Como primeiro desenhista foi designado o francês Aimé-Adrien Tonay (1803-1828), que assumiu o posto em substituição ao pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858). A função dos artistas era registrar, com lápis, pincel e papel, a fauna e flora, a geografia e sua diversidade paisagística e, também, as populações nativas dos territórios percorridos.

Além dos desenhos e aquarelas realizadas, Florence observou e registrou os sons produzidos pelos animais. Em 1829, lançou-se ao projeto de publicar os resultados de suas observações, deparando, no entanto, com a carência de gráficas impressoras em São Paulo. Diante desse fato, sentiu-se estimulado a inventar seu próprio meio de reprodução gráfica. De sua pesquisa, resultou a descoberta, em 1833, de um processo que registrava a imagem formada em uma *camera obscura* sobre papel embebido em nitrato de prata. A tal processo intitulou de *Photographie*.⁷

Apesar das várias comunicações de Florence sobre sua descoberta no Brasil, o berço reconhecido da fotografia é a Europa de 1839. Seus fundadores foram: Daguerre associado à Niépce, na França, que desenvolveu o processo de chapa única conhecido por *daguerreótipo*, e Talbot, na Inglaterra, que desenvolveu o processo negativo/positivo conhecido como *calótipo*.

Após as Guerras Napoleônicas (1804-1814), Niépce, retornando à sua cidade natal, Chalon-sur-Saone, investe em várias pesquisas, entre as quais um método para a reprodução de imagens com a luz. Em 1816, obtém seu primeiro resultado, capturando uma imagem formada em uma *camera obscura*. Nessa primeira tentativa usou papel sensibilizado com cloreto de prata, mas a imagem registrada aparecia com seus tons invertidos, isto é, em "negativo". O que era iluminado pelo sol aparecia enegrecido pelo depósito de prata metálica, e o que

⁷ Passim, KOSSOY, Boris. *Hercules Florence*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

era sombra, pela ausência de luz, aparecia claro, na cor do suporte utilizado. Niépce ao buscar uma imagem "positiva", onde os elementos tonais da imagem correspondessem aos valores de claro e escuro da realidade iluminada, abandonou os sais de prata. No ano de 1827, alcançou um resultado "positivo", reproduzindo a vista da janela de seu quarto sobre uma placa de zinco revestida com betume. Nessa primeira experiência, Niépce precisou de oito horas para registrar a imagem formada em sua câmara.

O longo tempo exigido para se gravar uma imagem dentro da *camera obscura* levou Niépce a procurar meios que permitissem aumentar a intensidade luminosa da imagem sem que a sua definição sofresse prejuízo. Como já havia sido constatado por Alhazen, quanto maior o orifício por onde passam os raios refletidos do objeto, menor a definição da imagem formada. Niépce procurou, então, Vincent Chevalier, fabricante de lentes em Paris. Chevalier sugeriu o uso de uma lente biconvexa adaptada ao orifício da *camera obscura*. Essa lente é conhecida por fazer convergir os raios de luz para um ponto, permitindo que o orifício se transforme em uma pequena janela, intensificando a imagem dentro da câmara, sem prejuízo da definição da figura ali formada. Com o aumento da luminosidade, diminuiu-se de forma proporcional o tempo necessário para a exposição de um objeto ao dispositivo fotográfico.

Por intermédio de Chevalier, Niépce conheceu Daguerre, empresário e artista ligado às "luzes". Daguerre era proprietário de uma casa de espetáculos chamada Diorama e era reconhecido, também, por sua arte em pintar cenários. Em sua casa de espetáculos ele oferecia um programa onde eram exibidos grandes painéis de tecido pintados com cenas bucólicas e sobre os quais se fazia incidir luz. Os cenários representavam paisagens de florestas, campos e jardins, e um jogo de luz que, dirigido sobre essas imagens, levava o espectador para dentro de uma atmosfera cheia de beleza e mistério. O objetivo do espetáculo era fazer o público viver diferentes momentos da natureza: o por do sol, a luz do luar

ou o relampejar de uma tempestade.⁸ Daguerre, que tinha na luz uma substância a ser trabalhada, também procurava um meio de capturar a imagem da *camera obscura*. Com a intenção de se somarem esforços em um projeto que era comum a ele e a Niépce, Daguerre propõe, em 1829, uma sociedade para o desenvolvimento do dispositivo criado por Niépce.

Niépce morreu em 1833 sem ter visto a conclusão de seu projeto. Daguerre, no entanto, não se rendeu ao revés e deu prosseguimento à pesquisa. Abandonou o zinco e o betume como matéria-prima e voltou a pesquisar a prata como substância fotossensível. Em 1835, descobriu que podia aumentar a sensibilidade da placa de prata usando o iodo. Esse, na forma de vapor, ao entrar em contato com a superfície da placa, provoca uma reação com os átomos de prata formando o iodeto de prata, que é mais sensível à luz. Com a placa sensibilizada ele obteve uma imagem com grande riqueza de detalhes e uma reprodução dos tons dos objetos equivalente ao que percebemos com o olho humano. No entanto, a imagem obtida era instável e o seu tempo de exposição era, ainda, muito longo, inviabilizando sua utilização prática.

Em 1835, Daguerre deu um passo decisivo na redução do tempo necessário de exposição do objeto à câmera. Descobriu que podia fazer acelerar o aparecimento da imagem usando o mercúrio como agente revelador. Descobriu, também, que a imagem, antes de se fazer visível de forma natural, passa por um estágio de latência, incorporando-se à estrutura atômica da prata sensibilizada, invisível ao olho humano. O mercúrio, também na forma de vapor, ao entrar em

⁸ Walter Benjamin descreve o trabalho de Daguerre e dos "panoramas" como momento emancipador da pintura em relação à arte: "(...) Era incansável o empenho de, mediante artifícios técnicos, fazer dos panoramas pontos de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir a alternância das horas do dia na paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas. (...) À medida que os panoramas procuram reproduzir na natureza representada alterações enganosamente similares, eles prenunciam, para além da fotografia, o cinema mudo e o cinema sonoro. (...) Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tanta vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. (...)". ("Paris, capital do Século XIX", in: *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1991, p. 33-4)

contato com o iodeto de prata alterado pela luz, tem o poder de revelar a imagem latente. Com essa última descoberta, Daguerre conseguiu reduzir radicalmente o tempo de exposição, restava-lhe ainda, encontrar uma forma de estabilizar a imagem.

Daguerre resolveu o problema da estabilidade da imagem, banhando a placa de prata, exposta e revelada, em uma solução de cloreto de sódio, o sal de cozinha. O banho em água salgada tem como finalidade deixar o iodeto de prata solúvel em água, permitindo que seus resíduos sejam retirados do suporte quando lavados. Retirados os elementos sensíveis à luz, a imagem fica estabilizada, ou melhor, fixada. Em 1839, Daguerre passou a usar o hipossulfito de sódio, hoje chamado de tiosulfato de sódio, em substituição ao cloreto de sódio. Essa substância química, com maior poder de solubilização dos haletos de prata, havia sido identificada pelo químico inglês, John Herschel, desde 1819.

O *daguerreótipo*, nome dado ao dispositivo desenvolvido por Daguerre, tornou-se público em uma sessão da Academia de Ciências e Artes, em Paris, a 19 de agosto de 1839. Diante de uma platéia repleta de populares e, também, com a presença de intelectuais e cientistas europeus, o *daguerreótipo* foi apresentado pelo então astrônomo e deputado do povo, François Arago, que não poupou palavras para descrever e elogiar o novo invento. Arago profetizou que essa nova descoberta faria pela ciência mais do que se poderia nomear naquele momento, e defendeu, com sucesso, que o Estado francês adquirisse os direitos de propriedade da nova técnica, e que essa fosse colocada sob domínio público.

O que se viu em seguida foi o surgimento de uma indústria especializada em aparatos óticos e o aumento do consumo das substâncias químicas envolvidas no processamento da imagem. O *daguerreótipo* tornou-se uma mania e se alastrou rapidamente pelo continente europeu e americano. Ao atravessar o Oceano Atlântico, a nova técnica vai encontrar no continente americano um campo privilegiado para o seu desenvolvimento. Nos Estados Unidos da América

do Norte o invento de Daguerre foi o instrumento de fixação da paisagem concreta e das conquistas da nova nação, mas foi, principalmente, o instrumento que permitiu a construção simbólica de sua identidade enquanto sociedade rural que se transformava em uma potência industrial. Os ateliês e os artistas especializados nos retratos em miniaturas foram os primeiros a adotar a nova técnica e difundi-la.

Simultaneamente à descoberta de Daguerre, Talbot, pesquisador e matemático inglês, divulga seu invento, o *calótipo*.⁹ Desde 1833, Talbot, fazia experiências com os haletos de prata. Talbot usava nitrato de prata para sensibilizar papel e obter imagens com a luz. Sua técnica consiste em criar uma imagem "negativa" do objeto e, onde seus contemporâneos franceses viram um problema, esse viu a possibilidade de obter uma imagem matriz que permitisse reproduzir várias cópias "positivas". O negativo é a imagem de um objeto com seus valores tonais invertidos. Em outras palavras, as partes do objeto que refletem maior quantidade de luz, mais claras, por conseguinte, aparecem escuras, consequência do acúmulo de prata metálica produzida pela reação com a luz. Por outro lado, as partes sombreadas desse mesmo objeto são representadas pelas área claras, onde não há reação da luz com os sais de prata. O positivo é obtido pelo mesmo método que produz o negativo. A imagem matriz torna-se o referente para as cópias subseqüentes, bastando que o negativo seja sobreposto a outro papel sensibilizado por nitrato de prata, face com face, e o conjunto exposto à luz. A luz que atravessa o negativo em suas partes claras deixa sua marca sobre o novo papel e, onde o negativo apresenta depósitos de prata metálica, a luz tem seu caminho barrado e impedida de atingir a superfície do papel sensibilizado.

⁹ De *kalos* que em grego significa "belo". Talbot queria construir um dispositivo que reproduzisse, com perfeição, toda a beleza da natureza.

Talbot teve que enfrentar os mesmos obstáculos que seus contemporâneos do continente europeu quanto aos problemas com o tempo de exposição, excessivamente longo, assim como com a instabilidade da imagem pela permanência do nitrato de prata no papel. Da mesma forma que Daguerre, Talbot usou uma solução de cloreto de sódio para estabilizar a imagem. Posteriormente, da mesma forma que Daguerre, Talbot também passou a usar o hipossulfito de sódio como agente fixador. Desde 1837, Talbot domina todas as fases para a produção da imagem com a luz, batizando sua descoberta de *calótipo*. Só a divulga, no entanto, em fevereiro de 1839, patentiando sua descoberta, forçado pela divulgação do invento de Daguerre na França.

O daguerreótipo e o calótipo, embora fossem sistemas de captura do mesmo fenômeno que ocorre em uma *camera obscura*, distinguiam-se radicalmente um do outro do ponto de vista material e conceitual. O daguerreótipo produzia uma única imagem sobre uma placa de prata polida e era tratado como uma jóia. O calótipo produzia uma imagem matriz a partir da qual se faziam várias cópias sobre papel. O daguerreótipo estava associado, geralmente, à representação do indivíduo, ao personagem destacado da sociedade, e o calótipo, por sua vez, permitia que uma imagem fosse disseminada coletivamente, contribuindo para a construção da imagem de uma sociedade.

A fotografia e sua função como documento social

Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, em 1839, a sociedade ocidental industrializada estava pronta para a fotografia; exigia uma forma de representação figurativa coerente com seu pensamento racional e positivista. Segundo a historiadora Naomi Rosenblum, "a fotografia foi a resposta à ambição

dessa sociedade por um meio mais acurado de representação visual da realidade, uma necessidade que teve sua origem na Renascença."¹⁰

Poderíamos ir mais longe e dizer que, além de sua origem no mundo moderno, a "fotografia", como dispositivo cognitivo do homem ocidental, já existe de forma fundante, ou arquetípica, em nossa "visão de mundo"¹¹, desde a antiguidade. Segundo o helenista e filósofo Eudoro de Sousa, uma co-naturalidade da luz e do conhecimento em nossa sociedade é uma característica herdada da cultura dos povos indo-europeus. Como ressalta o eminente helenista, encontramos, já na Grécia dos primeiros filósofos, "uma cultura que toda ela se expressou em palavras tais que, quando diziam *ver*, significavam *conhecer*, e quando diziam *conhecer*, significavam *ver*."¹² A "fotografia" é a substancialização, no mundo contemporâneo, da base conceitual que associa o ver ao conhecer.¹³ A "fotografia" a forma de conhecer ou gravar (*graphía*) as coisas, a realidade, pela luz (*phôs/photós*).

O impacto da fotografia sobre a sociedade ocidental foi enorme, pois, inserida no contexto da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, ela vinha ao encontro da filosofia positivista que dominou o pensamento no século XIX. Da mesma forma que a máquina a vapor, a fotografia fez surgir todo um ramo industrial, que se desenvolveu suprindo a demanda cada vez maior por dispositivos óticos e substâncias químicas e, depois, equipamentos e filmes. Semelhante ao que vemos hoje no campo das novas tecnologias para comunicação visual, com o vídeo e com informática, toda uma indústria

¹⁰ *Op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Weltanschauung*

¹² SOUSA, Eudoro de. "O mito de psique e a simbólica da Luz" in: *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Duas Cidades, 1973, p. 231.

¹³ Na seqüência do conceito dialético de *Aufhebung* (superação/absorção), a fotografia será a transubstancialização de novas formas do *ver/conhecer*, como o cinema, o vídeo e a imagem digital. Novas formas essas, como nos lembra Heidegger, em que a "natureza" (*phýsis*) faz reluzir ou iluminar (*phôs/photós*) a realidade. Isso veremos mais adiante.

prosperou colocando à disposição do público dispositivos completos e que permitiam ao cidadão obter suas imagens com resultados satisfatórios. A fotografia virou moda!

Esse mercado impulsionou o surgimento de uma nova profissão, a de fotógrafo, que competia diretamente com os ateliês de pintura e seus artistas. Estes tentam resistir ao novo invento questionando suas qualidades estéticas e sua força de expressão do espírito, mas acabaram por se render, principalmente aqueles que viviam do retrato em miniatura, forçados pela crescente demanda do retrato fotográfico e seu baixo custo de produção. Mesmo assim, ou por isso mesmo, a fotografia foi rejeitada como arte, sendo condenada como forma mecânica de representação da realidade, sem espírito, sem possibilidade criadora.

Enquanto a discussão acontecia, "sem que se chegasse a qualquer resultado", a fotografia prosperava em duas frentes sobre a pintura. A primeira, profetizada por François Arago em sua apresentação do invento na Academia de Arte e Ciência, foi no serviço de documentação científica. A fotografia, o daguerreótipo primeiro e depois seus sucessores, foi, e ainda é, um meio que reproduz com vantagem o macro e o micro universo, as coisas da Terra e as de fora dela. Foi assim que a fotografia se incorporou às expedições exploratórias com a função de trazer fixas as imagens de novas espécies animais e vegetais, o *corpus* das escritas antigas expostas nas paredes dos monumentos e as diferentes paisagens do velho e do novo mundo. Foi, também, e de forma bastante questionável, a responsável por fixar a diferença entre os povos e suas culturas. Como instrumento de registro de imagens efêmeras, tornou presentes as imagens de estruturas celulares e dos corpos celestes, dos fenômenos raros e o exótico das terras distantes, permitindo que instituições de pesquisa e museus ampliassem seu acervo material para estudo e pesquisa.

A segunda frente em que a fotografia se desenvolveu, foi no campo da representação dos sujeitos sociais. Esses encontraram na nova técnica uma forma

adequada, relativamente barata e rápida, para obtenção de suas figuras. O século XIX se caracteriza, entre outras coisas, pela consolidação de uma nova classe social, empreendedora, prática, e cuja organização do tempo exige eficiência e racionalização. Uma classe que tem consciência de si mesma e que deseja ser representada de forma coerente com seu pensamento. Ela é a burguesia industrial e comercial, os profissionais liberais, que, representantes a da razão prática, encontram no novo invento a forma de ter sua imagem representada em seus detalhes específicos, de ter sua identidade preservada, sem que lhes tomem o tempo de seus negócios. A fotografia, na forma do retrato, da imagem do indivíduo, do *portrait*, atendia a esses anseios, e por isso, foi a forma de representação social por excelência.

Gisèle Freund, em sua dissertação sobre a função social da fotografia, defende a idéia de que o retrato fotográfico simbolizou "o acesso de amplas camadas da sociedade à uma maior participação política e social".¹⁴ Freund afirma que o retrato fotográfico "significou para esta uma maneira de expressar seu culto pela individualidade."¹⁵ Como exemplo, Freund nos faz ver que o florescimento do *daguerreótipo* nos Estados Unidos da América do Norte, entre 1840 e 1860, coincide com a sua transformação de sociedade agrícola em sociedade industrial, concluindo que "na sociedade americana, esse novo meio de auto-representação correspondia perfeitamente ao afã dos pioneiros, orgulhosos de seus êxitos".¹⁶

Concordando com Walter Benjamin¹⁷, Freund nos relata que os críticos e pintores, que viviam da cultura do retrato, "atacavam a fotografia como instrumento de um ofício 'sem alma nem intenção' e que nada teria que ver com

¹⁴ FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p.13.

¹⁵ *Idem*, p.14.

¹⁶ *Idem*, p.31.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" in: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume 1*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

arte". No entanto, continua Freund, estes mesmos artistas "foram os mesmos que, ao verem por terra sua oposição, por necessidades de ordem econômica, submeteram-se à nova profissão, utilizando-a paulatinamente como meio de expressão".¹⁸ Em consequência disso, defende a autora, "o dispositivo fotográfico democratizou o retrato de maneira definitiva", pois, diante da câmara fotográfica, "artistas, sábios, estadistas, funcionários e empregados são todos iguais." E conclui, "o desejo de igualdade e o desejo de representação das diversas camadas da burguesia se viram satisfeitos ao mesmo tempo".¹⁹

Walter Benjamin nos faz uma leitura dos primórdios da fotografia, quando a prática do retrato deixa transparecer toda a sua essência, e sugere na ascensão e queda dessa atividade, "uma relação subterrânea com a crise que hoje abala a indústria capitalista."²⁰ Para ele, os primeiros momentos da fotografia constituíram uma época em que o fotografado vivia "não ao sabor do instante, mas dentro dele".²¹ Uma comunhão entre retratista e retratado mediados pela *camera obscura*. Viu, nos retratos desta época, nos primeiros decênios do invento, "um valor mágico", que se sobrepunha à fria técnica, uma aura que surgia no *mezzo-tinto* da "luz que se esforça laboriosamente para sair das sombras". Para Benjamin, essas antigas fotografias possuem uma "pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem", uma realidade "em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás". Benjamin conclui que "a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço

¹⁸ FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p.35.

¹⁹ *Idem*, p.58.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p.92.

²¹ *Idem*, p.96.

trabalhado conscientemente pelo homem, por um espaço que ele percorre inconscientemente".²²

A fotografia se impõe definitivamente como meio de comunicação social quando se introduz na imprensa. O potencial de reprodutibilidade da imagem fotografada tinha sido revelado por Talbot com seu processo negativo/positivo, o *calótipo*. Superadas suas limitações frente ao *daguerreótipo*, o *calótipo* se consolidou em um mercado que se voltava para o desenvolvimento da cultura de massa. A idéia de produzir uma imagem matriz em negativo permitia que, pelo mesmo processo, se obtivessem quantas cópias fossem necessárias. Isso proporcionou aos editores a possibilidade de incluir reproduções fotográficas nos livros, do mesmo modo que era feito com as ilustrações produzidas pelas técnicas de gravuras em pedra, metal ou madeira. O desenvolvimento tecnológico na indústria gráfica fez repetir o mesmo fenômeno ocorrido entre os pintores. O procedimento fotográfico gradualmente substituiu as outras técnicas de ilustração e reprodução, fazendo da fotografia impressa o meio de comunicação visual que dominou o imaginário social do apogeu à crise da sociedade moderna.

O fotojornalismo

No século XIX a imprensa era um indústria próspera e responsável pela difusão das idéias e, conseqüentemente, pela transformação do pensamento que instituía a realidade social.²³ A partir da prensa com tipos móveis, inventada por Gutenberg em meados do século XV, toda uma tecnologia foi desenvolvida no sentido de difundir o conhecimento por intermédio das palavras e das imagens. Inicialmente as imagens eram reproduzidas pela da gravura, a xilogravura, em

²² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p.94.

²³ Nesse sentido, ver os livros de Robert Darnton: *Boemia literária e revolução* e *Edição e sedição*, ambos publicados em São Paulo pela Companhia das Letras, em 1987 e 1992, respectivamente.

que um gravador deixava registrada sua habilidade e inspiração sobre a superfície da madeira. Com o desenvolvimento das técnicas de impressão, outros materiais foram utilizados: a pedra, dando origem à litogravura, e o metal, zinco e cobre, dando origem à gravura em metal.

Desde 1850²⁴, a fotografia já era utilizada como modelo para xilo e litogravuras. Estas eram reproduzidas nos jornais e magazines para um público cada vez mais exigente em relação à informação que consumia. Foi em 1890, no entanto, que a imagem fotográfica apareceu impressa sem a intermediação de um entalhador ou litógrafo, permitindo ao leitor ver uma imagem "fiel" a seu original. Essa nova forma de comunicação visual foi possibilitada pelo desenvolvimento do processo gráfico de impressão denominada rotogravura²⁵. Essa tecnologia possibilitou a reprodução da qualidade fotográfica, a capacidade de registrar a diversidade tonal entre o preto das sombras e o branco das luzes refletidas pelas coisas. Diversidade tonal que fazia da fotografia uma forma única de representação, cuja qualidade fazia reconhecer nessa imagem o objeto em si.

Já na virada para o século XX, a imprensa, unindo o princípio da *liberdade de expressão* ao da *livre iniciativa*, assumiu uma posição de empresa autônoma, desligada da subordinação passiva e doutrinária dos agrupamentos partidários, dando ênfase às notícias relacionadas com processos judiciais e criminais, indo ao encontro dos interesses individuais, explorando fundo as paixões humanas, trabalhando os conflitos da sociedade capitalista²⁶. Como

²⁴ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 461.

²⁵ Em 1890, foi inventada a rotogravura, baseada no processo de impressão funda, também chamada de calcografia, onde a imagem é gravada num cilindro de cobre, para a impressão rotativa. (RIBEIRO, Milton. *Planejamento gráfico visual*. Brasília. Linha Gráfica e Editora, 1983, p. 108-9) A rotogravura foi decisiva para o desenvolvimento do fotojornalismo, permitindo a impressão direta de fotografias (meios-tons), dispensando a reprodução da imagem pela xilogravura, que em 1891 empregava mais de 1.000 artistas para reproduzir mais de 10.000 desenhos por semana. (LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. *Photojournalism*. New York, Time-Life, 1971, p. 15-6)

²⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 4.

empresas privadas, os vários jornais competiam entre si, aprimorando-se na forma e no conteúdo, com isso buscou oferecer ao público leitor um produto moderno e rico de informação. Neste sentido, a fotografia impressa era oferecida como uma informação quente da vida que anima os fatos, um testemunho ocular, que servia como índice de progresso, de modernidade.

A presença da fotografia nas páginas dos jornais e revistas foi responsável por um fenômeno de grande valor social, a construção de uma imagem coletiva do mundo. O homem, até aquele momento, só visualizava os acontecimentos que ocorriam a sua volta, em sua rua, em sua cidade. Para construir uma imagem dos acontecimentos distantes no tempo e no espaço, narrados por exploradores, soldados, comerciantes e escritores, as pessoas recorriam à imaginação na recomposição dos fatos do cotidiano. A fotografia impressa abre uma janela para o mundo: os personagens públicos e os fatos contemporâneos podem ser vistos com toda a precisão da imagem fotográfica²⁷. Jornais, agências de notícias e fotógrafos autônomos passam a produzir imagens dos mais diversos acontecimentos de interesse público para as mais diversas publicações, alcançando um público cada vez maior e mais ávido por novas informações. As matérias de maior destaque eram sobre guerras, conflitos coloniais, escândalos e crimes, dando origem a uma imprensa *sensacionalista*, na qual a fotografia era o elemento comprobatório das notícias.

Por ocasião da Primeira Guerra Mundial, a técnica de reprodução da imagem fotográfica estava mais aprimorada e os jornais ilustrados tornaram-se grandes produtores e consumidores da informação visual. As fotos publicadas se caracterizavam por serem posadas, devido ao equipamento pesado e filmes pouco sensíveis. Fazia sucesso as "fotomontagens" e, para contar uma história, os editores publicavam várias imagens de um mesmo acontecimento, tomadas de

²⁷ FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p. 96.

ângulos e em tempos diferentes. Com essa prática, inspirada nas histórias em quadrinhos e influenciada pelo cinema, define-se um novo gênero do fotojornalismo, o *ensaio fotográfico*²⁸. Para a instituição dessa nova forma de contar histórias, não podemos deixar de reconhecer a influência dos movimentos de vanguarda nas artes plásticas: Suprematismo, Construtivismo, Dada e Surrealismo, assim como a dos estudantes e professores da Bauhaus, que exploraram as possibilidades da expressão gráfica que a fotografia podia proporcionar, utilizando-a na pesquisa e na divulgação de suas relações estéticas e humanas²⁹. Com este novo gênero, a fotografia de imprensa ganha autonomia como linguagem, como construção simbólica, denunciando e exaltando a sociedade moderna, persuadindo e informando a nova sociedade de massas.

Os anos compreendidos entre 1930 e 1950 podem ser considerados como o período mais significativo para a fotografia de imprensa, graças à forma como os fotógrafos encararam os desvios do seu tempo. Foi uma época de grandes acontecimentos, que tem como marcos iniciais a depressão econômica do mundo industrializado e as disputas político-ideológicas que mobilizavam as sociedades. A Segunda Guerra Mundial foi a conseqüência trágica, e a vigência de uma guerra fria que ameaçava o mundo com suas bombas atômicas deu o tom dramático desse período. Não houve momento, nesses anos, em que um fotógrafo não se fizesse presente; fosse documentando um fato que denunciasse arbitrariedades e violação dos direitos humanos, fosse participando ativamente das estratégias de comunicação para mobilização das massas.

²⁸ A seção dominical de rotogravuras do "The New York Times" devotou muito de seu espaço para a cobertura da I Guerra Mundial (LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. *Photojournalism*. New York, Time-Life, 1971, p. 16), assim como o "The Illustrated London News". (*Idem*, p. 56) Em 1919, aparece em Nova York um novo tablóide, o "Illustrated Daily News" (depois conhecido como "Daily News"), publicando histórias ilustradas. Já nos anos 20, surge o "Evening Graphic", repleto de matérias sobre crimes e sexo, contribuindo para o desenvolvimento da reportagem fotográfica com suas "composograph" (composição gráfica de várias fotografias). (*Idem*, p. 17)

²⁹ JANSON, H. W. *A história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 777.

O moderno fotojornalismo, como prática de fazer ver as coisas do mundo à sociedade, tem como berço a Alemanha dos anos 20. Erich Salomon, filho de banqueiro falido pela depressão econômica, destacou-se como fotógrafo de sua época ao inaugurar um estilo de cobertura, na qual expôs as personalidades por trás de suas máscaras sociais³⁰. Ficou particularmente conhecido pelas coberturas das reuniões da Liga da Nações, em Genebra, Suíça, onde se tentava administrar uma nova divisão do mundo resultante da Primeira Guerra Mundial. Salomon trabalhava com uma câmara de pequeno formato e filmes que dispensavam o uso do *flash*, permitindo-lhe fotografar em ambientes de pouca luminosidade sem ser notado pelas pessoas. Apesar de esse dispositivo gerar uma imagem com pouca nitidez, um pouco fora de foco e um pouco tremida, a fotografia era largamente compensada pela expressividade do momento retratado. Sensível à sua circunstância histórica e guiado por um instinto jornalístico, Salomon se valia de sua formação erudita e modos burgueses para penetrar nos ambientes de forma discreta e, na intimidade dos encontros, flagrar os líderes mundiais em seus momentos de descontração.

Outra contribuição significativa para a consolidação do fotojornalismo foi o trabalho de Stefan Lorant, no início dos anos 30, como primeiro diretor da revista alemã *Münchener Illustrierte Presse*. Ele privilegiou fotos não montadas e foi pioneiro na adoção do ensaio fotográfico com temas que se referiam a eventos do cotidiano. Explorava racionalmente o potencial das artes gráficas, fazendo uso de uma diagramação ousada e criativa na composição de texto e imagem fotográfica sobre o plano da página. Seu trabalho repercutiu em todo o mundo editorial, influenciando editores franceses, ingleses e americanos, que passaram a publicar revistas ilustradas³¹ do mesmo gênero.

³⁰ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 465.

³¹ Segundo FREUND, "a revista ilustrada chega a ser um símbolo da pensamento liberal da época". (*Loc. cit.*, p. 107)

Entre os franceses citamos o aparecimento da revista *Vu*, editada por Lucien Vogel. A revista foi "concebida dentro de uma nova mentalidade e realizada com novos recursos, *Vu* apostou em um novo caminho: a reportagem fotográfica com informações mundial (...) De qualquer ponto onde tivessem acontecido eventos notáveis, chegavam à *Vu* fotos, resenhas e artigos. *Vu*, dessa maneira, colocava seu público em contato com o mundo inteiro (...) e deixava ao alcance dos olhos a vida universal (...) páginas repletas de fotografias, que traduziam pela imagem os acontecimentos franceses e estrangeiros (...)".³²

Com a ascensão dos nazistas ao governo da Alemanha, em 1934, Stefan Lorant vê-se obrigado a se refugiar na Inglaterra, passando a trabalhar para a *Weekly Illustrated* de Londres³³. A perseguição aos intelectuais na Alemanha, entre eles vários fotógrafos, fez com que esses emigrassem, levando toda uma experiência de grande proveito para o desenvolvimento de novos projetos editoriais nos países que os acolheram. A indústria editorial dos Estados Unidos, rendida pelo sucesso do jornalismo ilustrado da Europa, absorve um grande número desses profissionais e colocando em ação todo o potencial adquirido. Destaca-se, entre as várias publicações da época, a revista *Life*.

Lançada em 1936, *Life* dominou o mercado norte-americano e teve grande repercussão em todo o mundo industrializado. A revista tinha sua força de comunicação nas reportagens fotográficas, cujo projeto, explicitado em seu manifesto de lançamento, era o de fazer ver a vida, ver o mundo, instruir e maravilhar seus leitores³⁴. Suas matérias, reportagens, pautadas pelos conflitos

³² FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p. 114.

³³ LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. *Photojournalism*. New York, Time-Life, 1971, p. 59-60.

³⁴ O manifesto em sua íntegra dizia que: "ver a vida; ver o mundo; testemunhar grandes eventos; ver as faces dos necessitados e as expressões dos orgulhosos; ver coisas estranhas - máquinas, armas, multidões, florestas desconhecidas e o lado oculto da lua; ver o trabalho humano - sua arte, construções e descobertas; ver coisas a milhares de milhas distantes, coisas escondidas detrás dos muros e dentro de compartimentos, ameaças perigosas; o amor entre o homem e a mulher e muitas crianças; ver e ter prazer em ver; ver e ficar maravilhado; ver e ficar instruído. (*Idem* p. 62).

coloniais ao longo de toda a Segunda Guerra Mundial, levavam seus repórteres à África, Ásia, Europa e às mais remotas ilhas do Pacífico. O sucesso da *Life* fez surgirem novas publicações, que adotaram seu padrão de reportagem fotográfica, incrementando novos valores, criando condições para o surgimento de um novo estilo, aprofundando a cobertura dos fatos a partir dos detalhes expressivos dos seres e das coisas³⁵. Esse novo estilo, possibilitado pelo desenvolvimento de equipamentos mais leves, com lentes mais claras e filmes mais sensíveis, incorporava a representação do movimento e captava expressões fugidias.

No período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, um número crescente de publicações ampliou mais ainda a demanda por reportagens fotográficas, e estas foram feitas, em grande parte, por fotógrafos reunidos em agências, tendo como modelo a *Magnum*, fundada, em 1947, por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Chim (David Seymour) e George Rodger, veteranos da Segunda Guerra e da prática do fotojornalismo independente³⁶, voltados para a resistência política e para a defesa dos valores humanistas. Para os fotógrafos da *Magnum* "a fotografia não era somente uma maneira de ganhar dinheiro". "Queriam expressar, através da imagem, seus próprios sentimentos e suas idéias sobre os problemas de sua época".³⁷

A preocupação com o destino da humanidade, ameaçada por um conflito generalizado entre duas ideologias, fez com que editores e fotógrafos concordassem com a máxima segundo a qual o mais importante na fotografia deveria ser o registro das relações humanas, com o objetivo de "explicar o homem para o homem, e o homem para si mesmo"³⁸. Nesse sentido, ao repórter fotográfico podia interessar o trabalho e a família do personagem que merecesse

³⁵ ROSENBLUM, Naomi. *Op. cit.*, p. 476.

³⁶ BERGALA, Alain. "Quando a Magnum encontra o cinema", in: *Magnum cinema*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994, p. 8.

³⁷ FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p. 142.

³⁸ ROSENBLUM, Naomi. *Idem*, p. 481.

a atenção por seu papel na sociedade, sua cultura ou sua maneira de ocupar o tempo livre; a sua relação com outros homens, ou a sua necessidade de isolamento.³⁹

O fotojornalismo no Brasil

A trilha aberta pela imprensa dos países industrializados foi seguida pelo fotojornalismo brasileiro. Das imagens rígidas, pousadas, produzidas por equipamentos lentos e pesados, passamos para a era das fotos ágeis e abundantes, produzidas a partir de equipamentos leves e filmes mais sensíveis. As revistas ilustradas e os jornais abriram espaços para a fotografia, valorizando os ensaios fotográficos e publicando as fotografias com destaque junto aos textos.

Embora não tenhamos, no Brasil, desenvolvido uma indústria fotográfica propriamente dita, como ocorreu na França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Japão, a fotografia encontrou entre nós um solo fértil para sua prática pessoal e uso social. Em nenhum momento ficamos defasados; sempre importamos equipamento e materiais dos mais modernos, e sempre caminhamos de perto com os conceitos estabelecidos nos países industrializados. Não faltaram pessoas com interesse no comércio dos equipamentos e produtos fotossensíveis, na sua prática como expressão estética e na sua utilização como elemento de comunicação social. Do século passado ao atual, a fotografia se fez presente no cotidiano brasileiro como "exuberante linguagem civilizatória", segundo Hardman⁴⁰, e como bem mostram os trabalhos de Ferrez, Turazzi e Vasquez⁴¹.

³⁹ ARCARI, Antonio. *A fotografia*. São Paulo, Martins Fontes, 1983, p. 176.

⁴⁰ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 71.

⁴¹ FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840 - 1900*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985; TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995; e VASQUES, Pedro *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.

Disseminada socialmente, a fotografia brasileira foi incorporada pelos meios de comunicação, tendo sido muito bem recebida nas revistas ilustradas, para logo em seguida ganhar as páginas dos jornais. Seguindo uma tendência da imprensa ocidental, a revista ilustrada abriu espaço para o nascimento do fotojornalismo brasileiro. Seu nascimento teve como marco inicial o lançamento da revista *O Cruzeiro*, em 10 de novembro de 1928.

O *Cruzeiro* foi o maior projeto editorial implementado por Assis Chateaubriand, Chatô como também era conhecido. A revista foi uma resposta ao impedimento de expansão de sua rede de jornais, base de seu poder político e econômico, para o sul do país. O projeto trouxe para o Brasil o que havia de mais avançado em termos técnicos e conceituais da imprensa moderna: impressão em quatro cores pelo processo de rotogravura e o uso de papel da melhor qualidade. Segundo seu projeto a revista deveria ser recheada de "fotografias, contaria com os melhores articulistas e escritores do Brasil e do exterior, e assinaria todos os serviços estrangeiros de artigos e fotografias."⁴² Sua tiragem inicial atingiu 50.000 mil exemplares e seu maior aliado teria sido, segundo Fernando Moraes, o então ministro da Fazenda, Getúlio Vargas, que via na revista "um bacamarte" para seus planos políticos futuros.

Nos seus primeiros anos de existência, a revista *O Cruzeiro* contou com uma gama de fotógrafos que ia daqueles que trabalhavam nos estúdios comerciais aos fotógrafos pictorialistas que se reuniam nos Fotos Clubes do Rio de Janeiro. Os primeiros eram representantes da fotografia enquanto técnica de representação da realidade, eram os fotógrafos de paisagem natural, das coisas da cidade e do retrato de família. Os pictorialistas tinham na fotografia uma forma

⁴² MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 177-9.

de expressão do espírito; tinham como preocupação comum "a tentativa de dar à fotografia o estatuto de arte."⁴³

Segundo Helouise Costa, que pesquisou os primeiros oito anos de publicação de *O Cruzeiro*, as imagens fotográficas mostravam "acontecimentos sociais, jogos de futebol, vistas de cidades, recantos desconhecidos do país, atrizes de cinema e misses". Observou que, na sua maioria, as fotografias publicadas apresentavam "uma péssima qualidade técnica", sendo exceção o trabalho dos fotógrafos pictorialistas. Essas fotografias, as dos pictorialistas, tinham um tratamento gráfico diferenciado e os nomes de seus autores eram creditados junto às fotografias.⁴⁴ Para suprir as revistas de imagens fotográficas, os editores recorriam, também, à concursos mensais, que estimularam o surgimento de novos fotógrafos, e a produção de fotografias que privilegiassem imagens de "interesse jornalístico" e que fossem "originais."⁴⁵

A revista ganhou a simpatia do público e tornou-se um sucesso. Como previra Getúlio Vargas, foi uma das armas utilizadas para a realização dos projetos políticos de seu proprietário e os do futuro presidente. Fernando Morais relata que, durante a campanha para presidente da República, em 1930, os diretores e editores das publicações comandadas por Chateaubriand "recebiam ordens para que toda a rede fosse colocada à disposição da campanha eleitoral aliancista." A revista *O Cruzeiro*, revela Morais, "inundava páginas e páginas com coberturas fotográficas de rigorosamente tudo o que fizesse a dobradinha Getúlio Vargas - João Pessoa: para cada página dedicada à dupla Júlio Prestes - Vital Soares, Getúlio e João Pessoa recebiam sete, oito páginas repletas de

⁴³ COSTA, Helouise. "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*" in: *Fotografia: usos e funções no Século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 262.

⁴⁴ *Idem*, p. 275.

⁴⁵ Helouise Costa define os conceitos de "interesse jornalístico" e "originalidade" como: maior liberdade de composição, ênfase no ser humano e na tentativa de captura do movimento para o primeiro conceito; e o registro de uma cena absolutamente incomum ao repertório pictorialista, isto é, ao repertório de temas consagrados nas artes plásticas. (*Idem*, p. 279)

fotografias."⁴⁶ A manipulação política da revista levava à manipulação da informação, que, no caso da fotografia se traduzia em fotomontagens e na contextualização de fotografias de forma a ridicularizar os inimigos e a valorizar os aliados. Não havia constrangimento, pois, nessa época, a guerra ideológica tomava de assalto os meios de comunicação, preparando as populações para o conflito da Segunda Guerra Mundial.

Getúlio acabou chegando ao poder, não como democrata, mas como ditador, o que levou Assis Chateaubriand para a oposição. O apoio do jornalista ao levante paulista na defesa da Constituição quase levou ao fim os Diários Associados. Com a derrota dos revoltosos, Chateaubriand voltou ao comando de suas publicações, tendo que investir em novos equipamentos e serviços para que seus jornais e revistas recuperassem o espaço perdido junto aos leitores e atraíssem anúncios. Entre os investimentos, em meados dos anos 30, destacamos a compra dos serviços fotográficos da *Wide World Photo*, da França. Chateaubriand, com este contrato, festejava ser o primeiro a ter "revolucionários serviços de transmissão de imagens", podendo publicar em três dias a imagem de qualquer evento ocorrido no mundo, o que antes demorava semanas.⁴⁷ Mas os Diários Associados não teriam sobrevivido não fosse a renovação da aliança entre Chatô e Getúlio.

Quase dez anos se passaram sem maiores investimentos, quando, em 1944, com o fim da guerra apontando no horizonte, ocorreu uma reestruturação na concepção editorial da revista *O Cruzeiro*, com a introdução de novos conceitos sobre revista ilustrada, que tiveram grande repercussão para a prática do fotojornalismo no Brasil. Frederico Chateaubriand, sobrinho do dono dos Diários Associados, então diretor da revista, foi o responsável pelas mudanças que

⁴⁶ MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 208.

⁴⁷ *Passim*, *idem*, p. 352.

transformaram a revista mais lida no país. Frederico conheceu na boemia carioca um ex-repórter fotográfico da revista *Paris-Match* e *Paris Soir*, o francês Jean Manzon. Manzon, que adotara o Brasil depois que a França fora invadida pelos nazistas, estava trabalhando para o governo de Getúlio Vargas, organizando o departamento de fotografia e cinema do Departamento de Imprensa e Propaganda, "o famigerado DIP", como cita Jorge Amado na apresentação das memórias de Samuel Wainer. Segundo Moraes, Frederico convidou Manzon para trabalhar em *O Cruzeiro* ao perceber "que estava diante de um repórter nato". Manzon teve seu salário dobrado, ficando com a responsabilidade de produzir as capas da revista e de mais dez páginas internas. Tinha carta branca para trabalhar da forma que lhe conviesse.⁴⁸

Manzon introduz no Brasil, através de seu trabalho em *O Cruzeiro*, "um hábito da reportagem de imprensa europeia: a dobradinha repórter e fotógrafo", o que permitia a produção de reportagens de grande repercussão. Surge, então, a primeira dobradinha reconhecida pelo grande público, "texto de David Nasser, fotos de Jean Manzon". Além da famosa dobradinha, Manzon foi responsável, também, pela introdução de outros conceitos já em voga na Europa: o uso de câmara fotográfica de médio formato e uso de uma iluminação cinematográfica. A revista passou a ser reconhecida como uma publicação das grandes reportagens ilustradas. Em seu livro sobre o fotojornalismo de *O Cruzeiro*, Nadja Peregrino confirma Manzon como o responsável por uma revolução na fotorreportagem brasileira. Para a ela, "os padrões editoriais que surgiram após a chegada de Manzon à revista tornam visíveis os efeitos da sua influência, uma vez que houve uma evidente ascensão da fotografia, que passou a ocupar as partes nobres de *O Cruzeiro*."⁴⁹ Cabe, ainda, fazer referências às impressões de Walter Firmo,

⁴⁸ *Passim, idem*, p. 417-20.

⁴⁹ PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991, p. 38-9.

fotógrafo consagrado por seus trabalhos junto à imprensa brasileira, e que teve em Manzon um modelo a ser seguido. Para Firmo, "a influência do olhar de *monsieur* Manzon seria decisiva para a formação de novos repórteres-fotográficos." Manzon deu dignidade à profissão, composta em sua maioria de "indivíduos que não tinham uma atividade de ganho certo, oriundos das mais diversas categorias, como motoristas, ascensoristas, bêbados e desocupados, e, invariavelmente, de formação escolar duvidosa". Firmo chama a atenção para outras influências operadas por Manzon junto aos editores e repórteres: o uso de câmaras fotográficas portáteis, as novas técnicas de iluminação desenvolvidas para o cinema adaptadas à fotografia e o cuidado que se deveria ter com a composição dos elementos fotografados.⁵⁰

A revista O Cruzeiro proporcionou à sociedade uma forma contemporânea de contar histórias através da imagem. Os fotógrafos pautavam a revista, e uma matéria, publicada na forma de ensaio fotográfico, chegava a ocupar dezoito páginas. Em O Cruzeiro, o fotógrafo de imprensa, além de dominar a técnica fotográfica, tinha que ser um bom repórter, um jornalista capaz de saber onde estava a notícia. Sua responsabilidade para com sua revista era equivalente à de seu colega de texto.

Seguindo a linha da constituição da profissão do repórter fotográfico brasileiro, vamos encontrar, na figura de Samuel Wainer, fundador do jornal Última Hora, o responsável pela valorização da informação fotográfica nos periódicos de circulação diária. Em suas memórias, podemos perceber que Wainer via o mundo como um grande cenário cinematográfico, do qual a história deveria ser registrada pelo repórter. Para melhor transmitir os fatos que

⁴⁹ *Passim*, WAINER, Samuel. *Minha vida de repórter: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro, Record, 1988.

⁵⁰ *Passim*, p. 102.

⁵¹ *Passim*, FIRMÃO, Walter. [Texto sobre a história do fotojornalismo brasileiro sem título]. Rio de Janeiro, [Cópia eletro-foto-estática feita pelo autor], 1988, p. 6-7.

testemunhava, Wainer sabia como e quando usar a máquina de escrever e de fotografar.⁵¹

Convidado por Assis Chateaubriand para assumir a chefia de O Jornal, em 1947, o futuro dono do Última Hora estabelece um programa de modernização para o jornal, contratando novos profissionais e implantando novos conceitos. Para a realização de seu projeto, Wainer relata que introduziu "técnicas de diagramação que não eram utilizadas até então". Diz mais, "lancei seções novas, reservei a última página para grandes reportagens", e, por fim, "passei a publicar fotos enormes na primeira página".⁵² Segundo Firmo, deixar que a fotografia ocupasse o lugar do texto em um jornal, naquela época, no Brasil, era considerado como uma afronta aos redatores.⁵³ Pensar sobre o novo papel da fotografia no jornal seria como repensar todo o jornalismo.

Outro indício da preocupação de Wainer com a fotografia em um jornal, está registrada na descrição que fez da sede do Diário Carioca, quando da compra da gráfica com que fundou seu jornal, o Última Hora, em 1951. Diz Wainer: "a cozinha, por exemplo, era a mais luxuosa jamais encontrada em qualquer jornal do mundo (...) salões com colunas de madeiras exóticas, um jardim de inverno (...) Em contrapartida, o equipamento era extremamente precário (...) Não havia no prédio nenhum vestígio de laboratório fotográfico".⁵⁴

Quando o jornal Última Hora chegou às bancas, provocou uma revolução entre os tradicionais jornais da época. Foi o primeiro a publicar as histórias em quadrinhos, e, de acordo com o jornalista Teodoro Barros, Wainer "foi

⁵¹ PASSIM, WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro, Record, 1988.

⁵² *Idem*, p. 102.

⁵³ FIRMO, Walter. [Texto sobre a história do fotojornalismo brasileiro sem título]. Rio de Janeiro, [Cópia eletro-foto-estática feita pelo autor], 1988, p. 13.

⁵⁴ WAINER, Samuel. *Op. cit.*, p. 128.

responsável pela revalorização da caricatura e da charge". Barros destaca como a fotografia e o fotógrafo foram tratados na nova publicação:

*Outra revolução promovida por UH foi a da valorização da fotografia, procurando torná-la uma atração tão importante quanto o texto. Dentro desta filosofia, as fotografias passaram a ganhar mais espaço, inclusive em páginas duplas e seqüências completas, substituindo pela imagem muitas laudas do texto. Além disso, os fotógrafos passaram a ter seus nomes no crédito das matérias, o que contribuiu para integrá-los definitivamente, na profissão de jornalistas.*⁵⁵

Walter Firmo, que iniciou sua carreira no Última Hora, em 1957, lembra que foi lá onde ouviu pela primeira vez o termo "repórter fotográfico".⁵⁶ Seduzido pelo trabalho dos fotógrafos de O Cruzeiro, fez do jornal sua escola, a "grande escola de jornalismo" e, como todo aprendiz de repórter fotográfico, "correu atrás de bandido, subiu morros e fotografou buraco."⁵⁷ Salientando a relação de proximidade entre repórter e direção, relata que podia discutir seus projetos de reportagem com "o 'deus' Samuel Wainer".⁵⁸

Correndo atrás do prejuízo, os demais jornais brasileiros promoveram seus projetos de modernização, como o caso do Jornal do Brasil. Mas nem tudo estava resolvido. Embora instituído como prática corrente nos jornais, o fotojornalismo brasileiro amadureceu com problemas estruturais e conceituais. A fotografia

⁵⁵ BARROS, Teodoro. Última Hora, de Samuel Wainer: vinte anos de renovação permanente.

Revista de Comunicação, Rio de Janeiro, ano 4, número 13, p. 17-20.

⁵⁶ FIRMO, Walter. [Texto sobre a história do fotojornalismo brasileiro sem título]. Rio de Janeiro, [Cópia eletro-foto-estática feita pelo autor], 1988, p. 9.

⁵⁷ LIMA, Ivan (coord.). "O Fotógrafo Walter Firmo" in: *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Sindicato dos Jornalistas; Funarte, 1983, p. 48.

⁵⁸ VIEIRA, Geraldinho. "Fotojornalismo. Walter Firmo" in: *Complexo de Clark Kent*. São Paulo, Summus Editorial, 1991, p. 142.

ganhou espaço nos jornais como índice de renovação do produto e como poderosa forma de expressão dos fatos do cotidiano. Não houve, no entanto, uma preocupação com a formação de seus profissionais. Bastava-lhes sua habilidade técnica e vocação para o jornalismo, isto é, que fossem capazes perceber e capturar uma imagem da realidade que sensibilizasse o público. É bem verdade que nessa época, mesmos os jornalistas de texto não tinham uma formação específica para a profissão, mas eram oriundos, em sua maioria, das escolas de direito ou de filosofia. Essa diferença de bagagem cultural, dentro de um ambiente tradicionalmente voltado para as letras, fez com que as relações entre colegas, repórter de texto e repórter fotográfico, se fizessem pontuadas de disputas por espaços e equívocos quanto a função da imagem como meio de informação.

Muitos conflitos e equívocos persistem ainda hoje, como o confirma a diferença de tratamento dado, por um lado à fotografia e ao repórter fotográfico e, por outro, ao repórter de texto. A formação do repórter fotográfico não é a mesma do repórter de texto, e este, pouco, ou nada sabe sobre as especificidades do outro. É raro encontrar uma pessoa que consiga se expressar nos dois mundos, o do texto e o da imagem. Que critérios deve um editor observar para pautar o uso da fotografia em uma matéria e escolher uma imagem fotográfica de interesse jornalístico? De que conceitos deve-se valer para definir o que é ou o que não é uma imagem jornalística?

É rara uma reflexão sobre tais questões, pois, para o senso comum a fotografia fala por si só e essa é fruto de uma operação mecânica, isenta de processos de significação. Isso leva sempre a um impasse no diálogo entre os repórteres fotográficos e seus colegas de texto, pois estes, usando do senso comum e firmando-se na consciência de sua formação superior, acabam por diminuir a importância do sujeito que escolhe o ângulo de visão e decide o

momento do registro fotográfico, considerando-o como um profissional limitado dentro do contexto do jornalismo.

No sentido inverso, como se sente o profissional que desenvolve todo seu trabalho de relação empírica com seu instrumento, seus materiais, seus temas e seu espaço funcional? Não é raro encontrarmos repórteres fotográficos que reclamam por serem tratados como um sanduíche em uma lanchonete. Em seu depoimento à Geraldinho Vieira, Firmo relata que se lembra ainda quando "a gente escutava 'sai uma Kombi e um fotógrafo', como quem diz, 'sai um hambúrguer com queijo'". Na hora de discutir uma pauta e defender uma idéia, o repórter fotográfico não encontra espaço, pois o preconceito que sofre deixa, segundo Firmo, "um ranço predador", já que mesmo que o repórter fotográfico domine as armas do combate, está sempre em minoria.⁵⁹

A fotografia chegou aos jornais de forma pouco refletida. A única referência que podemos ressaltar é que a introdução da fotografia nas revistas e jornais se deu como índice de modernidade, que essa era uma maneira moderna de fazer jornal e que o público estava ávido por consumir um produto ilustrado. A fotografia foi introduzida na imprensa brasileira muito mais como recurso gráfico do que por seu intrínseco poder de informação. Os jornais que as veiculavam continuavam o mesmo, pessoais, voltados para interesses políticos dos grupos que os controlassem. A manipulação abusiva das mídias na formação da opinião pública, o que não era um privilégio brasileiro, colocou em cheque sua função social e, mesmo antes que houvesse uma reflexão sobre o papel da fotografia, as crises sucessivas que se abateram sobre a imprensa, adiaram uma discussão mais filosófica sobre o papel do fotojornalismo.

O surgimento da televisão na década de 40, que no Brasil se deu em 1958 fez com que os recursos publicitários migrassem, paulatinamente, da mídia

⁵⁹ Passim, VIEIRA, Geraldinho. *Op. cit.*, , p. 142-7.

imprensa para a nova mídia eletrônica.⁶⁰ Como consequência, as empresas jornalísticas fizeram uma opção por cortes nos custos de produção. Como a comunicação visual demandasse custos elevados, esses cortes a afetaram de maneira especial e atingiram em cheio os departamentos fotográficos. Tal fato foi denunciado pelos participantes da IV Conferência Fotográfica de Rochester, Nova Iorque, realizada em maio 1968, quando reclamaram da insensibilidade demonstrada pela nova geração de administradores das empresas de comunicação impressa em relação ao papel da fotografia.⁶¹

As crises sociais dos anos 60, que no Brasil se traduziram no golpe militar de 64, atraíram toda a discussão intelectual para o eixo político e ideológico, fazendo com que uma discussão sobre o uso da imagem na imprensa parecesse inoportuna. Quando, por fim, a imagem passa a ser objeto de estudo, é denunciada como “armadilha ideológica.”

E como não poderia deixar de ser, com a crise do paradigma moderno, a Pós-Modernidade, vem negar qualquer relação direta com o referente. Nesse contexto, a fotografia é um símbolo de tudo que deve ser superado. Vista como um dos frutos do pensamento racional positivista, é enquadrada como algo irrelevante, que perdeu o sentido. E, antes mesmo que a névoa que encobre os limites do seu horizonte se dissipe, vemo-nos perdidos entre o poço de desencantamento do fim da história e o mar sem fim do mundo virtual.

⁶⁰ Sobre a ascensão e queda dos veículos de informações e suas influências, Melvin L. De Fleur, em *Teorias de Comunicação de Massa* (Rio de Janeiro, Zahar, 1976), apresenta um estudo que mostra que a entrada de um novo meio atinge aquele que está em voga. Ele apresenta a queda do jornal impresso quando da ascensão do cinema e do rádio, e a queda do cinema com a ascensão da televisão. O mesmo acontece hoje com as televisões por assinatura e que estão ameaçando a televisão tradicional, sem falar nas promessas de interatividade dos meios cibernéticos através da *Internet*.

⁶¹ *Passim*, FRIEDMAN, Rick. Fotos de Qualidade para o Jornal, in: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro, número 14, 1968.

A fotografia de imprensa na sociedade pós-industrial

Mitificado como herói de seu tempo, assim como o antropólogo e o aviador⁶², o repórter fotográfico assumiu o papel de testemunha ocular da história, responsável pelo registro das transformações sociais e mensageiro privilegiado do além-fronteiras. A fotografia, tida como documento fiel da realidade, contribuiu para a construção de uma imagem "objetiva" do *eu* e do *outro*; como algo que conduzia ao conhecimento das coisas, um documento de primeira mão, bruto, *quente*, da vida ali impressa. Colada ao seu referente, a fotografia fala aos sentidos, à visão propriamente dita, e ganha junto ao senso comum o estatuto de idoneidade, da qual a subjetividade humana se afasta, deixando somente a ação do real sobre a substância.

E foi assim que, sob o olhar empreendedor do cidadão do século XIX, a fotografia nasceu e se desenvolveu, contaminada por um ideário que louvava o poder da máquina como índice do progresso. Ela causou uma ruptura no campo das artes, substituindo em grande parte os trabalhos dos pintores e gravadores na confecção de modelos para a ciência e na produção de imagens para a sociedade em geral.⁶³ Aqueles que buscavam uma imagem da realidade deixam de lado as interpretações dos pincéis e buris para se aliarem ao novo meio de representação propiciado pela química e pela física. Cumpria-se a profecia de que o novo invento, aplicado à observação da natureza, superaria a si mesmo em suas pretensões primeiras, produzindo imagens do fundo infinito do firmamento, com suas estrelas, planetas, satélites e cometas; dos conjuntos de hieróglifos do

⁶² *Passim*, SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 88.

⁶³ A fotografia rompe com os conceitos da arte romântica, abrindo caminho para o realismo e o impressionismo. (ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 78-9.

Antigo Egito, comprovando a existência de energias invisíveis à observação do micro-universo habitado por seres celulares⁶⁴.

A fotografia passa a fazer parte dos recursos de observação da ciência como instrumento de medida e de representação gráfica, documentando e possibilitando novas descobertas, confirmando e reforçando suas características como meio objetivo de representação da realidade. Como fenômeno sensível à visão, a fotografia permite que vejamos pessoas ou objetos, atos ou cenários, com grande riqueza de detalhes.

Embora nos transmita as qualidades formais e espaciais de algo em um dado momento, esse modelo é apenas uma versão simplificada do referente, por ser uma redução bidimensional de uma realidade multifacetada. Além disso, a própria presença do instrumento poderá influir na observação, alterando o resultado da relação entre o observador e seu sujeito/objeto. A idéia de que a câmara fornecia uma imagem impessoal e objetiva abre lugar para incertezas, com a consciência da existência de um sujeito cuja influência é determinante no resultado de uma imagem fotográfica, incorporando significados outros, além daqueles imediatamente observáveis em sua superfície, já que é ele que escolhe um tema, elege um ponto de vista e define o instante a ser fotografado.

A Física nos mostra como a realidade pode variar, dependendo de como observamos um determinado fenômeno. A interpretação teórica de uma experiência ideal simples, que possibilite observar a órbita de um elétron em torno de seu núcleo com o auxílio de um microscópio, permite prever a influência do instrumento de observação e a do observador no resultado obtido. De acordo com Werner Heisenberg, em *Física e filosofia*, para que uma imagem da experiência fosse observável, teríamos que utilizar um microscópio que possuísse uma fonte de energia cujo comprimento de onda deveria ser menor que

⁶⁴ Passim, BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" in: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume 1*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

o tamanho do átomo. No ato da observação, pelo menos um *quantum* de radiação teria atravessado o microscópio e seria, então, defletido pelo elétron, alterando sua trajetória. A imagem obtida nesse momento não seria a do elétron em sua órbita natural, mas sim do choque desse elétron com a partícula emanada da fonte de energia. Essa influência inviabilizaria uma observação direta do fenômeno⁶⁵.

Heisenberg observa, ainda, que a influência exercida pelo instrumento de medida introduz um novo elemento de incerteza entre as incertezas tidas como *objetivas* pela física clássica, isto é, as incertezas sobre o momento inicial da experiência, que devem ser satisfeitas após a observação. Considerada como *subjetiva*, essa variável introduzida pela física quântica corresponde ao nosso conhecimento incompleto do mundo e nos impede de prever o resultado da observação. O ato de observação muda de maneira descontínua e, por si mesmo, a função de probabilidade na observação de algo previsto; ele seleciona, entre todos os possíveis, o evento real ocorrido⁶⁶.

No campo das relações humanas, a antropologia nos dá um bom exemplo de como a fotografia pode ser vista como um instrumento de medida capaz de registrar com precisão o imponderável da vida real, as incertezas *objetivas* da física clássica (mecânica ou newtoniana). Dessa forma é que, desde seus primeiros anos, a fotografia foi utilizada com propósitos etnográficos. Nesse sentido, Malinowski, fundador da Escola Funcionalista e precursor do método de pesquisa de campo para o estudo de outras sociedades, não se furtou em utilizá-la e expor seus registros fotográficos na publicação de seu trabalho sobre os habitantes das ilhas Trobiand em 1922. Ao estudarmos suas fotografias, elas revelam a tentativa de usá-la como "documento concreto", documento que deixaria ver a "organização da tribo e a anatomia de sua cultura". A máquina

⁶⁵ HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1995, p. 40.

⁶⁶ *Idem*, 41-6.

fotográfica seria, também, algo similar ao seu "diário etnográfico", onde ele, em contato íntimo com os trobriandeses, registrou, de forma detalhada e minuciosa, os "fatos imponderáveis da vida real", bem como os "tipos de comportamento".

Malinowski reconhecia que a subjetividade do observador interfere de modo marcante; mas, mesmo assim, acreditava que os fatos falam por si mesmos, afirmando que "ao fazermos nossa ronda diária da aldeia, observamos que certos pequenos incidentes, o modo característico como os nativos se alimentam, falam, conversam e trabalham, ocorrem repetidamente, e devemos registrá-los o quanto antes"⁶⁷.

Outro bom exemplo dado pela antropologia nos é dado pelo etnólogo Lévi-Strauss, mas, agora, no sentido contrário. Nesse caso o instrumento de medida incorpora um certo grau de *subjetividade*. Na introdução de seu trabalho sobre suas andanças pelo interior brasileiro, onde relata seu contato com quatro culturas indígenas diferentes, o fundador da Escola Estruturalista, mostra-se crítico em relação à fotografia, vendo-a como uma "armadilha da civilização mecânica", uma representação *subjetiva* da realidade ao invés de sua cópia fiel. Para ele, a imagem fotográfica não poderia ser encarada como um dado empírico e sim, como um objeto determinado estruturalmente pelas relações sociais do fotógrafo, do sujeito/objeto fotografado e de nós mesmos, leitores das imagens fotográficas⁶⁸. Contudo, Lévi-Strauss, embora não a expresse, indica a possibilidade de a fotografia registrar "imagens sociais" como modelos capazes de fornecer uma chave para se atingir a estrutura inconsciente subjacente em cada instituição⁶⁹.

⁶⁷ MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril Cultural, 1976, p. 35.

⁶⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa, Edições 70, 1981, [s. p.].

⁶⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 315-6.

Tudo isto nos leva a questionar o que significa a fotografia nos tempos atuais. Philippe Dubois, assumindo uma perspectiva pós-estruturalista, defende a tese de que "a fotografia é um dispositivo teórico que se vincula, como prática indiciária, com o dispositivo teórico da pintura"⁷⁰. A noção de *índice*, com o qual trabalha, é aquela encontrada na semiótica de Ch. S. Peirce e que se contrapõe às noções de *ícone* e de *símbolo*. Mesmo reconhecendo o valor da desconstrução semiológica do *ícone* e da denúncia ideológica do *símbolo*, Dubois acredita que uma *estética do índice* seja o caminho para o entendimento da fotografia como *traço da realidade, o discurso do índice e da referência*, por basear-se no "sentimento de realidade incontrollável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração".⁷¹

Por outro lado, de acordo com Frederic Jameson, ao Pós-Modernismo não interessa o referente, e sim "o significante 'material'" (a fotografia enquanto objeto) e "o eclipse de toda a profundidade, especialmente da própria *historicidade*, com o aparecimento subsequente da arte do pastiche e da nostalgia."⁷² Para ele, na Pós-Modernidade a fotografia perde sua funcionalidade cultural, deve abrir mão de sua relação com o referente, não interessa mais "quem", "o quê", "quando", "como" e "o porquê". Não faria mais sentido o fotojornalismo ou o próprio jornalismo. Não faria mais sentido nem a fotografia publicitária; nem a fotografia social do batismo, do aniversário, da formatura e do casamento; não faria sentido também a fotografia de identificação ou de viagem, e nem mesmo a fotografia como arte. Seria puro objeto retórico desvinculado de suas funções culturais!

⁷⁰ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papirus, 1994, p. 115.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁷² JAMESON, Frederic. "Periodizando os anos 60" in: *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 106.

2. O fotojornalismo como realidade institucionalizada

Buscando conciliar o fotojornalismo com seu tempo, Ritchin reconhece que esse tem sido beneficiado pelas noções gêmeas: a de que *a câmara nunca mente* e a de que o jornalismo é *imparcial*. Noções "errôneas que lhe conferiram uma poderosa plataforma mas, também, ajudaram-no a perturbar seu crescimento". Errôneas, porque, como podemos apreender nas discussões teóricas contemporâneas, o repórter fotográfico, pautado por eventos específicos da vida social, tem de recortar uma cena e escolher seus personagens, segmentando a ação em momentos específicos, interferindo na realidade registrada, fazendo com que suas fotografias encerrem índices de sua relação subjetiva com os fatos. Além disso, a fotografia de imprensa aparece sempre em um contexto, cercada pelas matérias, manchetes e legendas, "que direcionam seu significado", visando, muitas vezes, a defender as linhas editoriais dos respectivos veículos ou as idéias preconcebidas de seus editores. O fotojornalismo, por tudo isso, "enfrenta sérios desafios, do ponto de vista editorial e tecnológico, à sua credibilidade" e para seu futuro sucesso "depende em bom grau de sua capacidade de se repensar", admitindo, antes de mais nada, "a tênue relação que mantém com a realidade para, então, poder passar a identificar e desenvolver seu potencial intrínseco"⁷³.

consistente, denotando sua vocação como empresa de comunicação voltada para o jornalismo". Além dessas qualidades, desde o início de 1995, o jornal vem investindo em um novo projeto gráfico e editorial. Sua meta é resgatar a credibilidade e melhorar a comunicação com o leitor. O resultado desse esforço veio a público em 21 de abril de 1996.

⁷³ O Correio Brasileiro nasceu dentro dos Direitos Associações, movimento formado por jornalistas e outros profissionais da imprensa em defesa da liberdade de expressão e da imprensa livre.

⁷³ RITCHIN, Fred. *O futuro do fotojornalismo*. [Brasília], IBM do Brasil, [s.d.], p. 85-6.

2. O fotojornalismo como realidade institucionalizada

De posse de um conceito geral sobre fotojornalismo, estabelecido por um exame diacrônico no capítulo anterior, façamos um corte sincrônico, para observar a ação institucionalizada da fotografia de imprensa em uma organização de comunicação social de nossa Capital da República.

Nossa intenção é sair do plano histórico-teórico do fotojornalismo, para nos aproximar do objeto empírico em questão. Achamos por bem observar e descrever a prática do fotojornalismo a partir de sua produção. Interessa-nos o fotojornalismo como uma subcultura dentro do jornalismo, esse mesmo considerado como uma subcultura dentro da sociedade que o institui e que por ele é instituída. Para tanto, escolhemos um jornal local, cujas características o distinguíssem como um produto cultural de massa, dedicado a relatar os acontecimentos diários e que se valesse da fotografia como um meio de expressar esses acontecimentos.

Entre os dois principais jornais editados no Distrito Federal, nossa escolha recaiu sobre o Correio Braziliense, que nasceu com Brasília e vem-se mantendo como o periódico símbolo da cidade. O Correio Braziliense, se comparado ao seu concorrente local, o Jornal de Brasília, apresenta uma estrutura empresarial mais consistente, denotando sua vocação como empresa de comunicação voltada para o jornalismo¹. Além dessas qualidades, desde o início de 1995, o jornal vem investindo em um novo projeto gráfico e editorial. Sua meta é resgatar a credibilidade e melhorar a comunicação com o leitor. O resultado desse esforço veio a público em 21 de abril de 1996.

¹ O Correio Braziliense nasceu dentro dos Diários Associados, condomínio formado por jornais e revistas, emissoras de rádio e televisão, e teve em Assis Chateaubriand o seu idealizador.

Nosso recorte, pois, compreende os trinta e seis anos de existência do jornal, com ênfase na atual reforma, capitaneada pelo jornalista Ricardo Noblat, seu atual Diretor de Redação.

Segundo Noblat, "esse projeto foi discutido com toda a redação", "todas as editorias foram ouvidas e, principalmente, tudo foi feito com base em pesquisas², informações catalogadas e analisadas para se chegar a uma conclusão de bom senso."³ Das informações colhidas, ressaltou a necessidade de melhorar a "relação texto/foto", de se abrir espaço para as fotografias e ilustrações, tornando o jornal "mais atrativo", já que as fotos fazem o jornal ficar "mais leve" e "colorido", sinal de modernização e de seu interesse em atender ao público mais jovem. As pesquisas indicaram, também, que fotografias pequenas recebiam índices altos de rejeição, enquanto as fotografias que ocupavam quatro ou cinco colunas prendiam a atenção do leitor.

Assim sendo, entre as várias diretrizes postas em prática, ficou estabelecido que as fotografias editadas deveriam ocupar um espaço maior, isto é, deveriam ser publicadas com maior destaque, "mais abertas". No "novo Correio", portanto, o melhor aproveitamento das fotografias, ilustrações e desenhos, visa a estabelecer uma comunicação "moderna", isto é, uma comunicação com os jovens, e atrair leitores em potencial mediante seu embelezamento.

Mas não se pretendeu instituir somente uma mudança formal ou "cosmética". Segundo a nova proposta, a melhoria demandada na relação texto/imagem também tem que se dar na relação repórter/fotógrafo, tidos como profissionais distantes dentro da mesma redação. Além disso, Noblat reconhece

² As pesquisas que serviram de base para as mudanças editoriais e gráficas foram conduzidas pela Companhia Brasileira de Pesquisa e Análise - CBPA, que identificou a imagem do jornal e o grau de sua adequação aos aspectos mais determinantes das motivações de compra e satisfação dos leitores, e pela SOMA Opinião e Mercado, que identificou as matérias mais lidas, os perfis dos vários tipos de leitor e a hierarquia das editorias na preferências dos leitores.

³ NATAL, José. "Correio tem a cara do ano 2.000", in: *Comunicação social*. Brasília, JCL Brasil, Ano II, nº 7.

que "a melhor matéria, muitas vezes, pode estar numa boa foto, numa boa ilustração que transmite sensibilidade, transmite o que um texto, por melhor que seja feito, não consegue passar."⁴

Por tudo isso, achamos que a observação da prática do fotojornalismo nesse jornal e neste momento, proporciona condição ímpar, pois este *éthos* constitui-se não só do fazer fotografia jornalística, mas também do pensar sobre a mesma por parte de quem a realiza.

O Correio Braziliense

O Correio Braziliense, mais um dos veículos de comunicação dos Diários Associados, iniciou seu funcionamento junto com a cidade, em 21 de abril de 1960, na presença do jornalista Francisco Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Jornal mais antigo da Capital, mantém-se em circulação até hoje, como o diário mais lido em Brasília. Seu nome, além de ser o reconhecimento do valor da nova cidade como palco privilegiado da ação política brasileira, é uma homenagem ao jornal fundado por Hipólito da Costa, em 1808, em Londres, e que circulava clandestinamente no Brasil, preconizando o ideal de independência em relação a Portugal.⁵ Para muitos, o Correio Braziliense é um símbolo de Brasília, assim como a Torre de Televisão, a Catedral e os Palácios do Governo Federal.

Segundo o professor Salomão d'Amorim, o Correio Braziliense é um jornal que se caracteriza por sua tendência conservadora e governista, mas, também, realista, "ditada pelo fato de que o jornal é uma empresa que visa ao lucro". Ainda segundo Amorim, "até a primeira metade dos anos 70, o Correio Braziliense, embora gozasse de boa situação financeira, tinha uma pequena

⁴ NATAL, José. *Idem*.

⁵ Passim, ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. *Jornais brasileiros 1994/95*. Brasília, ANJ, 1994.

equipe na redação e características provincianas", "era lido apenas por uma parte dos leitores de Brasília, onde grande número de pessoas continuava a manter vínculos com sua regiões de origem e a ler jornais de fora."⁶

Salomão d'Amorim nos relata que, a partir de 1974, o Correio passou a sofrer uma forte concorrência de outro jornal, o Jornal de Brasília, fundado em 1972 pelo jornalista Jaime Câmara, ex-superintendente do órgão de reforma agrária do Presidente João Goulart e cassado pela ditadura militar. Citando Oliveira Bastos, Amorim corrobora a opinião de outros autores sobre o Jornal de Brasília, em *Jornalismo de Brasília, impressões e vivências*, sobre o fato de que o Correio Braziliense passou a amargar "uma rejeição pela elite social e cultural na cidade em face da melhor qualidade dos textos e do conteúdo de seu concorrente." Bastos, que ocupou a Direção da Redação do Correio Braziliense de 1975 a 1982, relata que o Jornal de Brasília estava fazendo um jornalismo "desafiador até mesmo em termos de Brasil, dando ênfase ao noticiário político", somando "erudição e humor nas colunas e no noticiário."⁷

Salomão chama a atenção para o fato de que uma imagem fotográfica fez a direção do Correio Braziliense acordar de seu sono provinciano e efetivar a contratação de Oliveira Bastos, que passou a conduzir a redação do jornal rumo à reconquista do mercado. A fotografia em questão, publicada no próprio Correio Braziliense, mostrava, na primeira página, o então Presidente da República, General Ernesto Geisel, segurando um jornal, o Jornal de Brasília. Essa fotografia simbolizava a falta de prestígio do Correio, que pecava pela falta de profissionalismo de sua equipe.

Ainda segundo o professor Salomão, o jornalista Oliveira Bastos, com suas qualidades profissionais e capacidade de fazer amigos influentes, consegue

⁶ AMORIM, José Salomão de. "A força e a fraqueza de um jornal" in: *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993, p 106.

⁷ *Idem*, p. 93-2.

resgatar para o Correio Braziliense sua identidade e seu prestígio. Bastos temperava os fatos da cidade com inteligência e criatividade, esquentando os acontecimentos de Brasília dentro dos limites impostos pela censura do então governo militar. Com seus amigos na esfera do Poder Executivo, Bastos comungava da estratégia político-econômico-militar que propugnava pela volta "lenta e gradual" ao Estado de Direito e colocava o jornal alinhado à cúpula que detinha o poder do país naqueles tempos de exceção.

Com a *abertura política*, o jornal passou por outras fases, todas caracterizadas pela necessidade de se adaptar aos ventos políticos e econômicos, sempre cultivando estreitas relações com aqueles que ocupavam funções estratégicas dentro do Governo Federal e, também, do Distrital Federal.

Para se ter uma idéia das estreitas relações entre jornalistas do Correio e a estrutura do governo distrital, basta observar que o jornalista Fernando Lemos, que tinha sido editor executivo da redação do Correio, no período de 1986 a 1989, acabou assumindo simultaneamente duas Secretarias de Governo no segundo mandato de Joaquim Roriz, a Secretaria de Comunicação Social e a Secretaria de Cultura e Esporte. Como Secretário de Comunicação Social, montou uma redação dentro do Palácio do Burity, sede do Governo do Distrito Federal, a qual tinha como finalidade *saturar* as mídias impressas e eletrônicas com matérias sobre as realizações do então governador. O Correio Braziliense, que publicava com destaque as matérias emanadas do Burity, passou a ser identificado como um jornal comprometido com o governador, colocando sua credibilidade em jogo, pois tem-se por certo que isso não foi feito sem ônus para o Governo.

Além de ser identificado com o governador do Distrito Federal, o jornal era visto como subserviente às estratégias de comunicação do Governo Federal, tanto sob a presidência de José Sarney quanto sob o governo de Fernando Collor de Mello, o que reforçava sua imagem governista, deixando, portanto, de ser uma

referência confiável para as decisões do dia-a-dia de seus leitores. Essa estratégia ganha visibilidade para o público quando seu Diretor de Jornalismo no período de 1989 a 1994, o jornalista Luis Adolfo Pinheiro, foi acusado de ter recebido vantagens financeiras dos parlamentares responsáveis pela Comissão de Orçamento, tema debatido e apurado na CPI do Orçamento.

A direção do jornal já havia detectado a necessidade de fazer uma ampla reforma, isto é, uma atualização de seu produto aos novos tempos. A queda do muro de Berlim e a afirmação do pensamento liberal como paradigma político, econômico e social para a *aldeia global*, exigia o realinhamento do jornal para sua manutenção como produto de qualidade junto a um mercado consumidor de notícias que se torna cada vez mais exigente. Além disso previa-se que os cofres públicos haveriam de deixar de ser fonte financeira privilegiada, como haviam sido no passado. Para isso o jornal tinha que se voltar para os seus leitores de fato e para o público potencial, satisfazendo suas demandas e deixando de lado, pelo menos aparentemente, seu viés conservador e governista. Devia assumir, portanto, pelo menos no discurso voltado para a propaganda, sua função social de pautar-se pela real ocorrência dos fatos e que fossem de interesse público. O envolvimento de Luiz Adolfo no escândalo da CPI do Orçamento causou seu afastamento, acelerando a tomada de decisão para uma mudança radical.

Em entrevista aos jornalistas Adriano Lopes de Oliveira, José Natal e Geraldo Seabra, o atual Presidente dos Diários Associados e do Correio Braziliense, o jornalista Paulo Cabral⁸, confirma o exposto dizendo que: "minha

⁸ Paulo Cabral de Araújo, também conhecido por Dr. Paulo Cabral, foi locutor da Rádio Clube do Ceará e diretor de *O Jornal*. Segundo Fernando Morais, Dr. Paulo era um dos que tinham o privilégio de representar e ler os discursos de Assis Chateaubriand nas festas e solenidades, depois que este passou a sofrer de paralisia, consequência de uma trombose cerebral. (MORAIS, 1994: 646, 651 e 688) Cearense, nascido em 1923, Paulo Cabral foi Prefeito de Fortaleza e Deputado Estadual, e mudou-se para Brasília em 1974, para assumir a Secretaria Geral do Ministério da Justiça, na administração de Armando Falcão. Assumiu a presidência dos Diários Associados em julho de 1980, quando esse acabara de perder várias concessões de rádio e televisão por má administração e divergências com o governo militar. Desde então vem trabalhando para sanear as dívidas e restabelecer o prestígio do grupo, tendo o *Correio Braziliense* como laboratório para a modernização dos Associados. (OLIVEIRA; NATAL e SEABRA, Ano I, nº 3.)

decisão de fazer uma reforma tão drástica no Correio Braziliense surgiu do convencimento de que ou o jornal se modernizava, se abria para a comunidade, procurava livrar-se do ranço de jornal governista, ou ficaria marcando passo."⁹

Em substituição a Luiz Adolfo Pinheiro, contratou-se o jornalista pernambucano Ricardo Noblat, considerado em seu meio como "brilhante e polêmico". Noblat, a partir de 1982, na chefia de redação do Jornal do Brasil, detonou um processo de mudança no comportamento dos jornalistas da sucursal, impondo a exclusividade do trabalho. Para se ter uma idéia, foi tradição no jornalismo brasileiro que seus profissionais tivessem dois ou mais empregos, geralmente, o do jornal, que dava prestígio, e outro, público, que dava remuneração. Trabalhavam para aqueles que eram suas fontes de notícias, o que prejudicava credibilidade das informações apuradas e das notícias divulgadas.

Tal comportamento chegou ao absurdo de, muitas vezes, o jornalista trabalhar para duas sucursais de estados diferentes, desde que não fossem concorrentes. Segundo Eliane Catanhêde, quando trabalhavam para dois jornais distintos, suas matérias "já eram batidas com cópias, com papel carbono e tudo."¹⁰ Tudo isso, já no início da década de 80, contribuía para o descrédito da imprensa em geral, fazendo do jornal um produto dispensável e ameaçando a própria existência das empresas jornalísticas. Mudanças se faziam necessárias e o Correio Braziliense só foi acordar dez anos mais tarde.

Ao ser contratado pelo Correio, Noblat leva consigo os colegas com que tinha trabalhado na sucursal de Brasília do Jornal do Brasil, propondo também o convite a outros profissionais comprometidos com a natureza social e a

⁹ OLIVEIRA, Adriano Lopes; NATAL, José e SEABRA, Geraldo. "O gigante está vivo" in: *Comunicação social*. Brasília, JCL Brasil, Ano I, nº 3.

¹⁰ CANTANHÊDE, Eliane. "Sucursais. Informando o Brasil" in: *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993, p 89.

finalidade pública do jornalismo.¹¹ Paulo Cabral reconhece que foi com Noblat que a *revolução* "foi maior e mais rápida".

Curiosamente, foi também uma fotografia que marcou essa *transformação* radical no jornal. Paulo Cabral lembra este momento: fevereiro de 1994, na semana do Carnaval. Cabral relata que:

Noblat entrou em fevereiro. Lembro-me bem porque estava passando o Carnaval fora quando ele me telefonou perguntando se podia dar na primeira página a foto da Lilian Ramos. Explicou que a foto era da Agência Globo, que outros jornais iriam dar, e então eu disse: vamos dar. Esse talvez tenha sido o fato marcante, o divisor de águas. Ali o jornal começou a se libertar de determinados conceitos.

Para os que não se lembram ou não viram esta imagem, a modelo Lilian Ramos aparece em uma fotografia em *contre-plongé* (câmara baixa), isto é, tirada com o ângulo de visão voltado de baixo para cima, sem roupas íntimas sob uma camiseta sumária, ao lado do então Presidente da República, Itamar Franco, em um camarote do Sambódromo no Rio de Janeiro.

O jornal de fato começou uma nova fase, e essa se caracterizou por uma mudança da comunicação gráfica e da linha editorial, como já observamos na introdução desse capítulo. Quanto à mudança gráfica não há dúvidas. Foram incorporadas novas ferramentas oferecidas pela cibernética. Além da informatização da redação, toda a linha de fechamento do jornal passou a ser feita por meio de computadores. A computação gráfica, aliada ao gênio de seus artistas gráficos (diagramadores, chargistas, cartunistas e caricaturistas), buscava

¹¹ Em princípio, essa natureza social e finalidade pública está definida no Código de Ética do Jornalista, mas se baseia principalmente no direito à informação e à liberdade de expressão definida na Declaração Universal dos Direitos do Homem.

realizar um produto *moderno* e que falasse a linguagem das novas gerações. Quanto à mudança na linha editorial, fator de sobrevivência do jornal enquanto produto de consumo de massa diante das opções oferecidas pela mídia eletrônica, essa alcançou seu objetivo com a contratação de jornalistas experientes, oferecendo-lhes uma remuneração equivalente à das sucursais em Brasília, que, tradicionalmente, ofereciam salários melhores que os jornais locais.

Com jornalistas reconhecidos por suas qualidades profissionais, redação e linha de fechamento do jornal informatizados, faltavam a Noblat e à direção do *Correio* o rumo e os limites dessa mudança. A resposta a essas questões veio de duas pesquisas de opinião, uma, conduzida pela Companhia Brasileira de Pesquisa e Análise, CBPA, responsável pela identificação da imagem do jornal e o grau de sua adequação aos aspectos mais determinantes das motivações de compra e satisfação dos leitores, e a outra, pela SOMA Opinião e Mercado, que identificou as matérias mais lidas, os perfis dos vários tipos de leitor e a hierarquia das editorias, como já foi referido anteriormente.

A fotografia no Correio Braziliense

O que se passa nos espaços institucionalizados ou corporativos tem características próprias, constituindo aquilo que Venício de A. Lima chamou de *subcultura profissional do jornalista*. Venício defende a existência de uma subcultura profissional do jornalista, que é "caracterizada por um conjunto de expectativas, orientações e valores", que não se ensinam nas Faculdades. Essa subcultura também não seria explicitada pelo editor ao iniciante, sendo, inclusive, ignorada pelos próprios jornalistas e pelos estudiosos. Mas no entanto,

tal cultura "condiciona de maneira decisiva a prática profissional e a natureza mesma do jornalismo".¹²

Entendemos o fotojornalismo como uma cultura dentro de uma outra que a institui e é instituída por sua linguagem. Acompanhando a produção da fotografia no Correio Braziliense, acreditamos poder compreender esse fenômeno que é, ao mesmo tempo, meio e mensagem. Voltando nosso olhar para o passado, nos propomos a registrar como se instituiu a fotografia do jornal em questão e a tentar compreender o pulsar de cada instância do caminho, como quem, do alto de uma montanha, olha o horizonte.

Descrevemos quatro momentos distintos, quatro instâncias: 1) a criação do Departamento Fotográfico em 1960; 2) a fase em que o jornal reage à concorrência do Jornal de Brasília, na segunda metade da década de 70; 3) o início da reorganização do jornal para o presente cibernético-liberal, e por que não dizer, pós-moderno; e, para completar, 4) descrevemos as novas rotinas implantadas sob a coordenação da atual direção, que, como vimos, representa, também, uma fase de adaptação a novos conceitos, a uma nova realidade, buscando a sobrevivência de uma proposta comercial, mas também a sobrevivência de um *produto cultural*; o jornal e o próprio jornalismo.

A história da fotografia de imprensa nesse jornal deixa-nos ver o *éthos* desta subcultura jornalística, delineada e institucionalizada, a partir da criação do Departamento de Fotografia até a atual Editoria de Fotografia. Esse *éthos* nos é revelado pelas relações funcionais: fotógrafo/notícia, fotógrafo/empresa, fotógrafo/tecnologia, fotógrafo/fotógrafo, fotógrafo/escriva e fotógrafo/editor.

¹² LIMA, Venício de. "Jornalismo oficial: a imprensa em Brasília" in: *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993, p 16.

Inauguração, fins de 1959 a outubro de 1960

Segundo Adão Nascimento (1935), o Departamento Fotográfico do Correio Braziliense foi pensado e criado como parte constituinte do novo jornal criado em Brasília. Em 1960, trabalhando para O Jornal e Diário da Noite (do Diários Associados), no Rio de Janeiro, Adão recebeu a responsabilidade de montar o Departamento Fotográfico do Correio Braziliense, que estava em fase de instalação na nova capital.

Adão Nascimento, carioca, fotógrafo profissional desde os 10 anos de idade, começou a trabalhar na imprensa em 1955, aos 20 anos de idade. Conta ele que o Correio e a Imprensa Nacional eram as únicas construções no Setor de Indústrias Gráficas - SIG e se ligavam por um caminho no meio do cerrado, por onde transitavam os que trabalhavam em um e outro lugar ao mesmo tempo, evidenciando uma pernicioso imbricação entre empresa privada e empresa pública.

Adão relata que foi trabalhando em grandes estúdios fotográficos da antiga capital que aprendeu tudo sobre a técnica e arte da fotografia, mas foi no jornalismo que encontrou as melhores oportunidades de realização profissional, tanto quanto a salário quanto a aquisição de conhecimento.

O Departamento Fotográfico do Correio Braziliense foi montado nos moldes de O Jornal e ocupava uma sala de 4x4m com cabines individuais para revelação de filmes.

Para a inauguração de Brasília, a 21 de abril de 1960, além da equipe de repórteres fotográficos do Correio, estavam presentes profissionais do Diário da Noite (SP), Diário de São Paulo e O Jornal (RJ), todos dos Diários Associados, dez fotógrafos no total, cada um trabalhando para seu jornal. Não havia um esquema de divisão de pauta, o *pool* como se faz hoje em dia, e cada jornal cobriu tudo, cada um com a sua equipe.

O equipamento fotográfico com que trabalhavam era uma Rolleiflex. Esse equipamento tem por característica usar filmes em rolo, conhecidos pelo número 120, denominados de médio formato, que produzem uma imagem em negativo nas dimensões de 6x6cm e têm capacidade para produzir até doze imagens distintas. O filme mais utilizado na época era o preto-e-branco com sensibilidade de 125 ASA. Estes negativos fazem excelentes fotografias, com grande definição de linhas e grande riqueza de tons entre os claros e escuros, desde que operados em condições de luz favoráveis. Eram operados com grande facilidade e eficiência à luz do dia, em cenas externas, mas para fotografar eventos em ambientes fechados, com luzes das lâmpadas das sala, auditórios e plenários, fazia-se necessário o uso de *flash* eletrônico, e os preferidos eram os alemães da marca *Brau*.

Voltemos, pois, a nossa pequena história. Findas as comemorações da inauguração da Nova Capital, o então Superintendente dos Diários Associados, Dr. Edilson Cid Varela, convidou Adão Nascimento a permanecer em Brasília. Esse aceitou o convite, ficando, no entanto, somente até outubro de 1960, quando rompeu com o jornal, por discordar da forma com que "picaretas" do jornal faziam média com o trabalho do fotógrafo. Esses "picaretas" se apropriavam das fotografias para distribuir às "autoridades" em troca de favores pessoais. Considerando-se a situação, poderíamos pensar ser lícito que repórteres fotográficos e de textos buscassem com essa prática conseguir agradar suas fontes e com isso manter as portas abertas para o fluxo de informação. Objetava Adão objetava ao desvirtuamento da função da fotografia como documento que confirmava um fato, com o desvio do trabalho do repórter fotográfico para pautas sem relevância jornalística, para servir a propósitos de indivíduos que buscam obter vantagens pessoais junto a suas fontes: políticos, empresários e militares.

Adão diz que aceitou ficar em Brasília, para que as reportagens produzidas na nova Capital ganhassem visibilidade nacional (e até internacional), colocando

em evidência o repórter fotográfico. Nesse sentido, a sua própria carreira como repórter fotográfico confirma seu pensamento, pois, depois do Correio Braziliense, Adão Nascimento passou a trabalhar para outros órgãos de imprensa, nacionais e internacionais e hoje chefia o Departamento de Fotografia da Agência Brasil, órgão de informação jornalística ligada ao Ministério da Justiça.

É interessante notar que, apesar de o fotojornalismo brasileiro estar passando por uma transformação iniciada pelo jornal Última Hora e seguida pelo Jornal do Brasil, o Correio Braziliense não tinha, àquela época, nada de novo a apresentar, repetindo fórmulas tradicionais para diagramação de texto e imagem, segundo as quais “abrir” uma fotografia, isto é, publicá-la de forma generosa, era uma coisa rara.

Reação e consolidação, de 1976 a 1981

Outro momento significativo, ou revelador do modo de ser repórter fotográfico, do fazer fotojornalismo, pode ser visto no período de recuperação do prestígio do Correio Braziliense junto à comunidade de Brasília, quando o fotógrafo Tadashi Nakagami (1948-1987)¹³ esteve à frente do Departamento Fotográfico.

Paulista, Tadashi é lembrado pelos seus colegas como um profissional dedicado e trabalhador. Chegou a Brasília no ano de 1975 e iniciou sua carreira como laboratorista, trabalhando no Foto Sakai e Baroni, tradicionais prestadores de serviços fotográficos na década de 70. Dessa experiência profissional migrou para o Correio Braziliense, onde começou como laboratorista e, em poucos

¹³ Matérias publicadas por ocasião de sua morte. *Passim*, JORNAL DE BRASÍLIA. *Tadashi Nakagami. O silêncio de um click*. Brasília, Jaime Câmara & Irmãos, 24/02/87, p. 17; CORREIO BRAZILIENSE. *Jornalista morre em acidente no Eixão Sul*. Brasília, Correio Braziliense, 23/02/87; FOLHA DE SÃO PAULO. *Repórter fotográfico da Folha morre em acidente de automóvel*. São Paulo, Empresa Folha da Manhã, 23/02/87.

meses, assumiu a função de repórter fotográfico. Trabalhou por cinco anos no jornal, e alcançou a chefia do Departamento Fotográfico, em 1979.

Considerado ousado em seu trabalho, é descrito como manso de espírito, mas agressivo profissionalmente, como convém a um repórter fotográfico. Fotografou Henry Kissinger sendo atacado por alunos que lhe atiravam ovos durante uma manifestação na UnB. Foi preso ao tentar fotografar Lauro Riehl quando este respondia pela morte do jornalista Mário Eugênio e, também, quando tentava fotografar a base de teste nuclear do Exército, em Serra do Cachimbo. Tadashi era considerado um *amigão* pelos seus colegas, brincalhão e sempre muito sensível aos problemas dos outros.

Nesse tempo, o equipamento fotográfico era outro. Tadashi, assim como os repórteres fotográficos das sucursais, usava uma câmara *Nikon F2*. Esse equipamento se diferenciava do anterior por usar filmes de formato 135 e colocar à disposição do fotógrafo diversos acessórios: lentes que permitiam agrupar pessoas, as grandes angulares, e aproximar planos, as teleobjetivas; *motor drives* que acionavam o transporte do filme automaticamente; *flashes* de tamanhos e potências diversos; e outras parafernalias que faziam a alegria de muitos por possibilitar novas formas de ver o mundo. Além disso tudo, a *F2* foi uma câmara confiável em seu funcionamento, robusta, muito resistente, capaz de sair intacta dos campos de batalha em que se transformaram os espaços urbanos durante o período da ditadura militar brasileira. Com esse equipamento, as reportagens fotográficas ganharam agilidade e precisão, o que permitia grande riqueza de tomadas e ajudava a superar muitas das dificuldades impostas por cerimoniais e seguranças dos poderes daquela época.

Sofisma estrutural, de 1986 a 1994

Esse é um período em que o Correio Braziliense se encontra recuperado de sua disputa com o Jornal de Brasília. Seguro de sua posição como o jornal mais lido de Brasília, e saindo de um período de alinhamento aos que mantiveram a condução do Estado Brasileiro (leia-se militares de *linha moderada* defensores de uma volta *lenta e gradual* às liberdades democráticas), a direção do jornal faz investimentos que buscam ampliar sua tiragem e sua eficiência administrativa. Projeta uma nova sede física em seu terreno do Setor de Indústrias Gráficas, que reuniria em um só prédio o jornal, as rádios e a televisão, e procura melhorar seu quadro profissional, contratando repórteres que pudessem melhorar o produto em termos de informação. Sem alterar substancialmente sua relação com o poder, faz uma opção pelo esporte, isto é, não querendo atrair leitores pela mudança de sua linha editorial em relação à política e economia, investe na editoria de esportes, acreditando que essa seria a melhor estratégia para atrair os leitores de Brasília.

Para tanto, e com vistas à cobertura da Copa do Mundo de Futebol de 1986, convida o repórter fotográfico Lúcio Bernardo de Souza (1946), que acabara de ser premiado por sua cobertura esportiva, principalmente o futebol, sua paixão. Desde menino fotografava as peladas de seu bairro e vendia as fotografias para os colegas. Com o segundo grau incompleto, deixou que a fotografia ocupasse todo o seu tempo, optando pela profissão de fotógrafo. Em 1966, aos vinte anos de idade, foi trabalhar como laboratorista na Manchete, levado por dois tios que lá trabalhavam: um, como controlador do estoque de papel para impressão e o outro, como chefe da manutenção da gráfica.

No ano de 1968, conquistou a condição de repórter fotográfico, realizando fotografias das manifestações de rua contra o governo militar. Enquanto seus colegas voltavam para a redação com equipamentos quebrados e filmes velados, resultado da violenta ação policial contra manifestantes e jornalistas, ele

conseguia trazer as imagens dos acontecimentos, com o que ganhou o reconhecimento de seus colegas.

Para fazer esse trabalho, usava seu próprio equipamento, uma câmera *Pentax*, toda preta (modelo anterior da *Spotmatic*), adquirida de Geraldo Viola, outro repórter fotográfico, que trabalhava para a revista *O Cruzeiro*.

A *Pentax* foi uma câmera, introduzida no jornalismo brasileiro nos anos 60. Ela utilizava filmes de bitola igual ao do cinema, o *strip film*, e oferecia as mesmas vantagens listadas acima para a *Nikon F2*. Ela consolidou a mudança do padrão dos negativos usados na imprensa brasileira, iniciada na década de 50, por José Medeiros, com o uso das câmara *Leica*. Embora produzisse um fotograma menor (24x36mm) em relação ao filme de médio formato, a vantagem era que se podia operar filmes com até trinta e seis poses, três vezes mais fotogramas que os filmes 120. A *Leica* era uma máquina compacta, mas seu visor para o enquadramento exibia uma imagem distinta da que era captada pela objetiva, seu sistema de foco exigia sutileza de seu operador e seu fotômetro era externo, o que causava problemas para os fotógrafos menos experiente.

A grande novidade da *Pentax* foi que era uma câmera monoreflex, isto é, a imagem vista no visor era a captada pela objetiva, e essa imagem, após ser refletida por um espelho dentro da câmera fotográfica, era projetada sobre um vidro despolido. A imagem, que aparecia invertida sobre o vidro despolido, era corrigida imediatamente por um pentaprisma, apresentando-se dessa forma, sem distorções em relação ao modelo fotografado. Esse sistema permitia uma operação segura do enquadramento e da obtenção do foco, já que o que se via era exatamente o que era registrado sobre a película do filme. Além dessas inovações, a *Pentax* possuía um fotômetro embutido, que permitia a medida da luz oriunda da cena, apontando, no próprio visor, qual a combinação justa para a abertura do diafragma e velocidade do obturador, levando em conta a sensibilidade do filme que se estivesse usando.

Após a introdução da *Pentax*¹⁴ no meio fotojornalístico, cai definitivamente um tabu que existia entre os editores, que davam preferência às fotografias realizadas no formato 120.¹⁵

Retomemos o nosso trilho. Lúcio Bernardo de Souza, que trabalhava no jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro, foi então convidado, para trabalhar no *Correio Braziliense* em 1986. O jornal lhe oferecia a cobertura exclusiva dos eventos esportivos e um salário que era o dobro do de seus colegas em Brasília (o equivalente a R\$ 2.400,00 hoje em dia, rateado entre o *Correio Braziliense* e a Agência de Notícias dos Diários Associados - ANDA).

O projeto do jornal era oferecer uma cobertura do esporte nacional e internacional do mesmo nível do que apresentavam os principais jornais brasileiros. Além de Lúcio, contrataram-se outros jornalistas especializados. A grande meta era fazer uma excelente cobertura do Campeonato Mundial de Futebol de 1986. Faziam parte da redação, nessa época, Fernando Lemos, como Editor Executivo, Ronaldo Junqueira, como Diretor de Redação, Renato Riela, como Chefe de Reportagem e Givaldo Barbosa, como Chefe do Departamento Fotográfico¹⁶.

Depois da Copa de 86, Lúcio assumiu a chefia do departamento. Trabalhava pela manhã e passava a "bola" para Márcio Arruda (subchefe), que participava do fechamento do jornal.

¹⁴ É pertinente lembrar que, enquanto a *Leica* é o equipamento usado por Cartier-Bresson, fotógrafo que se notabilizou por seus registros todos em preto e branco, a *Pentax* é o equipamento eleito por Ernest Haas, fotógrafo que assumiu a cor como elemento de expressão fotográfica.

¹⁵ Existem algumas histórias interessantes de como os fotógrafos enganavam os editores quanto ao negativo utilizado para a realização de suas fotografias. (Ver depoimento de José Medeiros em MEDEIROS, José. *50 anos de fotografia*. Rio de Janeiro, Funarte, 1986; e PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro, a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.)

¹⁶ Nessa época não existia a figura do Editor de Fotografia nos jornais brasileiros. No *Jornal do Brasil* iniciava-se uma experiência de edição de fotografia com a participação dos repórteres fotográficos. Outra experiência com Editor de Fotografia foi realizada no *O Dia* nos anos de 1989 a 1991. Hoje trocou-se o nome da função de Chefe do Departamento Fotográfico para Editor de Fotografia, e se exige desse profissional uma especialização na elaboração do discurso sobre a fotografia, mas as relações funcionais em nada mudaram, tendo o editor que assumir a função do chefe que tem que controlar o material, o pessoal e as pautas para reportagem.

Lúcio observa que, diferentemente do Rio de Janeiro, onde os fotógrafos gostam de discutir sobre sua técnica e seu trabalho, os repórteres fotográficos de Brasília não têm esse hábito. Para criar um clima de discussão sobre a fotografia e alcançar melhores resultados no trabalho, foi instituído o Prêmio Nosso, que dava US\$ 100,00 para a melhor fotografia do mês. No entanto, o clima de fraternidade (muitos são aparentados um dos outros) e cumplicidade entre os profissionais (muitos devem favores e sua própria função ao chefe ou a algum colega) impedia uma crítica mais objetiva dos trabalhos apresentados. Os que não ganhavam o prêmio sentiam-se desprestigiado e os que ganhavam mais de uma vez eram acusados de protegidos, e sua premiação era considerada uma "marmelada". Em consequência, o prêmio passou a ser distribuído entre todos os participantes, acabando-se com a proposta de valorizar os melhores trabalhos e discuti-los. O prêmio acabou deixando de existir por total falta de sentido, já não mais cumpria a finalidade com que fora instituído.

A troca de favores e o "apadrinhamento" podem ser apontados como um fator de estagnação no desenvolvimento do fotojornalismo nos jornais locais de Brasília, nessa época. Privilegiava-se o fotógrafo que melhor atendesse à idiossincrasia do chefe, do editor ou do dono do jornal e que mostrasse algum talento na operação do seu equipamento e algum entendimento daquilo que era esperado para representar a matéria pautada. O fotógrafo não era visto como um repórter com função social e responsabilidade comparável à exigida de um repórter de texto¹⁷, mas sim simplesmente como um técnico que deve operar com

¹⁷ Neste sentido encontramos nas palavras de JEOVAH, F. (*Fundamentos do jornalismo fotográfico*. São Paulo, Iris, 1965, p. 40.), uma visão mais sofisticada do repórter fotográfico, segundo a qual "sua função não é apenas mecânica, ... é sobretudo, uma função intelectual, merecedora de respeito e admiração". Podemos também recorrer às palavras de Paulo Gomes de Oliveira (*Formação jornalística*. Porto Alegre. Edições Sulinas, 1970, p. 199-200) que nos diz que "o repórter fotográfico que procura eliminar trabalhos e esforços em detrimento de boa fotonotícia, melhor que seria que se endereçasse para uma praça pública para trabalhar como 'lambe-lambe'. ... No trabalho jornalístico, tanto o repórter quanto o fotógrafo encerram uma série de responsabilidades comuns."

eficiência e prontidão, o seu equipamento¹⁸. Era comum os repórteres fotográficos serem pautados pelos diretores do jornal para fazer matérias irrelevantes do ponto de vista jornalístico.

Em 1989 Lúcio saiu do Correio Braziliense; voltou em 1992 como subchefe, e permaneceu até 1994. Nessa fase, iniciam-se os esforços para que o Departamento Fotográfico mudasse de local.

O Departamento Fotográfico era conhecido como a *Fotografia*, ou "O buraco" (alguns ainda adicionam os termos "de rato" para realçar suas condições insalubres) e ficava em uma passagem entre a Redação e a Oficina Gráfica, um lugar marcado pela falta de espaço, sujo, escuro e pouco ventilado. Segundo Lúcio, o laboratório era triste; revelar um filme punha em risco a integridade da roupa. Os filmes do dia eram arquivados enrolados e sem nenhuma proteção, dentro de latas. Para se encontrar o negativo de uma fotografia dessa época, há grandes dificuldades.

Construía-se um novo prédio para abrigar a Diretoria, a Administração e a Redação. O Departamento Fotográfico, no entanto, ninguém sabia onde ia ficar. A *Fotografia* faz parte da Redação, mas suas instalações não haviam sido previstas no novo prédio.

Por outro lado, antevia-se a mudança do padrão fotográfico do jornal, com a substituição da fotografia preto-e-branco pela fotografia colorida. Isso exigiria o investimento em novos e sofisticados equipamentos. Era necessário construir um novo laboratório que atendesse, rigorosamente, às exigências do processo de revelação colorida. Naquele tempo, a Primeira Página já era impressa a cores, e os filmes e fotografias eram processados fora do jornal, nos laboratórios comerciais que prestavam o serviço de revelação dos filmes e de ampliação das cópias fotográficas. O custo dessa operação era alto, pois, além do pagamento a

¹⁸ Neste aspecto a fotografia é tratada como descrita por José Nabatino Ramos em *Jornalismo, dicionário enciclopédico*. (São Paulo, IBRASA, 1970, p. 116-118.)

terceiros pelo serviço prestado, impunha a exigência de um "motoqueiro", sempre disponível à *Fotografia* para levar e trazer os filmes e cópias fotográficas.

Foi então que se decidiu que o Departamento Fotográfico deveria ocupar um outro espaço, mais adequado à instalação dos novos equipamentos. O local escolhido foi o espaço em que ficava a Diretoria do jornal, no térreo do antigo prédio. Apesar de ter melhorado muito, em termos de espaço e de salubridade, o Departamento Fotográfico ficou mais distante da Redação, pois esta instalou-se no segundo andar do novo prédio, do lado oposto ao da *Fotografia*. Os responsáveis por levar as fotografias aos editores gastavam em média, duas horas por dia em caminhada e subidas e descidas de escadas. Essa é uma condição estressante de trabalho, que poderia ter sido abolida, se a fotografia no jornal fosse respeitada como constitutiva incondicional da Redação.

A fotografia no Correio Braziliense hoje

A reforma no Correio Braziliense vinha lenta e gradualmente sendo executada por sua direção. Reforma física, com a construção do novo prédio, e reforma editorial, sem tocar na área política, mas buscando fazer um produto que atraísse o leitor e aumentasse o faturamento da empresa. A adoção do uso da policromia, ou impressão em quatro cores, permitia veicular anúncios coloridos e publicar fotografias coloridas, e, como vimos, uma cobertura esportiva mais dinâmica. O uso das cores permitia atrair anúncios mais rendosos, e a introdução de fotografias coloridas na Primeira Página deixava o jornal mais moderno, seguindo a tendência dos jornais da atualidade, no sentido de agradar aos leitores.

O envolvimento do Correio Braziliense com os parlamentares acusados pela CPI do Orçamento obrigou a direção do jornal a tomar uma atitude drástica, demitindo seu Diretor de Jornalismo, Luiz Adolfo Pinheiro, e contratando, como já foi dito, Ricardo Noblat. Com Noblat vieram outros jornalistas e, entre eles,

Cláudio Versiani, repórter fotográfico, radicado em Brasília, com grande experiência na cobertura de revistas semanais, que foi convidado para assumir a *Fotografia*.

Na verdade, Versiani não vem assumir a chefia do Departamento Fotográfico, mas sim comandar uma nova editoria, a Editoria de Fotografia. A mudança de nomenclatura de “Departamento” para “Editoria”, era uma reivindicação dos fotógrafos de imprensa, há um longo tempo¹⁹. A existência de um Departamento Fotográfico separado da Redação sempre reforçou a idéia de que o repórter fotográfico é um profissional subordinado ao repórter de texto. Essa situação gerou e, ainda gera, sérios conflitos com jornalistas que subordinam a imagem ao texto, calcados na noção de que a imagem fotográfica seria uma peça comprobatória daquilo que se escreve, negando a fotografia como forma de comunicação autônoma. Com o novo projeto editorial, a fotografia passa a ter um novo estatuto, e a instituição da Editoria de Fotografia fundamenta-se, justamente, no entendimento de que a produção/realização da imagem fotográfica deve gozar de consideração semelhante a de que desfruta a produção/realização do texto. A Editoria de Fotografia passa a ser encarada, então, como detentora do mesmo estatuto das outras Editorias da Redação: Política, Nacional, Economia, Esporte, etc. Em outras palavras, passa-se a esperar dos repórteres fotográficos o mesmo que de seus colegas de texto e, de seu editor, que seja mais do que um administrador quantitativo de pautas, filmes e fotos, e agregue ao produto uma qualidade, que se traduz em conceitos, a serem considerados mais adiante, tais como "a puta foto".

¹⁹ Ver HUMBERTO, Luis. "A edição de fotografia em jornal" in: *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Sindicato dos Jornalistas/Funarte, 1982, e "Editor de fotografia: uma necessidade" in: *Fotografia. Universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983; LIMA, Ivan. "A edição" in: *Fotojornalismo brasileiro. Realidade e linguagem*. Rio de Janeiro, Fotografia Brasileira, 1989; GURAN, Milton. "O trabalho do fotógrafo e a editoria de fotografia" in: *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992;

Existe, no entanto, um paradoxo nesse processo. Se, por um lado, cresce a tendência de uma racionalização do uso da fotografia no jornal, dificilmente se encontram profissionais preparados para assumir essas posições. Simplesmente não existem cursos que preparem os jornalistas, técnica e intelectualmente, para a função de repórter fotográfico. E, para ampliar a aridez com que se trata a fotografia de imprensa, muita pouca reflexão se faz sobre sua prática, e mesmo essa é ignorada pela maioria dos jornalistas, dos repórteres fotográficos aos seus editores. O jornalista usa de seu senso comum para definir o que é bom ou mau, belo ou feio. É comum ouvir comentários sobre ser uma fotografia "bem produzida", "uma bela fotografia" e até mesmo que é "uma puta foto", sem no entanto saber-se exatamente do que se está falando, em termos conceituais. Trata-se, quase sempre, de puro impressionismo.

Constata-se, então, que, assim como na reforma física não se projetou a *Fotografia* junto à Redação, a reforma do produto Correio Braziliense não fez qualquer reflexão sobre o papel da fotografia e da reportagem fotográfica como informação de fatos jornalísticos. Procurou, unicamente, atender às demandas de seus leitores, que julgam a fotografia a partir do senso comum, procurando com isso atrair o público, pois a fotografia é tida como a porta de entrada para a matéria, uma isca para o leitor. O que se quer é uma imagem que possa ser publicada ampliada, que possa ser apresentada de forma hierarquizada, que ordene o sentido da leitura e chame a atenção para o jornal. Nesse momento vemos que o conceito de boa foto, como resultado de uma boa reportagem, é substituído pelo conceito de bela foto, uma foto bem "produzida".

Sentimos aqui um ranço da tutela intelectual de quem escreve sobre quem faz imagem, que se manifesta de dois modos: pela incapacidade da maioria dos jornalistas em reconhecer uma autonomia da fotografia diante da notícia, e, pela conseqüente compulsão do repórter de texto em querer dirigir o repórter fotográfico no sentido de produzir imagens que correspondem à expectativa de

sua imaginação. Para o repórter de texto a fotografia tem o valor de dar credibilidade ao seu texto, crença de que a fotografia é um documento comprobatório do fato. Poderíamos dizer que se cumpre o postulado pós-moderno de que não interessa o fotojornalismo em sua essência, já que não interessa o referente fotográfico, mas sim a objetivação de uma visão de mundo, que, necessariamente, não precisa ser concreta, porém, mas que deve encontrar respaldo nos conceitos.

E aqui, talvez, apareça a ponta do *iceberg* de uma crise identificada nos meios de comunicação impressa frente aos meios eletrônicos de comunicação, principalmente no que concerne às novas tecnologias de comunicação cibernéticas. O jornalismo, e principalmente o jornalismo impresso, é fruto do pensamento moderno, racionalista e lógico por excelência. Os jornalistas pensam a fotografia como se pensava no século XIX, um objeto que representa fielmente a realidade, um documento capaz de atestar aquilo que se diz, assumindo uma postura reconhecida pelo senso comum, e que contraria a postura objetiva que se espera deste profissional. E mais, qualificam a fotografia, não por sua inserção no combate aos que rompem com o contrato social estabelecido pelos ideais republicanos e democráticos, mas pelos efeitos "pirotécnicos" alcançados pelo fotógrafo. Mesmo quando se manifesta o lado expressivo da fotografia, há desconhecimento dos conceitos dados pelas artes plásticas e pelas artes gráficas, que permitiriam objetivar seus discurso sobre a fotografia. Com isso estamos aniquilando o próprio jornalismo, produzindo uma notícia *estetizada*, mas sem conceitos, pastiche do jornalismo eletrônico da era da realidade virtual.

Este novo jornal, que se apresenta carente de referências teóricas e conceituais, se debate entre os limites antagônicos da lógica empresarial e os da função social do jornalismo. Uma tem no lucro sua meta fundamental, e vê, na publicidade de produtos e serviços e no *merchandising* político e ideológico, seu ponto de venda; a outra propõe como objetivo abrir espaço para a denúncia e

discussão das práticas ideológicas dos homens públicos: políticos, servidores públicos, administradores de empresas e empresários. Instaure-se, assim, o conflito, que se torna agravado pelas preocupações típicas dos departamentos de administração, que relacionam eficiência ao conceito de "qualidade total", e, por isso, propõem redução de gastos com pessoal, material e serviços, e negam não só a necessidade de investimentos em jornalistas qualificados (leia-se: respeitados por sua capacidade de apurar os fatos), que, por essa qualidade valem mais no mercado profissional, mas também a de aquisição de novas tecnologias, caras por serem importadas, e que podem tornar-se obsoletas da noite para o dia. O "poder" fazer um jornal, contrapõe o atual Diretor de Redação, Ricardo Noblat e sua equipe, à antiga administração. Basicamente, Noblat trabalha para aumentar a vendagem do jornal, para o que entende ser indispensável investir em recursos humanos e novos equipamentos. Se dependesse de Noblat, os melhores profissionais seriam contratados e a mais avançada tecnologia seria adquirida, o que possibilitaria fazer-se um produto da mais alta qualidade e tornar o Correio Braziliense o mais lido jornal do Brasil. Já a administração trabalha no sentido de cortar despesas e fazer com que a Redação se enquadre em uma rotina produtiva mecânica e fria, ou, em outras palavras, que o fechamento do jornal seja previsível. Além disso, para os administradores de jornal, que trabalham pensando no binômio custo/benefício, não há constrangimento em sacrificar os ideais do jornalismo, se isso vir a se traduzir em lucro. Entre os dois pólos, surge a figura do Diretor Presidente, Paulo Cabral, que sabe que a melhor moeda de um jornal é sua credibilidade, mas, de forma alguma, gostaria de ver seu feudo de informação ruir política e economicamente.

O repórter fotográfico

No Correio Braziliense, assim como na maiorias das redações, o fotógrafo, ou melhor, o repórter fotográfico é reconhecido por suas qualidades de fazer "belas fotografias" e raramente é identificado por seu talento, seu "faro" jornalístico.

Da entrevista feita com Chico Amaral, autor do projeto gráfico para o novo Correio Braziliense, concluímos que não existe uma fronteira bem definida entre a "produção de uma imagem" e "a reportagem de um fato pela imagem" para a fotografia de imprensa. No jornal, "papéis se invertem, se subvertem", isto impediria uma divisão de trabalho entre realizadores fotográficos (ficção) e repórteres fotográficos (documentaristas). Essa situação exige que o fotógrafo dê conta de um e de outro papel ao mesmo tempo, mas não impede que o editor de fotografia pautar os fotógrafos por suas competências reconhecidas: aquele que é bom de retrato (*portrait*), o outro que gosta de fotografar objetos (*still life*), o que prefere cobrir a área política ou econômica (o repórter fotográfico no sentido clássico), ou aquele que prefere as reportagens de fundo (o fotógrafo documentarista ou ensaísta).

Podemos dizer que os repórteres fotográficos do Correio Braziliense apresentam um bom desempenho enquanto profissionais de imprensa, pois têm ganho vários prêmios (DIAP, FINEP, SINDUSCON, Rei de Espanha, OK, etc) e participado de projetos editoriais, em que os repórteres fotográficos dos jornais brasileiros têm-se destacado. Por exemplo, nove fotografias dos fotógrafos do Correio Braziliense foram selecionadas para compor a exposição da Bienal de Fotojornalismo (1995?), organizada pela Associação Nacional de Jornais e pela Associação Nacional de Editoras de Revistas.

A pauta

Existe, no momento da pauta, uma preocupação em sistematizar os pedidos de reportagem à Editoria de Fotografia. É comum as pautas serem passadas verbalmente, em cima da hora, e essa prática tem sido criticada pelo atual Editor de Fotografia. De fato, pautas passadas verbalmente correm o risco de serem atropeladas pelos acontecimentos e esquecidas pelo caminho. A pauta deve conter as informações apuradas, para que o repórter tenha um ponto de referência para apoiar seu trabalho, sintetizar o acontecimento em imagens. Os pedidos em cima da hora são eterna fonte de desgastes pessoais, pois é muito freqüente terem os repórteres de texto sua demanda ignorada por não haver profissional da fotografia disponível, já que se trabalha na proporção de um fotógrafo para cada dez repórteres de texto.

Com freqüência, a Editoria de Fotografia pauta o jornal, principalmente aquelas matérias chamadas de *especiais*, que saem nos fins-de-semana e nos encartes do jornal. O repórter fotográfico está na rua e fica atento, com isso traz sugestões para o jornal. Essas matérias têm publicação garantida no jornal de domingo, como matérias mais leves, mais "sacadas"²⁰.

No geral, as pautas são levadas pelos editores para uma reunião que ocorre às 11:00 h. Nessa reunião são discutidas as pautas do dia e as futuras. Trocam-se informações e discute-se o jornal do dia anterior. É importante frisar que toda discussão visa a identificar os fatos importantes em andamento, mas também a cativar os leitores, atendendo em suas expectativas e gostos, apontados por uma pesquisa de opinião feita, diariamente, entre os assinantes do jornal, pela SOMA Opinião e Mercado. Essa pesquisa procura apontar as matérias que alcançam

²⁰ Esse termo, que significa tirar algo de especial de uma circunstância, é um dos vários que se usam no dia-a-dia da redação para dizer o que se sente diante de seu trabalho. Na realidade, existe um acúmulo de frustrações no cotidiano do trabalho, e essas pautas são aquelas em que o fotógrafo se entrega com gosto, pois aí está livre para exercitar seu lado expressivo, como num conto, numa resenha ou numa crônica.

maior índice de interesse entre o público alvo, contribuindo muito para a definição das pautas, sua permanência em edições subseqüentes e o espaço a ser por elas ocupado.

Cito, a seguir, alguns exemplos de como é pautada a fotografia, descrevendo o observado em uma dessas reuniões. A pesquisa da Soma indicou a matéria sobre o caso da agressão da Vera Fischer contra a babá de seu filho como a matéria que despertara o maior interesse por parte dos leitores. Por isso, o jornal continuaria dando destaque ao assunto, inclusive com chamada na Primeira Página. No entanto, o editor da área nacional comentou que ninguém agüentava mais ver a mesma foto. Cláudio, que estava presente, respondeu que, desde que Vera Fischer tinha ido para a clínica de repouso ninguém havia feito uma fotografia nova dela. Não havia, portanto novas imagens disponíveis nas agências de notícias.

Na seqüência da reunião, Cláudio sugeriu que, se na apuração da pauta sobre índice de desemprego houvesse indicação de aumento do número de desempregados, essa matéria mereceria uma fotografia na Primeira Página²¹. Cláudio apresentou mais duas sugestões: que se entrevistasse a atriz e cineasta Carla Camuratti, que estava em Brasília, e que fosse dado espaço para Paulinho da Viola, pelo menos com uma foto-legenda, com o objetivo de chamar a atenção para o fato de ter ele recebido um cachê menor que outros artistas, no show de fim de ano no Rio de Janeiro.

²¹ De fato esta matéria foi publicada na Primeira Página do jornal, com uma fotografia de Raimundo Paccó, na qual retratou um operário cujo sapato tinha um grande furo na sola, que denotava o quanto já andara a procura de emprego sem sucesso. Mas o que mais impressiona nessa imagem, foi a solução dada por Paccó para juntar em uma só imagem "sapato com furo" e o "rosto do operário". A imagem publicada mostra o operário na frente de um canteiro de obras olhando para a câmara fotográfica através do furo do sapato, tudo bem iluminado e enquadrado. Revelador do ambiente fotojornalístico e das relações entre Chefe/Editor e repórter fotográfico, foi ter presenciado o momento em que Cláudio Versiani passou a pauta para Paccó e ver a foto publicada. Cláudio ao pautar Paccó não deixou de "cantar a bola", como é comum nesta relação na qual editor tem a foto em mente e tenta passar para seu subordinado, imaginando a foto com alguém lendo os classificados do jornal a procura de emprego. Diante da fotografia realizada por Paccó comentou num misto de satisfação e admiração pelo trabalho: "o que um repórter fotográfico não faz com as pessoas para trazer uma boa foto?"

Noblat intervio na reunião, dizendo que gostaria de fazer um "cineminha" publicando três ou quatro fotografias de acidentes diferentes acontecidos em um mesmo dia. Convencido de que aquela era uma época de muitos acidentes, afirmou acreditar que esta seria uma matéria que poderia prestar um serviço aos leitores. Trabalha-se com sentimento (*feeling*) ou o sabido, que, no entanto não é explicitado para fundamentar a eleição do que é notícia ou não.

No decorrer do dia novos fatos podem ocorrer, e uma pauta decidida às onze horas da manhã pode "cair" mais tarde, dando lugar a outra considerada mais importante ou mais interessante. O segredo das pautas está na fonte. Um jornalista tem que ter fontes. Nesse sentido vale registrar o comentário de Cláudio Versiani, quando Wilson Pedrosa, editor de fotografia da sucursal do Estado de São Paulo, o Estadão, em Brasília, telefonou-lhe, em *seu* telefone celular, avisando sobre a entrevista coletiva dada pelos compradores do Banco Econômico, no Banco Central: "o Pedrosa tem salvo a gente de muitos furos".

A reportagem fotográfica

Conforme a definição de reportagem fotográfica, consolidada no jornalismo brasileiro no final dos anos 60, seu objetivo é produzir/realizar fotografias que documentem "aspectos marcantes da reportagem ou notícia, podendo, mesmo, em certos casos, constituir a parte mais importante do trabalho jornalístico."²² Nela identificamos o entendimento de que a fotografia além de servir como ilustração da reportagem como um todo, fazendo "ver" o fato noticiado, pode até vir a ser o próprio meio de se dar destaque a determinada notícia, escapando ao padrão especificado e às tentativas de determinação da pauta, podendo ganhar seu espaço, mesmo que imprevisto. Essa última visão,

²² RAMOS, José Nabatino. Verbetes "Fotografia (Produção)" in: *Jornalismo, dicionário enciclopédico*. São Paulo, IBRASA, 1970.

baseada no acaso ou no imponderável, aponta para a fotografia como fruto da sorte, além do que se espera do fotógrafo, ou, até mesmo como resultado de uma relação contingente do dispositivo fotográfico.

Já no início dos anos 80, uma parcela significativa dos repórteres fotográficos brasileiros não se reconhecem no papel instrumental da fotografia. Reivindicam o reconhecimento do repórter fotográfico como um intelectual diante da reportagem fotográfica, já que o resultado produzido pelo dispositivo fotográfico depende daquele ser que a realiza. Como exemplo desse momento, é significativa uma frase de Luis Humberto, que representa esse processo de transformação paradigmática. Ao concluir um artigo sobre a fotografia de imprensa, ele nos alerta para o fato de que o "fotojornalismo não é o encontro feliz com imagens acidentais, mas a produção consciente e sofrida de visões fragmentárias, pessoais, que podem ser, muitas vezes, verdades mais amplas, significativas e universais."²³

Ao ser instituída a Editoria de Fotografia, como parte do novo projeto para o Correio Braziliense, reconhecemos ter havido de sua parte a preocupação em acompanhar o processo de transformação do pensamento sobre o papel da fotografia no jornal. Percebemos, no entanto, que a relação da Redação com a *Fotografia* no seu cotidiano se dá ainda nos moldes definidos pelos manuais dos anos 60. Podemos dizer que isso ocorre porque a estrutura de formação dos jornalistas e a legislação que define o exercício da profissão continuam as mesmas. Nas escolas, pensa-se a fotografia como meio de comunicação e informação jornalísticas a partir dos mesmos paradigmas que a fundaram, e a legislação trabalhista que define as funções e responsabilidades dos jornalistas profissionais parte do princípio de que existem dois tipos de jornalistas e exige

²³ HUMBERTO, Luis. "A fotografia de imprensa precisa continuar tão pobre assim?" in: *Fotografia. Universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983

do profissional que escreve uma graduação superior, enquanto dos fotógrafos, diagramadores e revisores nenhuma formação é exigida.

Perde duplamente a reportagem fotográfica. Perde quando não é entendida como o resultado de uma reflexão intelectual, mas sim como o ato mecânico de apertar o botão de um dispositivo para a satisfação de um desejo, a imagem síntese do fato; e perde, não exatamente porque os seres realizadores não tenham qualificação profissional, mas porque não se lhes reconhece o mesmo grau de responsabilidade de seus colegas profissionais do texto escrito.

É nesse contexto que emergem alguns conceitos que considero importantes para se entender o que pensam de fotógrafos de imprensa, jornalistas de redação e seus editores, o que é o fotojornalismo e seu futuro. São eles: "foto-choque", "foto produzida", "fotorreportagem", "fotodocumentação", "ensaio fotográfico", "foto-legenda" e "puta-foto".

- Foto-choque - Essa foi a imagem perseguida por repórteres fotográficos e editores de todo o mundo ocidental nos anos 60. O mundo em transformação, os conflitos ideológicos, a tragédia humana dos países que ainda estavam sob domínio colonial.²⁴ Em raro momento de reflexão sobre a fotografia de imprensa, esse conceito, que traduz "o flagrante da violência contra o indivíduo, contra a sociedade", é tratado por Roland Barthes, que aponta, no entanto, a ineficácia dessas imagens em atingir os leitores, de chocar. Diz Barthes:

²⁴ Podemos encontrar um bom número dessas imagens, que povoam o imaginário jornalístico, nas publicações produzidas pela *World Press Photo Foundation*, instituição com sede na Holanda, que promove anualmente um concurso de fotografias de imprensa e que acaba sendo a referência em relação à produção contemporânea do fotojornalismo de todo o mundo. Em especial chamo a atenção para a edição que marca seu 25º aniversário, *Eye Witness*, publicado no Brasil pela Abril S.A. Cultural e Industrial, no mesmo ano, 1981, com o título de *Testemunha ocular*. Neste livro, ve-se, ano a ano, as imagens de um mundo saído do holocausto da II Guerra Mundial ao início da guerra entre o Irã e o Iraque.

*"Ora, nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada - a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, não podemos inventar o nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador."*²⁵

Na pesquisa realizada para o Correio Braziliense, pela SOMA Opinião e Mercado, esse tipo de fotografia recebeu uma avaliação negativa por parte dos leitores do jornal. De acordo com as respostas dadas pelos entrevistados, das fotografias consideradas como "as piores", "50% transmitiam uma sensação negativa: ameaça, confusão, violência ou doença". Constatou-se que os leitores se identificam com imagens positivas, ditas como "pra cima." Melhor falando, na interpretação dos pesquisadores, os leitores gostam de ver imagens que denotem um mundo melhor, com seus problemas resolvidos, que apontem para uma perspectiva de superação das dificuldades presentes. Nesse sentido ficou identificado que faziam o gosto do público as fotografias de crianças (38% das fotografias avaliadas positivamente) e as de alta tecnologia (por exemplo, lançamento do *ônibus espacial* norte americano). Ficou também constatado que, em avaliação em que o conteúdo das imagens era deixado de lado, os leitores aprovavam aquelas que ocupavam um espaço de destaque na página (75% das fotografias que mais chamaram a atenção ocupavam mais do que três colunas) e as de percepção direta (63% das fotografias registravam um único elemento, uma única pessoa).

²⁵ BARTHES, Roland. "Fotos-choque" in: *Mitologias*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1989.

Os dados apurados pela pesquisa SOMA, serviram, desde então, como parâmetro para a edição da Primeira Página do jornal. Como essa página serve de ponto de venda do produto, chamando a atenção do leitor para o conteúdo do jornal, a tendência do editor é dar prioridade e valorizar temas que tenham sido identificados como do interesse do leitor. Para a Primeira Página, então, são escolhidas imagens consideradas *positivas*, que deverão chamar a atenção do leitor e que o farão comprar o jornal.

Sobre esse critério de edição não há um consenso entre os editores. Para Cláudio Versiani, Editor de Fotografia e responsável por apresentar e discutir as imagens que serão publicadas no fechamento do jornal e da Primeira Página, "os leitores não entendem nada sobre fotojornalismo". Com o atual critério de edição, fica de fora, preferencialmente, a foto-choque, aquele tipo de fotografia que faz parte do imaginário dos repórteres fotográficos e que representa a tradição do fotojornalismo.

Criticada por Barthes em meados dos anos 50, a foto-choque ainda é o paradigma do resultado de uma reportagem fotográfica. No entanto, os critérios para sua superação não vêm de uma atualização do seu conceito. Simplesmente bane-se um tipo de imagem para privilegiar outra ao gosto do freguês. Perde-se aqui a noção de que o papel do jornalista não é agradar pela estética, mas sim pela informação. A fotografia não pode vir a ser o resultado do acomodamento funcional do repórter diante dos fatos. Pelo contrário, cada vez mais, deve ele assumir seu papel de intermediário entre mundo vivido e mundo sistêmico.²⁶

- Foto produzida - É aquela imagem fotográfica na qual o repórter fotográfico interfere na ação fotografada. Ele solicita, por exemplo, que os personagens de um evento repitam o gesto significativo, ou lhes pede que se

²⁶ Essa é a tese da professora Barbara Freitag no curso de extensão "Teoria da Ação Comunicativa de Jürgen Habermas", em agosto de 1995, na Faculdade de Comunicação da UnB.

postem de maneira a aparecerem de forma favorável na fotografia. É mais radical ainda quando o fotógrafo dirige uma cena no sentido de realizar uma imagem que atenda às expectativas do editor.

A fotografia também pode ser produzida pelos atores objetos das lentes da imprensa. É o que acontece quando o cenário é montado visando a que imagens a serem tomadas correspondam às intenções preconcebidas pelos cerimoniais palacianos, assessores de imprensa e assessores de relações públicas.

Esse é o lado expressivo da fotografia. Instituída desde seu aparecimento para a exaltação do indivíduo perante seus concidadãos, foi aperfeiçoada nas primeiras décadas de nosso século, no sentido de mobilizar a sociedade na direção predeterminada pelos estrategistas dos Estados. Foi o caso da Alemanha Nazista, da Rússia Stalinista, dos Estados Unidos Macartista e da experiência brasileira com o Departamento de Informação e Propaganda do Estado Novo de Getúlio Vargas. Aqui fundem-se no conceito de Comunicação Social, as atividades do jornalista, publicitário e relações públicas. Com vista a servir melhor a um determinado tema/objeto/pessoa, esse mesmo tema/objeto/pessoa é tratado como um produto a ser consumido (engolido e digerido) dentro de uma roupagem jornalística (que é sinônimo de objetividade, fidelidade aos fatos).²⁷

É aqui que ganha forma e consistência o papel do repórter fotográfico. Ele tem que resistir não só à tentação das imagens fáceis diante de um evento a ser fotografado como à de atender pura e simplesmente à demanda de seus editores, na crença de que, com isso, estará ganhando espaço na Redação. Tem que ter clara sua função social de informar o público, da forma a mais objetiva possível, sobre tudo aquilo que lhe diga respeito enquanto cidadão.

²⁷ Vicki Goldberg, em *The power of photography: how photographs changed our lives* (New York, Abbeville, 1991) mostra como as fotografias, em variadas circunstância, rompem seu estatuto de imagem da realidade e acabam fundamentando o imaginário ideológico, muitas vezes determinado previamente pelos editores, publicitários e assessores de relações públicas.

- Fotorreportagem vs. fotodocumentação²⁸ - Embora ambas procurem trabalhar com os fatos tangíveis da realidade, existem diferenças entre elas.

A primeira, a fotorreportagem, tem como objetivo levantar e divulgar, por meio da imagem, os fatos de interesse público. Isso se realiza pela reprodução mecânica das máquinas de impressão gráfica, que fazem da imagem impressa objeto de consumo de massa. A fotografia no jornalismo não existe enquanto objeto em si. Não interessa o suporte fotográfico propriamente dito e sim a imagem produzida pela fotografia, e que pode ser reproduzida por outros meios de comunicação: gráficos (jornais e revistas) e/ou eletrônicos (televisão e, atualmente, computadores). A fotografia, resultado da ação da luz sobre cristais de prata, tem vida efêmera. Dura somente o tempo necessário para que entre no circuito da informação. Para se ter uma idéia, é praticamente impossível encontrar os originais de uma imagem fotográfica no arquivos de um jornal, e quando os encontramos, esses negativos e fotografias perdem sua eficiência documental por falta de referências ao autor, datas, ou outras informações que relacionem a dita imagem a algum fato concreto que a autentique. Não há investimentos em arquivos de fotos e negativos, o que caracterizaria a fotografia como documento.

Algumas fotografias, no entanto, produzidas no contexto jornalístico, por suas qualidades estéticas e/ou de conteúdo histórico ganham novo estatuto, transcendem a esfera do jornalismo e passam a ocupar esses outros espaços: nas artes, em exposições, traduzem valores estéticos de uma época; na família, compõem álbuns para a recordação dos familiares e lugares distantes no tempo e no espaço; e, na academia, muito raramente, aparecem como documentos que fazem ver verdades não verbais e que tendem a fazer ver aquilo que não pode ser dito.

²⁸ ARCARI, Antonio. "O homem e o mundo do homem" in: *A fotografia*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1980.

A fotodocumentação é a imagem produzida tendo em vista descrever, esclarecer e/ou provar, isto é, fazer ver um assunto ou fato. A fotografia trabalha como objeto de memória de situações tangíveis e intangíveis. Tem como função registrar personagens e eventos (história); reduzir e ampliar objetos tridimensionais sobre uma superfície bidimensional (arquitetura e as engenharias) fazer ver o micro e o macrocosmo (física, geologia, astronomia, biologia, medicina); registrar relações e identidades (psicologia, sociologia, antropologia). A fotografia como documento, no entanto, é tratada de forma diferente, dependendo do contexto acadêmico em que ela seja usada. As ciências exatas vêem-na, apesar de sua influência subjetivante, como um meio gráfico para a descrição de fenômenos físicos do além e do aquém cosmo. As ciências humanas têm dificuldades em fazer uso de fotografia, pois essas são vistas como o resultado de uma determinação subjetiva sobre o objeto, fazendo ver não a coisa em si, mas o que a coisa significa para aquele que fotografou ou editou a imagem.

- Ensaio fotográfico²⁹ - Para os editores da revista *Life*, o ensaio fotográfico é uma arte possibilitada pelo uso das câmaras fotográficas de pequeno formato, que utilizam película de filme para cinema, e que permitem registrar graficamente toda uma seqüência de um evento dado à visão, e que por isso, possibilitam sua reprodução mecânica sobre o papel, contando histórias visuais em que os momentos significativos aparecessem diante dos olhos do leitor. Na palavra desses editores:

"the new art form (the photographic essay): pictures edited so that they tell a complete story. Small fast cameras, photographers with that

²⁹ PHOTO POCHE. *W. Eugene Smith*. Paris, Centre National de la Photographie, 1984, p. 6:
TIME-LIFE. *Photojournalism*. New York, Time-Life Books, 1971.

Cornell Capa called the 'chameleon ability to live in many worlds', and Life, all conjoined to develop a new art form. Until the single images had sufficed. But now groups of photographs were selected and arranged to tell a complete story, and the picture essay Flowered."³⁰

Milton Guran³¹ considera o assunto contrapondo os conceitos de *crônica fotográfica* (ensaio) e *editorial visual* (opinativo). Podemos entender uma *crônica fotográfica* - ou ensaio fotográfico - como uma seqüência de imagens fotográficas realizadas e editadas de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou, simplesmente, relativos à vida cotidiana. Podemos defini-la também como sendo o estudo visual sobre determinado assunto sem a pretensão de esgotá-la.

Já o conceito de *editorial visual* - ou opinião visual - podemos entendê-lo como uma imagem que exprime a visão do órgão, escolhida pelos editores e publicada com destaque. Por representarem o ponto de vista particular da instituição - às vezes o ponto de vista pessoal do fotógrafo e dos editores - essas imagens são discutíveis e duvidosas, carregadas de incertezas.

Joaquim Paiva expõe alguns pensamentos de fotógrafos brasileiros sobre o ensaio fotográfico.³² Para Walter Firmo, o ensaio fotográfico possibilita o sonho em relação à realidade, aos fatos do cotidiano. Pedro Vasquez vê uma analogia com o cinema e com a história em quadrinhos. Cristiano Mascaro ressalta a importância de se contar uma história. Mário Cravo Neto observa a necessidade de uma coerência interior. Antônio Augusto Fontes chama a atenção sobre o fato de que o resultado do trabalho nem sempre é fruto de um tema proposto pelo fotógrafo, mas sim de um tema que persegue o fotógrafo.

³⁰ TIME-LIFE. *The best of Life*. Nederland, Time-Life Books, 1973.

³¹ GURAN, Milton. *Op.cit.*

³² PAIVA, Joaquim. "O ensaio fotográfico, o tema" in: *Olhares refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1989.

Antônio Saggese, em seu depoimento a Joaquim Paiva, se estende mais e ensina que fazer ensaio fotográfico e narrativa fotográfica, é juntar fotografias, "fazendo com que o sentido dessa justaposição vá além do de cada imagem separada e crie um raciocínio que leve a pessoa a descobrir novas coisas no conjunto." André Boccato, por sua vez, coloca, de forma taxativa, que "o ensaio fotográfico é o pensamento articulado em imagens, o discurso visual." Admite que um mesmo ensaio possa ser resultado de vários autores, mas observa que "quanto menor o grupo, mais fácil é desenvolver o projeto", pois a articulação da abordagem do tema e seu desenvolvimento ganha em unidade, isto é, fica a marca do indivíduo que interpreta o objeto no ato da tomada da imagem.

Por último, Joaquim Paiva apresenta o pensamento de Rogério Reis, que reforça a importância da unidade visual, "porque aí se sente o fotógrafo de uma maneira mais ampla, profunda; percebe-se melhor como o fotógrafo se posiciona, como desenvolve uma temática". E conclui, "é onde entra a linguagem fotográfica e o fotógrafo mostra a sua personalidade."

- Foto-legenda³³ - É aquela fotografia publicada nos jornais, isolada de qualquer matéria, e que busca revelar imagens e pontos de vista pitorescos ou inusitados da realidade, acompanhada de um pequeno texto.³⁴ Pode ser encontrada na primeira página do jornal ou de um caderno, chamando a atenção para uma matéria nas páginas subsequentes.

Este espaço que privilegia a fotografia tem sido ponto de crítica por parte dos fotógrafos, que vêm suas fotografias acompanhadas de textos que, muitas vezes, repetem literalmente o que se vê. Conhecido como texto-legenda, essa

³³ Devemos relacionar este tema ao pensamento de Roland Barthes sobre a fotografia de imprensa, no artigo "A mensagem fotográfica" (*O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990). Outro texto a ser relacionado é o artigo de Helouise Costa, "Um olhar que aprisiona o outro" (*Imagens*. Campinas, UNICAMP, nº 2, 08/94).

³⁴ Atualmente o Correio Braziliense tem publicado fotografias no caderno Cidade, sob o título "Cena da cidade".

deveria ser "uma pequena notícia explicativa ou descritiva da ilustração ou fotografia que acompanha."³⁵ Segundo Milton Guran, "uma boa legenda é um convite ao leitor para explorar melhor a imagem, descobrir-lhe os significados menos evidentes, mas nem por isso menos importantes". Guran lembra uma definição de Manuel Alvarez Bravo para o papel da legenda junto com a imagem fotográfica: "gatilho mental".³⁶

- "Putafoto". Segundo Lúcio Bernardo, esta "é a melhor foto do dia." Pode ser o símbolo do fotojornalismo, assim como o *furo* poderia ser o símbolo do jornalismo escrito. Ambos geram relatos que poderiam ser entendidos como mitologias (história de como se atingiu "aquela" *foto* ou "aquele" *furo*). Tais textos e/ou fotos tornam-se simbólicos pois recebem o reconhecimento social que se expressa pela concessão de prêmios, realização de exposições, edição de livros de arte. Esses momentos relacionam socialmente uma ontologia e uma cosmologia do modo de ser jornalista, ou seja, a configuração da foto realizada pelo jornalista como um *plus* integrado como uma coisa no universo humano e natural, assim como uma vivência que implica num *éthos* e numa *visão-de-mundo* da sociedade sobre o jornalismo e vice-versa, seja ele impresso e eletrônico.

Pelo relato oral, que é a forma ritual da passagem do conhecimento, contam-se as façanhas dos mais experientes, cujo sucesso seja notório (índice de publicação nas Primeiras Páginas, tamanho da matéria ou fotografia publicada, repercussão em outras matérias, prêmios). Dessa forma, passa-se uma moral e uma forma de encarar a realidade. A transmissão dessa maneira de ser e agir é realizada, principalmente, em conversas nos muitos espaços existentes entre uma pauta e outra (redação, cafezinho, bares, transporte, salas de esperas, corredores,

³⁵ BAHIA, Juarez. *Jornal história e técnica*. Rio de Janeiro, Martins, 1964, p. 205.

³⁶ GURAN, Milton. *Op.cit.*, p.57.

etc.) onde jornalistas reconhecidos como exemplos a serem alcançados atraem para si a atenção dos mais novos e menos experientes. Como na religião, e seguindo o pensamento de Geertz, aqueles que fazem o Jornalismo procuram fundir o *éthos* e a *visão de mundo*, dando aos valores de sua categoria profissional "uma aparência de objetividade". E, seguindo o pensamento de Geertz, os encontro ritualizados entre uma pauta e outra e as histórias vividas, contadas como mitos da profissão, sedimentam os valores "retratados não como preferências subjetivas, mas como condições de vida impostas, implícitas num mundo com uma estrutura particular."³⁷

Símbolos distintos geram *éthos* e *visão de mundo* diferentes. Reconhecemos aqui uma divisão entre o mundo da fotografia e o do texto no seio do jornalismo. São valores morais e realidades distintas que configuram a distinção entre repórteres fotográficos e repórteres de textos, entre o mundo da imagem e o mundo do texto, entre o mundo do empírico e o mundo do conceito.

A edição³⁸

Editar, em jornalismo, significa fazer o jornal do dia seguinte. Consiste, também, assim como no cinema, rádio e televisão, em fazer a seleção e combinação de materiais, textos e fotografias, textos legendas e manchetes, fios e cores. Editar também significa escolher dentre várias fotografia ampliadas, aquela mais significativa à pauta apurada fotograficamente. Para tanto, são observadas suas qualidades fotográficas: a luz, as cores, a composição e o momento; suas qualidades simbólicas: personagens, objetos, o cenário e a ação que relaciona esses elementos. Editar também significa cortar uma fotografia,

³⁷ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 149.

³⁸ Joaquim Paiva expõe alguns depoimentos sobre o tema, em *Olhares refletidos: diálogo com 25 fotógrafos brasileiros* (Rio de Janeiro, Dazibao, 1989), no capítulo "O trabalho de edição".

eliminar informações consideradas supérfluas ao que é noticiado ou mesmo, de forma irresponsável alterá-la simplesmente para que se ajuste a um espaço predefinido pela diagramação do jornal. Muitas vezes essa "limpeza", feita com uma guilhotina para papel ou mesmo com um estilete, ganha força de significação (uma fotografia do Senador Antônio Carlos Magalhães, no corredor do Senado ao Anexo II, foi cortada para tirar uma figura que passava perto dele, no sentido de mostrar o Senador sozinho, como se ele estivesse isolado em algum episódio político do momento).

Cláudio Versiani relata como foi editada a fotografia (principal) da Primeira Página do jornal de domingo, veiculado em 7 de janeiro de 1996. Entre duas fotografias pré-editadas, a fotografia escolhida (tida como objetiva) mostra a manifestação da Igreja Universal do Reino de Deus, que mobilizou seus fiéis em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. A manchete dizia: "Universal leva multidão às ruas". A fotografia eleita mostra os evangélicos reunidos no vale do Anhangabaú, em São Paulo, onde haviam estado presentes cerca de 80.000 pessoas. Era uma foto panorâmica, feita de cima do viaduto do Chá, na qual aparecem as pessoas no Vale, em toda a sua extensão e largura, situada na cidade com seus prédios fazendo às vezes de moldura. A preterida era uma imagem da manifestação em Brasília, onde aparecia, em primeiro plano e no centro, uma moça de braços levantados e em êxtase junto com outros fiéis, "essa foto dizia coisas que não precisariam ser ditas no texto", a emoção do momento, o clima (a subjetividade). Essa fotografia não contextualizava o espaço urbano, podendo representar o fato em qualquer das cidade onde ocorreu. A imagem da manifestação em São Paulo vingou por representar um "fato nacional, onde esse fato teve maior significado, maior número de pessoas".

Segundo Carlos Silva, subeditor de fotografia, a edição das fotografias é responsabilidade e competência dos subeditores e do editor de fotografia. Antes da reforma, todo editor de matéria queria dar a palavra final para a fotografia a

ser publicada. Até os diagramadores se sentiam no direito de editar as fotografias, fazendo corte, mutilando-as, transformando fotografias horizontais em verticais e vice-versa, excluindo delas elementos importantes, alterando sua composição. Com a chegada de Noblat, os responsáveis pela editoria de fotografia passaram a brigar pela decisão final na edição das imagens. Carlos relata que, em dois episódios, a briga entre editor da matéria e editor de fotografia pela edição da foto, terminou com a demissão dos diagramadores e dos respectivos editores. Nesse sentido, fica claro o apoio de Noblat à Editoria de Fotografia e o seu reconhecimento da competência da mesma.

Com a chegada de Chiquinho, Francisco Amaral, para a chefia do Departamento de Artes, responsável pela diagramação do jornal, consolida-se a proposta de valorização da fotografia. Chiquinho, ao preparar o novo projeto gráfico do jornal, cria soluções para a edição da fotografia que atendam ao gosto do leitor.

O fechamento do jornal³⁹

Cláudio Versiani diz que na hora do fechamento não dá para pensar. À medida que vão sendo ampliadas, as fotografias são guardadas nos respectivos escaninhos, de acordo com o caderno em que irão ser publicadas. Antes de liberar as fotografias para "subir" para as editorias, Cláudio as edita.

Em reunião de fechamento da capa com a foto de François Mitterand, o diagramador sugere mudar a posição da fotografia. Cláudio discorda, mas não consegue argumentar, isto é, rebater a proposta dentro dos termos do diagramador, no campo semântico das artes gráficas. Isto me leva à questão:

³⁹ BARTHES, Roland. "A Mensagem Fotográfica" in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

como é constituído o campo semântico da fotografia, ou mais especificamente, do fotojornalismo?

A foto de Mitterand estampada na Primeira Página gerou reações distintas: Paulo Fona, editor de “Cidade”, questionou a fotografia por considerá-la um assunto que agradaria intelectuais mas que não faria sentido para o leitor médio do jornal, para os moradores de Taguatinga, por exemplo. Confirmando a impressão de Paulo Fona, Vital, editor de “Nacional”, e que podemos considerar como um intelectual, achou bonita a edição daquela fotografia, dando a entender que gostou da capa.

Cláudio também sugere uma fotografia de Sérgio Motta, Ministro das Comunicações, para ser publicada junto com uma carta em que o ministro ataca o Correio Braziliense, por sentir-se ofendido pela matéria que divulga a investigação do TCU sobre sua vida pregressa. A fotografia mostra o Ministro de perfil, no momento em que mantém um copo com água encostado à boca, bebendo água. Noblat veta a fotografia, dizendo que é provocativa, pois o ministro parece um bêbado. Nesta discussão temos um bom exemplo de uma fotografia que "provoca" uma reação que vai além o fato retratado. Essa fotografia seria uma metáfora.

A Primeira Página

A construção da Primeira Página, isto é, seu fechamento, pode ser visto como paradigmático para o fechamento de todo o jornal. Ela espelha, ao mesmo tempo, os conflitos entre editores que buscam valorizar suas matérias e o ideal de atingir seus leitores, buscando manter altos índices de aprovação. Os editores brigam por suas matérias acreditando na sua importância; o Editor de Fotografia briga pelas fotografias mais expressivas de seu ponto de vista, o diagramador intervém propondo soluções gráficas conciliatórias a todos. Mas quem tem a

última palavra é o Diretor de Redação, que decide sobre a forma e o conteúdo final, tendo com ponto apoio seu instinto, sua experiência como jornalista tarimbado no cotidiano do jornal, e, no caso do Correio Braziliense, nas informações apuradas juntos aos seus leitores, feitas diariamente pela SOMA Opinião e Mercado.⁴⁰ Agrega-se a essa experiência pessoal e à pesquisa de opinião, o fato de que o chefe de redação está na mesa da diretoria do jornal, e sabe dos interesses da empresa, que vão além da esfera do jornalismo, assim como está a par de interesses políticos e econômicos e até mesmo de interesses pessoais.

O fechamento da Primeira Página começa por volta das seis horas, quando os editores se reúnem no "aquário" da redação, isto é, numa sala que fica em um canto da redação, cercada de vidro com persianas. Numa mesa grande e retangular, encontram-se o Diretor de Redação, o representante do instituto de pesquisa, um diagramador e os editores que entram e saem trazendo informações sobre o andamento das matérias.

A estrutura da Primeira Página obedece a algumas regras, que buscam, como dissemos, conter o maior número de informações possível que atendam ao gosto do leitor/consumidor, mostrando de forma hierarquizada as pautas apuradas no dia e as fotografias. Efetivamente, cumpre-se o *slogan* publicitário dessa nova fase, que diz estar o jornal identificado com o leitor.

A fotografia no "Manual de estilo do Correio Braziliense"

Existe uma tentativa⁴¹ de sistematizar a experiência de transformação do jornal, com a elaboração de um manual de redação nos moldes dos que são

⁴⁰ Essa pesquisa de avaliação diária do jornal, ouve duzentos e cinquenta leitores assinantes do jornal e estabelece índices de aprovação de matérias e imagens. Segundo Noblat, em nota publicada na revista Comunicação Social (ano II, nº 7), "o resultado é levado ao conhecimento de toda a redação e bate recordes de leitura."

⁴¹ Tentativa, pois, até o momento em que se redigia este texto, o referido manual ainda não havia sido elaborado.

editados pelos grandes jornais nacionais e internacionais. Alguns jornalistas foram pautados para essa tarefa e Cynthia Garda, ex-aluna da FAC/UnB, formada em jornalismo, ficou responsável, entre outras tarefas, por levantar elementos sobre como elaborar uma pauta fotográfica.

A pesquisa realizada pela SOMA Opinião e Mercado serve como um dos parâmetros para a definição da fotografia no jornal. Duas listas foram produzidas: uma, com a categoria "fotografias mal avaliadas", e a outra, com "fotografias bem avaliadas". Considera-se que uma fotografia obteve avaliação negativa quando essa alcança um índice mínimo de 50% de rejeição, e, contrariamente, considera-se uma fotografia bem avaliada quando essa alcança um índice mínimo de 90% de aprovação. A partir da análise dessas fotografias, foram estabelecidos quinze pontos que uma imagem deveria respeitar para sua edição, principalmente para aquelas que deverão ser publicadas na Primeira Página.

Nas discussões sobre o "estilo" do Correio Braziliense, percebemos a influência de "Noblat armador de fotografias" por trás do novo projeto do jornal e do "manual de estilo". Parece haver uma mistura de campos semânticos antagônicos. Usam-se termos do campo estético para qualificar produtos do

Diagnosticamos aqui algumas fontes de problemas, que apresentamos a seguir e que denunciam que, na prática, pouca, ou nenhuma mudança, ocorreu na relação Redação com a *Fotografia*.

A primeira, já mencionada, diz respeito à distância entre a Redação e a *Fotografia*. Localizadas em prédios diferentes e andares distintos, a comunicação entre um e outro se dá com esforço físico e desperdício de tempo, fazendo com que uma solicitação de pauta seja adiada até o último momento. Esse fato leva a um segundo ponto do diagnóstico, que é o fato de a Redação estar informatizada, usufruindo de agilidade de comunicação interna, mediante um correio eletrônico, que facilita a pesquisa e a troca de informações entre editorias. Entretanto, denota descaso com a *Fotografia*, não estar ela servida por um terminal que a ligue com a Redação. É interessante deixar consignado que a *Fotografiase* comunica, via satélite, com as agências de notícias nacionais e internacionais por meio de computadores que recebem e enviam imagens digitais. Por fim, a já referida desproporção - de dez para um - entre repórteres fotográficos e repórteres de texto, o que tem como consequência a indesejável superficialidade com que, muitas vezes, o jornalista da imagem aborda a sua pauta, já que é obrigado a atender à demanda de toda a redação.

Uma pequena conclusão

Constatamos que raríssimos foram os documentos que sirvam de referências para a fundamentação do uso da fotografia no projeto de reformulação do Correio Braziliense e para a prática do fotojornalismo no novo jornal. As poucas referências foram o projeto do Caderno 2, as notas para o "manual de estilo do Correio Braziliense" e os relatórios das pesquisas de opinião.

Concluimos que, para a sociedade e para os jornalistas em geral, o fotojornalismo é constituído por um saber empírico, cujos princípios são repassados oralmente, do mais experiente para o *foca*, o jornalista novato e sem experiência. A fotografia de imprensa é o resultado de uma prática na qual se fazem as coisas como sempre foram feitas. Uma tradição passada dos mais velhos aos mais novos, um conhecimento imemorial, oral. Essa tradição é reforçada pelos editores que *ensinam* aos fotógrafos como devem fazer seu trabalho, reportando-se às experiências do seu passado vivido como repórter nos tempos de um jornalismo heróico, também empírico, antes da exigência de curso superior para jornalistas. Por outro lado, ao repórter fotográfico não se exige formação alguma, relegando sua função a uma posição limitada dentro do universo do jornalismo.

3. Fotografia e sentimento hermenêutico.

O modo de produção permite distinguir (...) superfícies técnicas de natureza tradicional (imagens pintadas, gravadas, etc.) e superfícies "tecnoinimaginárias". (...) Não devemos ficar espantados se esses produtos citados por último se conformem mais estreitamente ao modelo da língua, do discurso ou da escritura (mas também não podemos esquecer que estas superfícies "tecnoinimaginárias" herdaram das superfícies de natureza tradicional toda sua "tradição" de representação da realidade e do imaginário).¹

Tanto no corte diacrônico quanto no sincrônico da fotografia de imprensa, encontramos um estado comum de crise. Por um lado, crise de mercado que fecha espaço; por outro lado, crise de entendimento na relação cotidiana das formas de expressão. Poderíamos falar também de uma crise de paradigma do jornalismo contemporâneo, cuja pretensão de verdade e objetividade vem sendo colocada em questão ao mesmo tempo em que se discutem os paradigmas na ciência.

Essa crise, que atinge as bases fundantes do jornalismo, tem origem na crítica à cultura ocidental, a "crítica da cultura", que tem como pilares intelectuais: Karl Marx (1818-1883), que denunciou o capitalismo como um gerador de crises; Friedrich Nietzsche (1844-1900), que critica os valores da

¹ BASSY, Alain-Marie. *L'Image Fixe*. Paris, La Documentation française, 1983, p. 134.

sociedade moderna pelo seu poder coercitivo contra a vida e os instintos naturais; e Sigmund Freud (1856- 1939), que, concebendo o ser humano com um inconsciente, lugar de nossos desejos reprimidos, mostrou o antagonismo entre a cultura e as pulsões libidinais e a problemática entre a ordem social e o recalque ou a culpa.

A história de nosso século parece confirmar o destino trágico que aqueles intelectuais apontaram. As crises geradas pelo capitalismo, enquanto sistema econômico hegemônico, mostraram quão frágeis são os valores da sociedade moderna e que a autonomia do ser humano se reduz a uma decisão de consumo entre produtos predeterminados.

O jornal, essencialmente partidário em seus primórdios, foi concebido como espaço de difusão das idéias, onde se pregavam as teses contra a tirania. Hoje, tendo-se revestido do caráter de empresa e assumindo-se como produto mercantil, limita-se a reproduzir o pensamento definido e consolidado pelo liberalismo econômico. Essa situação se enquadra dentro do conceito de "produção do consentimento", *Engineering of consent*, desenvolvido por Edward Guernays, que formaliza o esforço das instituições fundadas sob pensamento liberal, em dirigir a pauta dos meios de comunicação dentro de limites considerados adequados para a democracia.

Noam Chomsky observa que em uma sociedade livre "não se pode evitar que as pessoas comprem o jornal que quiserem, e também não se pode proibir os jornais de publicarem o que quiserem; assim, é necessário assegurar-se de que os jornais vão publicar as coisas certas." Chomsky pondera que "os meios de comunicação são grandes empresas", e, enquanto tal, estão ligadas aos interesses econômicos de outras empresas. Chomsky conclui que "os meios de comunicação são simplesmente empresas que vendem um produto para um mercado. O mercado são os anunciantes, que

os sustentam. E o produto é a audiência."² Paradoxalmente, o jornal, que deveria ser o meio de informação para o exercício da autonomia do ser, transforma-se em meio de propaganda de "pensamentos pensáveis".

O pensamento positivista alcança seu designio de alienação, quando, ao deslocar o homem do foco central de seu interesse, o substitui por um conhecimento puramente utilitário e destituído de simbologia. A não ser como número dentro de uma estatística de audiência, pouco interessa a subjetividade do ser em sua vida cotidiana. A decisão do Diretor de Redação do Correio Braziliense de abrir espaço no jornal para determinada matéria (crime, por exemplo), de dedicar-lhe espaço na Primeira Página, de destinar-lhe um número de páginas maior ou menor, ou de manter o assunto em pauta por tantos ou quantos dias, não é, necessariamente, influenciada por considerações acerca da função a ser exercida pelo jornal na superação desses crimes. Está interessado, isso sim, nos índices estatísticos que apontam para o fato de que uma percentagem significativa dos leitores se deixam atrair por esse assunto. O esforço para angariar maior número de leitores, mais do que a aumentar o faturamento com vendas avulsas e assinaturas, visa, antes, a aumentar o interesse dos anunciantes, que, segundo Salomão Amorim, chegam a garantir 80% da receita do jornal.³

E é certo que o revolucionário projeto gráfico do jornal não escapa a esses mesmos princípios. Sem desmerecer as intenções sinceras de seu Diretor de Arte em oferecer um trabalho de qualidade a seus leitores, novamente a fundamentação para a mudança está calcada em dados estatísticos que identificam o consumidor com seu produto.

Chegamos, pois, aos parâmetros que definem a fotografia de imprensa hoje no jornal. Ela tem que ser informativa, mas não pode

² BEIRÃO, Nirlando (edição geral). "Noam Chomsky" in: *America, depoimentos*. São Paulo, Videofilmes/Companhia das Letras, 1989.

³ AMORIM, José Salomão de. "Correio Braziliense, a força e a fraqueza de um jornal" in: *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Lantana Comunicação, 1993, p. 104.

contrariar as expectativas emocionais do leitor e, assim, deixa de lado as fotografias que mostram a crueldade da vida. Tem que ser colorida, pois a cor denota atualização tecnológica, faz do jornal um produto moderno, mesmo que seu ponto de vista continue o mesmo. E, para finalizar, há de se tratar a imagem com efeitos cibernéticos, alcançando com isso um pastiche das imagens da televisão, bem ao gosto do pensamento pós-moderno de nosso mundo globalizado pela tecnologia.

A visão humanista na fotografia de imprensa

Quando o sistema social entra em crise e se vê ameaçado de perder o controle, - como na depressão econômica de 29, no período da reconstrução européia após a II Guerra, em plena Guerra Fria, ou na ameaça revolucionária da Contra-Cultura, - apela para a imagem de uma humanidade sofrida, mas que não deve perder a esperança. Podemos citar alguns trabalhos fotográficos de cunho humanista, voltados para a publicação na mídia impressa: a documentação fotográfica realizada pela *Farm Security Administration*; as reportagens fotográficas realizadas pelos fotógrafos da agência *Magnum* sobre a reconstrução da Europa do pós-guerra e o trabalho realizado por Sebastião Salgado sobre a realidade do trabalhador diante do mundo tecnológico. Façamos uma pequena descrição desses trabalhos para melhor compreendermos as bases do humanismo na fotografia.

*Farm Security Administration (1935-1941)*⁴

Diante do eminente colapso da sociedade norte-americana, Franklin D. Roosevelt, então presidente dos Estados Unidos, lançou o programa conhecido por *New Deal*, com vários projetos de cunho social. Um desses projetos procurava enfrentar a precária situação da população rural, assolada por secas consecutivas, e a falência das pequenas propriedades. Sem terras e sem trabalho, essa população migrava para as cidades, que nada podiam oferecer, pois a economia industrial passava por uma crise de superprodução e gerava um grande número de desempregados urbanos. Para frear as migrações do campo para a cidade, o governo de Roosevelt criou, junto ao Departamento de Agricultura, em 1935, uma secretaria para a questão agrária, o *Resettlement Administration*.

A tese sobre a qual trabalhavam era a de que se deveria subsidiar o campo com recursos financeiros, para que os trabalhadores rurais não deixassem suas terras. Tal proposta sofria fortes ataques da classe política contrária ao governo Roosevelt, que defendia os princípios do liberalismo econômico contra a intervenção do Estado. Com o intuito de sensibilizar a sociedade para o problema do campo e convencer os políticos a aprovarem as leis que permitiriam subsidiar o campo, criou-se a *Historical Unit*, com o objetivo de produzir documentos que construíssem uma base de argumentos sustentadores da tese de socorro ao campo.

Para a direção do *Resettlement Administration*, Roosevelt indicou um especialista em economia agrária, Rexford Tugwell, que também era professor da Universidade de Columbia. Tugwell havia publicado um trabalho sobre a economia americana e sua perspectiva de crescimento, no

⁴ LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. *The passionate camera*, in: "Pictures that persuade", in: *Photojournalism*. New York, Time-Life Books, 1971; LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. *The FSA: crisis on de farm*, in: "Crusaders with cameras", in: *Documentary photography*. New York, Time-Life Books, 1972; PHOTO POCHE. *Amérique. Les années noires*. Paris, Centre National de la Photographie, 1983; GOLDBERG, Vick. *The power of photography*. New York, Abbeville Press, 1991.

qual usava a fotografia como suporte para os argumentos e análises econômicas.

Para conduzir os trabalhos da *Historical Unit*, Tugwell convidou outro professor da Universidade de Columbia, Roy Stryker. Este havia trabalhado para Tugwell, pesquisando e editando as imagens que foram publicadas em seu livro. Nessa pesquisa, Stryker teve a oportunidade de conhecer as imagens realizadas por Jacob Riis (1849-1914), jornalista do *New York Sun*, que denunciou as condições degradantes da vida nos bairros pobres da cidade de Nova Iorque, e o trabalho de Lewis Hine (1874-1940), sociólogo engajado nas questões sociais, que tinha na fotografia um meio de chamar a atenção para o tratamento desumano dado aos imigrantes e às crianças trabalhadoras. Ambos utilizaram a imagem fotográfica como instrumento de transformação da realidade social, e essa experiência foi assimilada por Stryker, que reconheceu na fotografia um poderoso meio de comunicação didática.

Instalado em Washington, Striker convidou Arthur Rothstein, também oriundo da Universidade de Columbia, para o trabalho de documentação fotográfica: realizar reportagens, fazer o serviço de laboratório e montar o arquivo fotográfico. Em seguida, outros nomes se somaram à equipe: Carl Mydans, jornalista; Ben Shahn, fotógrafo reconhecido no meio artístico; Dorothea Lange, fotógrafa expressionista da Costa Oeste; Walker Evans, fotógrafo influenciado pelo Walt Whitman⁵ e imbuído da missão de registrar a realidade material de sua cultura; e outros como Rossel Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon, John Collier Jr., Gordon Parks, Theo Jung e Paul Carter.

Fora estabelecido um método de trabalho para a realização fotográfica bastante sofisticado. Stryker reunia-se com os fotógrafos para

⁵ Walt Whitman poeta americano que, em 1855, no prefácio de seu livro, *Leaves of grass*, previu a emergência de uma Grande Revolução Cultural Americana. (Cfr. SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 27-32.)

discutir os resultados das documentações realizadas e as próximas pautas a serem cumpridas, incluindo aí longas cartas escritas ao fotógrafo que estivesse em campo, atualizando-o com novas informações e comentando o material enviado. Os fotógrafos, ao saírem com destino a uma região, levavam consigo uma lista de temas. O objetivo principal era documentar os projetos subvencionados pelo poder público, mas deveriam preocupar-se também com a realidade histórica, econômica e cultural da região em questão. Para estarem sensíveis a essas realidades e traduzirem-nas em fotografias, todos tinham como referência o livro *North America*, de J. Rossel Smith. Além disso, eram munidos de mapas, prospectos e outros materiais informativos sobre a região e o tema.

Em 1936, a despeito de toda a metodologia estabelecida para o programa, ocorre um incidente que pôs em questão o trabalho da *Historical Unit*. Os Republicanos, que eram contrários ao subsídio ao campo, acusam o governo de Roosevelt de forjar argumentos para a manutenção do programa. A contestação foi baseada em uma fotografia realizada por Arthur Rothstein que havia sido publicada para chamar a atenção sobre a seca daquele ano. Rothstein, viajando de carro pelo interior do estado de Dakota do Norte, havia encontrado uma caveira de um novilho sobre uma terra rachada pela seca daquele ano. Rothstein fotografou o crânio do novilho no local em que estava e, em seguida, deslocou-a para um outro plano, onde existia uma vegetação sobre o solo. Diante das duas imagens os Republicanos acusaram os Democratas de manipularem os documentos que produziam com o intuito de enganar a sociedade.⁶

Esse acontecimento, que é um bom exemplo da ambigüidade da fotografia, fez precipitar uma discussão entre Rothstein e Walker Evans. O primeiro defendia a idéia de que a fotografia era uma forma de interpretação da realidade e deveria ser trabalhada plasticamente para sensibilizar o

⁶ GOLDBERG, Vick. *The power of photography*. New York, Abbeville Press, 1991, p. 97.

público, isto é, a fotografia seria um símbolo criado no sentido de passar uma mensagem ao leitor. O segundo considerava que deveria ser preservada a qualidade documental da fotografia, assumindo uma atitude de não-intervenção na realidade e um ponto de vista neutro (preservar a visão renascentista: visão frontal, com um ponto de vista na altura dos olhos e paralelo à superfície rumo ao horizonte).

Outra fotografia digna de nota, e que se transformou na imagem símbolo da *F.S.A.*, é *Migrant Mother*, realizada por Dorothea Lange, quando fotografava uma família rural da Califórnia, atingida pela crise econômica. Também formada pela Universidade de Columbia, Lange se envolve no projeto, por acreditar na vocação da fotografia como um meio de fazer ver uma realidade a ser transformada.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, as preocupações com o bem-estar social americano se voltam para o esforço de guerra, que acaba com o seu excedente industrial e dá nova força econômica ao país. Pouco a pouco o trabalho da *Historical Unit* se dilui, até que é extinto em 1941. O pessoal remanescente e seus equipamentos foram incorporados pelo exército americano em seus serviços de inteligência. Antes de deixar o governo, porém, Stryker fez com que os arquivos fotográficos, com aproximadamente 70.000 ampliações e 170.000 fotogramas, fossem guardados na Biblioteca do Congresso, e hoje constituem um precioso retrato da realidade americana daquele período.

Magnum (1947)

A fundação da agência *Magnum* e sua atuação no mercado de notícias fotográficas marcam um segundo momento muito significativo para a visão humanista na fotografia. Os fotógrafos da *Magnum* trabalharam no sentido de resgatar o lado humano da sociedade do pós-guerra, que vivia o

trauma e as conseqüências de um conflito marcado pela lógica fria da tecnologia. As cidades precisavam ser reconstruídas, e as pessoas precisavam de paz para viver, mas pairava sobre suas cabeças a ameaça atômica dos blocos ideológicos.

No mundo do pós-guerra, os conflitos pela hegemonia política e econômica constituíram a agenda na qual as mídias se pautaram, atraindo uma legião de repórteres e fotógrafos. A divisão do mundo em blocos, com a distinção entre países do Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo (Conferência de Bandung - 1955 e a "Magna Carta da Descolonização", ONU - 1960/61), os conflitos armados e as guerras coloniais, como ecos dos conflitos entre as grandes nações industrializadas (Guerra da Coréia - 1950/53; Guerra da Argélia - 1954/1962; revoluções nas colônias portuguesas - 1954/80; Revolução de Cuba - 1959; Guerra do Vietnã - 1961/75; Guerra dos Seis Dias - 1967), a guerra-fria (Pacto de Varsóvia - 1955), que colocou o Brasil nas malhas do sistema político-ideológico do anticomunismo, da Contra-Cultura (caracterizada pelas conquistas de direitos civis, pela revolução nos costumes, pelo movimento e comunidades hippies e pela difusão das religiões orientais), o desenvolvimento da indústria cultural de massa (os Beatles e os Rolling Stones, a moda geradora do consumo, o cinema e a fotografia) e do pós-modernismo (Irving Howe e Harry, lamentando a queda de nível do movimento modernista no fim dos anos 50, à aplicação do termo/conceito na arquitetura, à dança, ao teatro, à pintura, ao cinema e à música no início dos anos 70, e na teoria social nos anos 80); tudo foi pauta da imprensa, tudo foi visto através das lentes fotográficas.⁷

Esse mundo em transformação recebe a atenção de um grupo de fotógrafos oriundos das vanguardas políticas e artísticas do início do século, que se haviam engajado ao lado dos países aliados contra o nazi-fascismo e

⁷ Cfr. WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION. *Testemunha ocular*. São Paulo, Abril Cultural, 1981.

que se preocupavam com o destino do ser humano no mundo. Dentre seus fundadores, três nomes se destacam: Henri Cartier-Bresson, repórter fotográfico influenciado pelo movimento surrealista, que havia sido aprisionado pelos alemães e que participa do movimento clandestino para auxílio a prisioneiros e fugitivos do nazismo; Robert Capa, que ficou conhecido pela coragem com que fazia suas reportagens nas frentes de batalha; e David Seymour, também chamado pelo apelido Chim, era conhecido pelos seu eloqüentes retratos de crianças traumatizadas pela guerra. A agência, que funciona até hoje como uma cooperativa, incorporou muitos outros fotógrafos com o mesmo compromisso humanitário, que tornaram-se referência para profissionais da fotografia de todo o mundo.

Ainda hoje a *Magnum* atua no mercado e é símbolo para os repórteres fotográficos que pretendem desenvolver um trabalho independente. Um exemplo dessa influência pode ser vista no desenvolvimento do trabalho do fotógrafo Sebastião Salgado, brasileiro, mineiro de Aimorés. Economista por formação, assumiu a fotografia como forma de expressão de sua visão-de-mundo humanista. Radicado em Paris, iniciou sua carreira de repórter fotográfico trabalhando como *free lancer* da imprensa francesa. Desenvolve trabalhos para entidades humanitárias e veicula suas fotografias por meio das agências independentes: *Sigma*, uma empresa mais preocupada com questões administrativas e financeiras do que com a importância de suas pautas para o desvendamento do drama humano; *Gamma*, que considera sua escola de fotojornalismo, onde pode iniciar seus projetos pessoais com de reportagens em diversos países, sobre os conflitos armado e as crises econômicas; e, finalmente, a *Magnum*, onde pôde desenvolver seus projetos de longo prazos, que o projetaram no cenário mundial como fotógrafo preocupado com a figura humana na relação com o seu trabalho e sua identidade.

Hermenêutica do fotojornalismo

É possível perceber duas faces no fotojornalismo. Uma é a face heróica, humanista, caracterizada pela valorização da condição humana frente às suas dificuldades. A outra é aquela que reflete os interesses do pensamento liberal e que se conforma aos limites cartesianos das estatísticas.

Aparentemente, ambas as faces acabam se colocando dentro do horizonte definido pelo *Engineering of consent* (produção do consentimento). Isso nos faz crer que uma discussão teórica sobre o fotojornalismo poderia nos levar ao mesmo tipo de debate que vem sendo travado entre os sociólogos, que contrapõe uma perspectiva humanista a outra positivista. Em outras palavras, encontramos nas redações um descontentamento por parte dos repórteres fotográficos quanto ao aproveitamento de seu trabalho, já que as pautas e as fotografias editadas passam ao largo da tradição humanista da fotografia de imprensa. A esse vem somar-se o fato de que, a valorização da fotografia em um novo projeto gráfico responde a demandas detectadas pela fria estatística, que tem por objetivo definir aquilo que deve ser dito e visto para aumentar audiência e satisfazer ao anunciante.

De acordo com Hekman, o debate entre humanistas e positivistas tem sido estéril, pois, apesar de parecer "que os humanistas estão a oferecer uma alternativa clara à abordagem positivista que assenta numa epistemologia totalmente diferente", ambos os lados "partilham uma assunção epistemológica fundamental: a oposição sujeito e objeto."⁸

Podemos observar a ambigüidade da fotografia de imprensa, pelo menos quanto ao objetivo imediato a ser alcançado, quando comparamos o trabalho de dois fotógrafos diferentes, um voltado para o fotojornalismo e

⁸ HEKMAN, Susan J. *Hermenêutica e sociologia do conhecimento*. Lisboa, Edições 70, 1986, p. 235.

outro para a fotografia de publicidade, respectivamente o de Sebastião Salgado, com seu projeto de documentação fotográfica sobre o mundo do trabalho frente às novas tecnologias⁹, e o de Oliviero Toscani, diretor de arte e fotógrafo responsável pela imagem institucional da Benetton.

Sebastião Salgado desenvolveu, por quase uma década, uma grande reportagem fotográfica pautada pelo que identificou como a agonia do mundo do trabalho. Salgado focaliza o homem em sua relação com seus instrumentos, mediado pelas mãos que os acionam, agarram a matéria, carregam o peso. Foca o que há de humano no encontro proporcionado pelo trabalho em grupo. Um mundo que agoniza, pois está prestes a ser substituído por máquinas e computadores. Esse trabalho, típico como gênero jornalístico, carrega um paradoxo, que é o fato de ser financiado pela esfera multinacional, que tem todo o interesse em ver essa transformação confirmada. As várias reportagens que compõem o trabalho foram garantidas pelos grandes grupos de comunicação. O livro e a exposição que reúne e divulga as imagens fotográficas foram financiados, por sua vez, por uma multinacional da fotografia. O livro foi editado em quatro idiomas, com lançamento simultâneo no mundo inteiro, no melhor estilo de um mundo sem fronteiras. Quem lê a introdução do livro depara com um discurso sintonizado com o pensamento contemporâneo do fim da modernidade, preocupado com a condição humana, mas consumando a realidade pós-moderno e o pensamento neoliberal.

Já outro é o sentido do trabalho de Oliviero Toscani, que, além de fotógrafo e publicitário, é formado em Sociologia e leciona na Faculdade de Sociologia da Universidade Sapienza, em Roma. Em entrevista concedida ao psicanalista Contardo Calligaris¹⁰, Oliviero Toscani declara que "sua vontade política e cultural de transformar a comunicação moderna é

⁹ SALGADO, Sebastião. *La main de l'homme*. Paris, Éditions de La Martinière et Plon, 1993.

¹⁰ FOLHA DE SÃO PAULO. *A Pax Publicitária*. São Paulo, Grupo Folha da Manhã, edição de 06/11/94.

explícita", e acrescenta que busca, com os anúncios que cria para a Benetton, trazer para o espaço publicitário os temas polêmicos para a sociedade, e cita como exemplos a "imagem do jovem morrendo de Aids, dos corpos carimbados HIV positivo, ou ainda da (autêntica) camiseta empapada de sangue de um jovem bósnio morto em Sarajevo". Durante a entrevista, Toscani se encontrava na faixa de Gaza, território mais pobre do Oriente Médio, que adquiriu sua autonomia a partir de maio de 1994, depois de ter sido dominada por ingleses, egípcios e israelenses. Para Toscani, "qualquer imagem publicitária, mesmo a mais idiota, tem uma significação sociopolítica", e a mensagem de seu cliente assume que o mundo tem diferenças que precisam ser respeitadas. Por isso fotografou, em Gaza, um povo que quer se mostrar capaz de participar junto com todos do destino da humanidade.

Aparentemente encontramos uma inversão de valores, em que o trabalho do repórter fotográfico faz apologia de uma nova era, determinando-a como fato consumado de uma realidade sem futuro, isto é, sem história. As imagens em preto-e-branco de Sebastião Salgado, aparecem como o eco das fotografias do pós-guerra e, nestes tempos de regozijo neoliberal, deixam a impressão de uma realidade a ser superada pelas novas tecnologias do mundo globalizado. Além disso, seu trabalho atinge um número reduzido, para uma sociedade de comunicação de massa, pois atinge um público restrito e especializado, habituado ao consumo de bens intelectuais e estéticos e que freqüentam os museus e galerias.

Paradoxalmente, quando veiculado na mídia impressa, jornais e revistas, mais que o tema de suas imagens, é o próprio fotógrafo que vira notícia, contabilizando seu sucesso financeiro e seu esforço sobre-humano para retratar esteticamente o anacronismo humano. Por outro lado, no campo da publicidade, normalmente tida como campo de construção do imaginário fictício da sociedade, aparecem em *out doors*, coloridas, para

milhões de pessoas, as mazelas de nosso mundo. As imagens nos chamam a atenção para os fatos de nossa história contemporânea. Vendendo moda, o *fashion world* nos informa que, longe de termos superado nossos problemas, o "paraíso" ainda está longe de ser alcançado. Conflitos armados ainda prevalecem, quando se trata de impor o pensamento ocidental. Não encontramos respostas para os males biológico e psicológicos de nosso tempo e nada indica sua superação no sentido positivo. A inversão de valores do presente que percebemos na mídia, o jornalismo que se confunde com persuasão e a propaganda que se propõe o papel de espaço para uma ação comunicativa, nos faz lembrar uma frase de Dostoievski, no seu *Irmãos Karamazov*, quando já alertava para o comportamento niilista que iria caracterizar o século: "Se Deus não existe, tudo é permitido."

Sem compactuar com o niilismo passivo de Nietzsche, que entendia não haver fins objetivos para a existência, é possível reconhecemos, no presente, a realidade niilista descrita por Heidegger, para quem o ser se reduz a valor de troca.¹¹ Para Heidegger o niilismo corresponde à última etapa do esquecimento do ser, isto é: "a partir do momento em que não existe mais *nada* do ser e da verdade, o homem se obnubila no ente e destrói a natureza."¹² Mas a esse momento negativo do niilismo, cujos signos seriam *a devastação da terra, o exílio ou o apatridismo do indivíduo, a massificação, o totalitarismo e a fuga dos deuses*, se sucederia, segundo observa Benedito Nunes, um niilismo positivo ou ativo, "abertura para uma renovação do tempo e da História."¹³

¹¹ Apud, VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 5.

¹² DUROZOI, Gérard e ROUSSEL, André. "niilismo" in: *Dicionário de filosofia*. Campinas, Papirus, 1996, p. 343.

¹³ NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1993, p. 15.

Fotografia e a sua existência como objeto estético

O fim dos valores tradicionais e o devir fábula do mundo verdadeiro, anunciados na obra de Nietzsche, ou a consumação do ser em valor de troca, apontado por Heidegger, na seqüência de Marx, vêm confirmar a profecia de Hegel sobre a morte da arte como fenômeno específico.

A arte praticada a partir do primeiro decênio de nosso século mostra, segundo Gianni Vattimo, "um fenômeno geral de *explosão* da estética fora dos limites institucionalizados que lhe eram estabelecidos pela tradição." E mais, "as poéticas das vanguardas (...) se propõem como modelos de conhecimento privilegiado do real e (...) como instrumentos de verdadeira agitação social."¹⁴

O fotojornalismo, como o praticamos, é fruto do pensamento expressionista que surge dentro do movimento de arte moderna. Segundo G. C. Argan:

*O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, (...) Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo "científico"), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais.*¹⁵

O Expressionismo, opondo-se ao Impressionismo, o pressupõe. Citando o mesmo autor: "ambos são movimentos *realistas*, que exigem a

¹⁴ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 41-2.

¹⁵ ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 227.

dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação", isto é, "arte *engajada*, (...) que coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da *comunicação*"¹⁶, a arte que *cria* a realidade.

O postulado expressionista propõe o movimento do interior para o exterior do sujeito: "é o sujeito que por si imprime o objeto". Tal proposição vai alcançar a fotografia de imprensa, quando essa se deixa diagramar pelas experiências das vanguardas políticas e artísticas no que tange à democratização dos conceitos estéticos racionalizados e ao programa de construção de uma nova realidade social. Os movimentos de vanguarda que mais influenciam a fotografia e que por sua vez se deixam influenciar pela mesma são o Suprematismo, o Construtivismo Russo e o Surrealismo.

De acordo com Argan, o Suprematismo e o Construtivismo "são as duas grandes correntes da arte avançada russa; ambas se inserem no vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária, liderada por Maiakovski e oficialmente sustentada pelo comissário para a instrução do governo de Lenin." Enquanto o programa construtivista assume a hegemonia das artes na União Soviética, o programa suprematista exercerá grande influência na Alemanha, na formação do método didático da *Bauhaus*.¹⁷

Partindo do pressuposto de que a arte como tal não sobreviveria ao sistema cultural vigente, surgem o Dadaísmo e o Surrealismo, que também problematizavam a relação indivíduo e sociedade. Para os dadaístas a arte havia morrido e não valia a pena salvá-la.¹⁸ Segundo Argan "*Dada* se transformou no Surrealismo, isto é, na teoria do irracional ou do inconsciente na arte (...)." Para os surrealistas, influenciados pela teoria de Freud sobre o inconsciente, nesse "pensa-se por imagens, e, como a arte

¹⁶ ARGAN, G. C. *Op. Cit.*

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 325.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 340.

formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente."¹⁹

A fotografia dadaísta corresponde às colagens nas quais recortavam-se figuras de um contexto para montá-las em outro. Podiam também ser fotomontagens, nas quais uma imagem era produzida por sobre-exposição de uma superfície fotográfica. Dessa forma, os dadaístas exercitavam o conceito de que se poderia produzir um objeto de arte bastando que fossem transgredidas as regras preestabelecidas para o mesmo. Os surrealistas encontraram no aparato fotográfico, em sua forma “mecânica” de produzir imagens, a maneira ideal de fazer ver o inconsciente. A fotografia permitiu o encontro com o acaso e a manifestação do irracional.

Todo o avanço conceitual das vanguardas modernistas encontrou na fotografia o suporte ideal e necessário para a realização de seu pensamento e reprodução pelas artes gráficas. A obra de arte moderna, para realizar seu papel transformador da realidade, tinha que ser fotografável para que fosse oferecida como produto de consumo de massa.

É aqui que a reflexão de Walter Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" ganha sentido. Benjamin aponta para a importância das revistas ilustradas como indicadoras de caminhos.²⁰

Os representantes do Construtivismo, com Alexandre Rodtchenko (1891-1956)²¹, do Suprematismo, com Lászlò Moholy-Nagy (1895-1946)²²

¹⁹ ARCAN, G. C. *Op. cit.*, p. 360.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin. Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

²¹ LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. "Alexandre Rodtchenko" in: *Great photographers*. New York, Time-Life Books, 1971; PHOTO POCHE. "Alexandre Rodtchenko" in: *Histoire de voir*. Paris, Centre National de la Photographie, 1989; PHOTO POCHE. *Alexandre Rodtchenko*. Paris, Centre National de la Photographie, 1986; PHOTO POCHE. *Photomontages*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

²² LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. "Lászlò Moholy-Nagy" in: *Great photographers*. New York, Time-Life Books, 1971; MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY. *Bauhaus photography*. Cambridge, MIT Press, 1986; PHOTO POCHE. *Photomontages*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987; PHOTO POCHE. "Lászlò Moholy-Nagy" in: *Histoire de voir*. Paris, Centre National de la Photographie, 1989; ARCAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.516-20.

e do Surrealismo, com Man Ray (1890-1976)²³, tinham claro que seus trabalhos se realizavam quando veiculados para as massas, isto é, expostos nas revistas como manifestos intelectuais de suas visões de mundo.

Para além do horizonte objetivista da fotografia

O filósofo Eudoro de Sousa, chamando a atenção para a conaturalidade da visão e do conhecimento na Grécia antiga, lembra as palavras iniciais da *Metafísica*, de Aristóteles, com os quais o pensador grego assevera que: "(...) todos os homens por natureza desejam conhecer" ou "têm o natural desejo de saber"; e alega o Estagirita: "prova é que se comprazem na sensibilidade (...) e que, entre todas as sensações, preferem as (que lhes são dadas através) dos olhos (...)"²⁴ Essa conaturalidade entre ver e conhecer nos faz compreender o porquê do sucesso da comunicação por imagem, que tem na fotografia a expressão última, por excelência, desse positivismo indo-europeu, que é conhecer de qualquer forma, ver de qualquer forma as coisas, desvendar o mistério, olhar, ver Deus.

Para as pessoas que pensam o mundo da comunicação moderna, a imagem fotográfica possibilita uma leitura instantânea, um reconhecimento imediato do que foi representado. Gisèle Freund observa que é nisso que "reside sua força e também seu perigo." Para Freund a fotografia permitiu que a imagem socialmente construída se multiplica aos milhares, e o mundo, para a maioria das pessoas, "já não chega evocado e sim representado."²⁵ Reforçando sua preocupação, nos alerta para o fato de que, "ao dirigir-se à

²³ LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. "Man Ray" in: *Great photographers*. New York, Time-Life Books, 1971; PHOTO POCHE. "Man Ray" in: *Histoire de voir*. Paris, Centre National de la Photographie, 1989; PHOTO POCHE. *Man Ray*. Paris, Centre National de la Photographie, 1992; PHOTO POCHE. *Photomontages*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

²⁴ Apud SOUSA, Eudoro de. "O mito de psique e a simbólica da Luz", in: *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Duas Cidades, 1973, p. 236.

²⁵ FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona, Editora Gustavo Gili, 1986, p. 185.

sensibilidade, a fotografia possui uma força de persuasão, conscientemente explorada pelos que a usam como meio de manipulação." ²⁶

Sontag, por sua vez, ao refletir sobre os conceitos de "embelezamento" e "verdade", lembra, como Freund, que: "a fotografia é considerada freqüentemente como um instrumento que conduz ao conhecimento das coisas", e nos faz ver que: "para os fotógrafos, não há, finalmente, diferença alguma - nenhuma vantagem estética maior - entre o esforço de embelezar o mundo e o contra-esforço de arrancar-lhe a máscara." E, se apoiando na idéia de Wittgenstein de que o significado da palavra está no seu uso, afirma que: "como qualquer fotografia constitui apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende de como e onde é inserida." ²⁷

A fotografia de imprensa é uma mensagem cuja estrutura se relaciona com a estrutura do texto, e, para seu estudo, necessita-se de uma análise *imane*nte; assim propõe Roland Barthes na introdução de seu trabalho sobre a fotografia de cunho jornalístico. Barthes observa que a mensagem fotográfica é contínua, transmite a própria cena, o real. Em suas próprias palavras: "é pelo menos seu perfeito *analogon*, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia." Existe, no entanto, um paradoxo na fotografia, que é o fato de ela poder ser ao mesmo tempo mensagem denotada, o *analogon*, e, por outro lado, poder ser uma mensagem conotada, "que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa." ²⁸

Barthes observa que a fotografia publicada em jornais e revistas não é uma estrutura isolada; ela se comunica pelo menos com uma outra estrutura, o texto: títulos, legenda ou artigos. Além da relação com o texto,

²⁶ FREUND, Gisèle. *Op. cit.*, p. 186.

²⁷ *Passim*, SONTAG, Susan. "O heroísmo da visão" in: *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

²⁸ *Passim*, BARTHES, Roland. "A mensagem fotográfica", in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

existe uma outra estrutura a chamar a atenção, que é dada pela arte gráfica, que define as relações que se darão na superfície em que se veiculam as várias mensagens. Essas estruturas convergem e determinam a coexistência das informações. O análogo fotográfico, sem código, passa a coexistir com a "arte", possibilitando uma "escritura", uma "retórica" da fotografia, essa, por sua vez, um código não *codificado*. A idéia de um código não *codificado* pode parecer estranha, mas efetivamente ela acontece quando vemos uma imagem cujo referente se dá livremente aos olhares alheios, e, nessa imagem, agregamos todo um trabalho, ignorado pelos leitores, mas utilizado de forma estratégica por fotógrafos, diagramadores e editores.²⁹

Por fim, valeria aqui fazer uma associação com os conceitos kantianos de juízo estético sintético e analítico, para entender como se dá a denotação e a conotação da mensagem fotográfica, respectivamente. Em *Crítica da faculdade de julgar*, Kant define que

*(...) o juízo estético é sintético (a posteriori) e analítico (a priori) porque, embora pretenda ser universal e necessário, acrescenta ao conceito do objeto um atributo que nele não se acha contido, a emoção ou o prazer provocado pela obra de arte. É, por isso mesmo, contraditório, na medida em que é universal, válido para todos, e particular, dependendo da experiência de cada um. A intuição estética realiza a síntese entre os dois termos, a imaginação (sensibilidade) e o entendimento, permitindo que a razão se torne sensível e a sensibilidade racional.*³⁰

²⁹ Aqui usamos o termo "estratégico" no sentido que Jürgen Habermas aplica para a razão como agir estratégico em contraposição ao agir comunicativo. (*Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989).

³⁰ *Apud*, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL, São Paulo - Rio de Janeiro, 1982, p. 6597-8.

Poderíamos pensar a fotografia de imprensa, então, e mesmo o jornal, como um objeto de arte que, como tal, para ser comunicativo, teria que assumir sua ambigüidade e pôr em questão sua pretensão de verdade.

Um jornal foi pensado para pôr em discussão os conceitos racionalizados pelos pensamentos e os fatos objetivados pela reportagem isenta. Este objeto, consolidado pelas revoluções o século XVIII e XIX, que compunha o café da manhã dos intelectuais da época, tal como Kant e Hegel, transforma-se em meio de expressão do pensamento liberal, quando se assume como mercadoria. Se não perde totalmente sua função informativa, agrega a função persuasiva. Um jornal se transforma em objeto estético mediante as experiências e conceitos desenvolvidos pelas vanguardas modernistas.

Como exemplo, chamo a atenção para a experiência da reforma gráfica do Jornal do Brasil, na qual conceitos da esfera das artes fundamentam a estética do jornal enquanto produto. Washington D. Lessa em seu estudo sobre comunicação visual, nos relata detalhes da concepção desse momento significativo para jornalismo brasileiro:

Considerando a questão da retirada dos fios, tantas vezes apontada como carro-chefe da reforma gráfica, a primeira experiência nesse sentido é feita em 29 de março de 1957, na página 5 do primeiro caderno, página do editorial, depois de convencido Aníbal Freire, seu editor. O passo seguinte é dado no Suplemento Dominical. Olhado com desconfiança por Odylo Costa, filho, por causa das diferenças entre suas concepções literárias e as de Reynaldo Jardim, o SDJB era editado com bastante independência nas instalações da Rádio JB. Já no começo de 1957 possuía um padrão visual bem mais avançado, permitido em um suplemento literário. Reynaldo se interessava pela questão gráfica

e era extremamente ousado nas soluções gráfico-editoriais. Estas referem-se, progressivamente, às experiências concretistas: a Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta ocorre em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em fevereiro de 1957 no Ministério de Educação e Cultura, no Rio. Amilcar participa de ambas. O intercâmbio natural estabelecido entre ele e Reynaldo leva à "limpeza" de inspiração concretista. Em março de 1957 desaparece a moldura das páginas. Começam também a serem retirados os fios e os fios fantasia que separavam as matérias ou sublinhavam títulos (os fios entre colunas nunca tinham sido usados no SDJB), assim como títulos em negativo. A edição de 30 de junho, primeiro aniversário do SDJB, já vem sem um único fio ou vinheta.³¹

Se o uso de recursos gráficos era definido por conceitos do concretismo, a diagramação de texto e fotografias também se apoiava nas experiências da arte moderna.

Além da retirada dos fios, outras iniciativas marcam a evolução da reforma. Jânio, que dominava a paginação, busca desenvolver os novos raciocínios gráficos praticados e colocados em circulação por Amilcar. Por exemplo a interdependência das massas de textos e fotos na composição de uma página de equilíbrio assimétrico, fotos em colocações pouco usuais funcionando como elementos de balanço, tudo isso caracterizando desenhos 'de estilo Mondrian', conforme se dizia na época.³²

³¹ LESSA, Washington Dias. "Amilcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil", in: *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, p. 22.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 27.

Percebemos, nesse momento, uma desvalorização dos princípios fundantes da imprensa, enquanto espaço revolucionário, que se opunha ao pensamento escolástico que fecha a Idade Média. Contudo, paradoxalmente, com a vigência dos ideais iluministas, que pregam a "morte" dos valores religiosos, estéticos e ontológicos da tradição platônico-cristã, encontramos o jornalismo como um espaço conservador dos valores liberais e seculares de uma nova "razão". Perde a imprensa e, conseqüentemente, o fotojornalismo, seu papel revolucionário. Onde antes encontrávamos uma inquietante visão do mundo em transformação, hoje assistimos, como apregoa Nietzsche, "a fábula em que se transformou a realidade."

Conclusão

O presente trabalho, concordamos, não está concluído, ainda que, não obstante, se proponha a estar em constante fazer-se. Existem temas abordados que devem ser desenvolvidos e outros que poderiam ter sido tratados com a devida atenção.

Entre as questões abordadas, podemos desenvolver melhor as idéias de Barthes sobre a mensagem fotográfica, que percebemos ser crucial para entender o espírito das reformas gráficas dos jornais e seu processo de conotação pelos editores.

Outro aspecto deixado de lado por sua complexidade conceitual, são as idéias de Henri Cartier-Bresson, que aponta para uma fundamentação hermenêutica do ato fotográfico. Cartier-Bresson, nos ensina, em seu discurso sobre a natureza da fotografia, que:

A fotografia parece ser uma atividade fácil: é uma operação diversa e ambígua, em que o único denominador comum entre os que a praticam é o instrumento. O que sai deste gravador não escapa às contingências econômicas de um mundo de desordens, às tensões cada dia intensas e as conseqüências ecológicas insensatas.

(...) O aparelho fotográfico é para mim um caderno de croquis, instrumento da espontaneidade, o mestre do instante que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo. Para "revelar" o mundo, é preciso sentir-se implicado no que se enquadra através do visor (...)

Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas

percebidas visualmente que exprimem e significam este fato. É colocar na mesma mira a cabeça, o olho e o coração.

No que me concerne, fotografar é um meio de compreender, que não pode se separar dos outros meios de expressão visual. É uma forma de gritar, de se libertar, e não de provar ou afirmar sua própria originalidade. É uma forma de viver.³³

Por conseguinte, a fotografia desse ponto de vista, apresentaria uma alternativa de comunicação visual orientada para o entendimento mútuo. Ela poderia ser entendida como uma interpretação hermenêutica, ou uma compreensão da relação entre o homem e a Terra (a origem) e o homem e o Mundo (os significados e os sentidos), como propõe Heidegger.

A luz que possibilita a materialização da fotografia é ao mesmo tempo exterior e interior ao homem. O ato fotográfico é o encontro dessas duas forças significantes, que transformam o efêmero em objeto de significado; essa seria uma maneira efetiva de o homem transformar o *minus* no *plus*, a banalidade na excepcionalidade, a "puta-foto".

Lembrando ainda os sofistas, eles faziam uma diferença entre o que é por lei, *nómos*, e o que é por natureza, *phýsis*. O que é por *phýsis* seria chamado ontologia, e o que por *nómos* seria uma antropologia, que é pelo homem. A fotografia, assim como toda manifestação do homem, representa esse encontro entre *nómos* e *phýsis*.

Por fim, entendemos que a experiência humana é um processo orgânico, que lança raízes por todo o solo do passado e projeta seus ramos aleatoriamente para o futuro. E, como já ressaltamos, não pretendemos, com este trabalho, chegar a nenhum saber conclusivo, definitivo, mas, sim,

³³ CARTIER-BRESSON, Henri. *Henri Cartier-Bresson*. New York, Aperture Foundation, 1976.

manter vivo o interesse sobre o fotojornalismo como espaço/espelho da sociedade contemporânea e sobre o fazer/pensar a comunicação impressa de cunho jornalístico, e, conseqüentemente, a comunicação e a própria condição humana.

D.B. 02/97.

Referências bibliográficas

- AMORIM, José Salomão de. "A força e a fraqueza de um jornal", *in: Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993.
- ARCARI, Antonio. *A fotografia, as formas, os objetos, o homem*. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. *Jornais brasileiros 1994/95*. Brasília, ANJ, 1994.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. Rio de Janeiro, Martins, 1964.
- BARROS, Teodoro. "Última Hora, de Samuel Wainer: vinte anos de renovação permanente", *in: Revista de Comunicação*. Rio de Janeiro, ano 4, número 13.
- BARTHES, Roland. "Fotos-choque", *in: Mitologias*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. "A mensagem fotográfica", *in: O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- BASSY, Alain-Marie. *L'Image Fixe*. Paris, La Documentation française, 1983.
- BASTOS, Fernando. *Mito e filosofia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1992.
- _____. "Antropologia, comunicação e mediação hermenêutica." *Comunicação e espaço público*. Brasília, Universidade de Brasília/CESPE, 1997.
- BEIRÃO, Nirlando (edição geral). "Noam Chomsky", *in: America, depoimentos*. São Paulo, Videofilmes/Companhia das Letras, 1989.
- BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do Século XIX", *in: Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1991.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume 1*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BERGALA, Alain. "Quando a Magnum encontra o cinema", in: *Magnum cinema*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994
- BOCHENSKI, I. M. *A filosofia contemporânea ocidental*. São Paulo, Editora Heder, 1962.
- CANTANHÊDE, Eliane. "Sucursais. Informando o Brasil", in: *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Henri Cartier-Bresson*. New York, Aperture Foundation, 1976.
- CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. São Paulo, EPU/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- COSTA, Helouise. "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*", in: *Fotografia: usos e funções no Século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- _____. "Um olhar que aprisiona o outro", in: *Imagens*. Campinas, UNICAMP, número 2, 08/94.
- DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Edição e sedição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papyrus, 1994.
- DURHAM, Eunice R. "A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas", in: *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- DUROZOI, Gérard e ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Campinas, Papyrus, 1996.

- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofia*. Madrid, Editorial Alianza, 1982.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840 - 1900*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- FIRMO, Walter. [Texto sobre a história do fotojornalismo brasileiro sem título]. Rio de Janeiro, [Cópia xerográfica feita pelo autor], 1988.
- FLEUR, Melvin L. De. *Teorias de Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- FRIEDMAN, Rick. "Fotos de Qualidade para o Jornal", in: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro, número 14, 1968.
- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- GOLDBERG, Vicki. *The power of photography: how photographs changed our lives*. New York, Abbeville, 1991.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1995.
- HEKMAN, Susan J. *Hermenêutica e sociologia do conhecimento*. Lisboa, Edições 70, 1986.
- HUMBERTO, Luis. "A edição de fotografia em jornal", in: *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Sindicato dos Jornalistas/Funarte, 1982.
- _____. *Fotografia. Universos e arrabaldes*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

- JAMESON, Frederic. "Periodizando os anos 60", in: *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- JANSON, H. W. *A história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- JEHOVAH, F. *Fundamentos do jornalismo fotográfico*. São Paulo, Iris, 1965.
- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- LESSA, Washington Dias. "Amilcar de Castro e a reforma do *Jornal do Brasil*", in: *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa, Edições 70, 1981.
- _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. *Documentary photography*. New York, Time-Life Books, 1972.
- _____. *Great photographers*. New York, Time-Life Books, 1971.
- _____. *Photojournalism*. New York, Time-Life, 1971.
- LIMA, Ivan (coord.). "O Fotógrafo Walter Firmo", in: *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Sindicato dos Jornalistas; Funarte, 1983.
- LIMA, Ivan. *Fotojornalismo brasileiro. Realidade e linguagem*. Rio de Janeiro, Fotografia Brasileira, 1989.
- LIMA, Venício de. "Jornalismo oficial: a imprensa em Brasília", in: *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal, 1993.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY. *Bauhaus photography*. Cambridge, MIT Press, 1986.
- MEDEIROS, José. *50 anos de fotografia*. Rio de Janeiro, Funarte, 1986.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

- NATAL, José. "Correio tem a cara do ano 2.000", *in: Comunicação social*.
Brasília, JCL Brasil, Ano II, nº 7.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo, Ática,
1993.
- OLIVEIRA, Adriano Lopes; NATAL, José; e SEABRA, Geraldo. "O gigante
está vivo", *in: Comunicação social*. Brasília, JCL Brasil, Ano I, nº 3.
- OLIVEIRA, Paulo Gomes de. *Formação jornalística*. Porto Alegre, Edições
Sulinas, 1970.
- PAIVA, Joaquim. *Olhares refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*.
Rio de Janeiro, Dazibao, 1989.
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: revolução da fotorreportagem*. Rio de
Janeiro, Dazibao, 1991.
- PHOTO POCHE. *Alexandre Rodtchenko*. Paris, Centre National de la
Photographie, 1986.
- _____. *Amérique. Les années noires*. Paris, Centre National de la Photographie,
1983.
- _____. *Histoire de voir*. Paris, Centre National de la Photographie, 1989.
- _____. *Man Ray*. Paris, Centre National de la Photographie, 1992.
- _____. *Photomontages*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987.
- _____. *W. Eugene Smith*. Paris, Centre National de la Photographie, 1984.
- RAMOS, José Nabatino. *Jornalismo, dicionário enciclopédico*. São Paulo,
IBRASA, 1970.
- RIBEIRO, Milton. *Planejamento gráfico visual*. Brasília. Linha Gráfica e
Editora, 1983.
- RITCHIN, Fred. *O futuro do fotojornalismo*. [Brasília], IBM do Brasil, [s.d.].
- ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York, Abbeville
Press, 1984.

- SALGADO, Sebastião. *La main de l'homme*. Paris, Éditions de La Martinière et Plon, 1993.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- SOUSA, Eudoro de. "O mito de psique e a simbólica da Luz", in: *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Duas Cidades, 1973.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966.
- TIME-LIFE. *The best of Life*. Nederland, Time-Life Books, 1973.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- VASQUES, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- VIEIRA, Geraldinho. "Fotojornalismo. Walter Firmo", in: *Complexo de Clark Kent*. São Paulo, Summus Editorial, 1991.
- WAINER, Samuel. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro, Record, 1988.
- WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION. *Testemunha ocular*. São Paulo, Abril Cultural, 1981.

Cine-videografia:

Documentários sobre fotógrafos e fotografia:

BULCÃO, Armando. *Memorial Luis Humberto*. Brasília, CPCE.

DEPARDON. *Reporter photograph*. Double D Copyright, 1981.

LEAL, Alexandre *et all.*. *Encontro com artistas Tomo III*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1993.

TENDLER, Silvio. *Caçadores da alma*. Brasília, CPCE.

Ficção com personagens fotógrafos:

ANTONIONI. *Blow up*.

FELINI, Federico. *A doce vida*.

FRANKLIN, Howard. *Testemunha ocular*.

HITCHCOCK, Alfred. *Janela indiscreta*.

KAUFMANN, Philip - *A insustentável leveza do ser*.

_____ *Herhy and June*.

LITTIN, Miguel. *Sandino*.

MANCHEVSKI, Milcho. *Antes da chuva*

MOORHOUSE, Joulyn. *A prova*.

SALLES JR, Walter. *A grande arte*.

STONE, Oliver. *Salvador. O martírio de um povo*.

WEIR, Peter. *O ano em que vivemos em perigo*.